

Políticas y Narrativas del Cuerpo 2
Politics and Narratives of the body 2
Politiques et récits du corps 2

Lucía Caminada
Fernando Gonçalves
(Curatori)



Políticas y Narrativas del Cuerpo 2
Politics and Narratives of the body 2
Politiques et récits du corps 2

Lucía Caminada e Fernando Gonçalves (Curatori)

Ledizioni

Volume pubblicato con il contributo proveniente dai fondi di Ceneri Rosse a.p.s (Associazione di Promozione Sociale), Perugia a la quale si rivolge un sentito ringraziamento



Revisión general: Lucía Caminada, Sabrina Framarini, Fernando Golçalves, Valeria Noguera

Imagen de tapa: Allegra Betti van der Noot, Women vortex - retinal image

Año: 2020

Técnica: tinta sobre papel

Dimensión: 20x20 cm

Todos los derechos reservados: Allegra Betti van der Noot - @allegra_art

© 2024 Ledizioni LediPublishing

Via Boselli 10 – 20136 Milano – Italy

www.ledizioni.it

info@ledizioni.it

Políticas y Narrativas del Cuerpo 2 / Politics and Narratives of the body 2 / Politiques et récits du corps 2

a cura di Lucía Caminada and Fernando Gonçalves

Prima edizione: novembre 2024

ISBN cartaceo 9791256002597

ISBN eBook 9791256002603

Progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it

Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

Dirección editorial

Lucía Caminada, Universidad Nacional del Nordeste,
Argentina/Università degli Studi di Perugia, Italia
Fernando Gonçalves, Universidade do Estado de Rio de Janeiro, Brasil

Auspicia y ejecuta

Ceneri Rosse a.p.s., Italia

Comité científico

**(Coordinación de ejes temáticos en el II Congreso
Políticas y Narrativas del cuerpo)**

Catarina Andrade, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Christine Mello, Pontificia Universidade Católica de São Paulo/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Estefanía Di Meglio, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Fernando Gonçalves, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Francisco Hernandez Galvan, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

Gabriele Bizzarri, Università degli studi di Padova, Italia

Ignacio Sánchez-Osores, University of Notre Dame, Estados Unidos

Jessica Ragazzini, Université du Québec en Outaouais, Canadá/ Université Paris Nanterre, Francia

Laura Scarabelli (Università degli Studi di Milano, Italia)

Lucía Caminada, Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

Mariana Baltar, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, Brasil

Martin De Mauro Rucovsky, Universidad Nacional de Córdoba, Consejo Nacional de Investigaciones, Argentina

Mónica Barrientos, Universidad Autónoma de Chile, Chile

Paula García, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, Brasil/ Marina Abramovic Institute, New York, Estados Unidos

Rose de Melo Rocha, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Teresa Basile, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Blind Peer-reviewers del libro:

Angela Prysthon - Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
Belizario Salzar - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Bruno Ragazzi - Universidad Nacional del Nordeste, Argentina
Catarina Andrade – Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
Cecilia Castro - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Chiara Palermo - Université Paris I, Francia
Christophe Becker - Université Paris VIII, Francia
Daniel Meirinho – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
Diego Palólogo – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Erick Felinto - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Fernando Goncalves – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Florencia Donadi - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Giuseppe Cali - Università di Roma Tre, Italia
Jessica Ragazzini - Université du Québec en Outaouais, Canada
Lucía Caminada – Universidad Nacional del Nordeste, Argentina
Marcelo Burello - Universidad de Buenos Aires, Argentina
Marcia Ferran - Universidade Federal Fluminense, Brasil
Maria Laura Perez Gras - Universidad del Salvador, Argentina
María Rupil - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Nattie Golubov – Universidad Nacional Autónoma de México, México
Patricia Rebello – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Paula Garcia – Pontificia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Paula Gorini de Oliveira – Universidade Federal Fluminense, Brasil
Federico Cantoni - Università di Salerno, Italia
Romina Rauber - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Silvio Mattoni - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Teresa Basile - Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Valeria Noguera - Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

Sommario

Presentación. Políticas y Narrativas del Cuerpo	9
Presentation. Politics and Narratives of the Body	15
Présentation. Politiques et Récits du Corps	20

UMBRAL: HACIA LAS POLÍTICAS DEL CUERPO
THRESHOLD: TOWARDS BODY POLITICS
SEUIL : VERS UNE POLITIQUE DU CORPS

Sang des femmes et performances <i>David Le Breton</i>	29
---	----

CUERPO, MEMORIA Y VIOLENCIA
BODY, MEMORY AND VIOLENCE
CORPS, MÉMOIRE ET VIOLENCE

Corporalidades bajo el terrorismo de estado: del cuerpo militante al cuerpo desaparecido y al cuerpo reaparecido <i>Teresa Basile</i>	41
The Body in Pain: Writing the Stigma of Apartheid <i>Claudia Zucca</i>	55
The Politics of the Disfigured Face: War Commemoration Scenes in Gueules, by <i>Andréas Becker (2015)</i> <i>Isabel Mand</i>	67
Quebrantar la “protocreencia”: el anclaje somático de la violencia política <i>Verónica Estay Stange</i>	85
El cuerpo como línea de fuga: Deleuze, Guattari y el cuerpo exiliado <i>Nayeli Fabiola Moctezuma Moreno</i>	101

ESTÉTICAS Y CONTRANARRATIVAS
AESTHETICS AND COUNTER-NARRATIVES
ESTHÉTIQUES ET CONTRE-RÉCITS

Écriture, image et corporalité: Georges Bataille chez Julio Cortázar <i>Lucía Caminada</i>	113
Tácticas para deshilachar la precariedad <i>Martín de Mauro Rucovsky</i>	125
La politización estética del cuerpo: contravisualizaciones artivistas <i>Melina Amao Ceniceros</i>	137
Transgressions de genres dans l'art contemporain <i>Quentin Petit Dit Dubal</i>	149
Les corps sans organes de Cindy Sherman <i>Jessica Ragazzini</i>	161

IMAGEN, ESPACIALIDAD Y COMUNIDADES PERFORMÁTICAS
IMAGE, SPATIALITY AND PERFORMATIVE COMMUNITIES
IMAGE, SPATIALITÉ ET COMMUNAUTÉS PERFORMATIVES

'Fotografía situada' y activismos visuales en las producciones de fotógrafos populares en Rio de Janeiro <i>Fernando Gonçalves</i>	173
Entre el archivo fotográfico y la performance: algunas notas sobre "Axexê da Negra o el Descanso de todas las mujeres negras que merecían ser amadas" <i>Marina Feldbues</i>	187
Poetry slams: Battles of the body and bodies in movement <i>Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama</i>	205
"Travesía 'Travesti'": La Mirada 'Trans*' como Autoteoría <i>Jacinto Pelionwski</i>	221
Imaginarios del goce en la Triple Frontera. Los desafíos a la tradición literaria en escrituras de Douglas Diegues <i>María José Sabo</i>	239

AFECTOS POLÍTICOS Y TRANSCORPORALIDADES
AFFECTS AND TRANSCORPORALITIES
AFFECTATIONS ET TRANSCORPORALITÉS

- Cuerpo sin carne: una mirada fenomenológica a la extensión corporal
en medios digitales 261
Íñigo García-Moncó
- The fading of the body: virtualization of life and regression
of consciousness from the Altered Carbon series 277
Marta Beatriz Conceição Guedes
- Renegotiating Femininity: The Case of Female Bodybuilders 289
Pierre De Thier
- “The Father’s Shadow”: About Zombies, Stains, and Affectivities
in Brazilian Cinema 301
Marco Antônio Bonatelli
- Cartas a Mario Levrero: la grafología y la mecanografía como recursos
en pos del equilibrio físico y emocional 313
Constanza Tanner

IMAGINARIOS DE LO HUMANO Y DE LO NO-HUMANO
IMAGINARIES OF THE HUMAN AND OF NON-HUMAN
IMAGINAIRES DE L’HUMAIN ET DU NON-HUMAIN

- La subversión sexo-genérica a través de lo grotesco-rizomático vegetal
en *Les Garçons sauvages* de Bernard Mandico 329
Violeta Alarcón Zayas
- El Performance como Arte Vivo: Explorando la Potencia del Cuerpo
en la Disolución de Dualidades Humanas y Animales 341
Mario Alejandro Sánchez Rivera
- Langues d’ours et traductions *natureculturelles* dans *Etiiden im Schnee*
de Yoko Tawada 353
Flavia Bujor

- Rodeados de moscas verdes, sobre la espuma amarilla del agua: construcción de atmósferas afectivas violentas en *Temporada de huracanes* 365
Francisco Hernández Galván
- “Un instante en la vida de cualquier perro vale más que la historia entera de la literatura”. Prácticas simpoiéticas en la ficción perrológica de Virginia Woolf 379
Paula Fleisner

Presentación

Políticas y Narrativas del Cuerpo

El cuerpo en su concreción material y simbólica suscita un diálogo interdisciplinario sobre distintas formas de manifestación de las prácticas culturales en la actualidad. Desde el 2021, el Coloquio Internacional Políticas y Narrativas del Cuerpo ha buscado promover bianualmente discusiones sobre cómo las corporeidades, en sus muchas dimensiones y contextos, ya que son capaces de generar prácticas, discursos y poéticas variadas, disidentes y complejas.

A partir de la emergencia sanitaria mundial del COVID 19, los estudios sobre el cuerpo se hicieron extensivos en todas las áreas humanas y sociales, colocándose en el centro de los debates en distintas áreas. Las políticas que tiñen estos debates, “toman cuerpo” y tienen diversos tonos dependiendo siempre del lugar de la mirada. Sabemos que muchos discursos mediáticos también contribuyeron en el último tiempo a generar discursos de odio y a generar debates en torno a los cuerpos que importan y aquellos desechables. Estos debates han estado, de diverso modo, a lo largo de las genealogías de la historia de la sexualidad y del humano. A medida que los paradigmas cambian y las modalidades de los afectos y de visibilidad también, se van repensando, rechazando o anudando líneas de reflexión y formas de pensar el cuerpo.

En el año 2023, el Coloquio convocó nuevamente reflexiones y análisis sobre el cuerpo a partir de diferentes disciplinas de las ciencias humanas, sociales y artísticas para pensar transversalmente las experiencias de las corporalidades. En esta segunda edición, coorganizada por la Universidad Nacional del Nordeste, Argentina, la Universidad del Estado de Rio de Janeiro, Brasil y la Universidad de Padua, Italia, y realizada virtualmente en esta última, el Coloquio se estructuró alrededor de 9 ejes temáticos que trataron estas experiencias desde el punto de vista de cuestiones apremiantes en la actualidad, como el archivo y la memoria, los derechos humanos, los activismos, la ecocrítica, las tecnologías digitales, las políticas raciales, de género y sexualidad y sus performatividades.

El Coloquio contó con muchísimos investigadorxs de todo el mapa continental y se desarrolló en francés, inglés y español, haciendo hincapié en las áreas de literatura, comunicación, artes y ciencias sociales. Tal como ocurrió en el 2021, el encuentro del 2023 invitó a los participantes a elaborar textos completos para su publicación en uno de los tres idiomas oficiales del coloquio, basándose en los trabajos presentados. Los textos presentados fueron evaluados por una comisión formada por especialistas de diferentes áreas y nacionalidades, que mediante

referatos ciegos, seleccionaron los 25 artículos reunidos en este segundo libro, que ahora tenemos el placer de presentar, sumando la Conferencia que nos brindó David Le Breton.

El libro comienza precisamente con el texto de este reconocido pensador de cuerpo, “Sang des femmes et performances”, título de la conferencia que pronunció en la apertura del Coloquio. Consideramos que este discurso funciona como umbral para ingresar en la compleja y variadas narrativas del libro ya que hace una revisión a lo largo del pensamiento que tiene como eje al cuerpo más allá de las modas académicas actuales. El texto de Le Breton parte de la materialidad y de la figura de la sangre de las mujeres para abordar los tramas sociales y simbólicas que involucran las prácticas de poder masculino y las posibilidades de su transgresión a través de las performances de dos mujeres artistas cuyas obras están marcadas por los afectos insurgentes de la carne, Gina Pane y Marina Abramovic.

Este tono insurgente en las disputas y reconfiguraciones de discursos, prácticas y significados sociales alrededor del cuerpo femenino presentes en el texto de Le Breton prepara el camino para las discusiones del libro. El libro se organiza en 5 partes que articulan las diferentes temáticas y enfoques de los textos que lo componen.

En la primera parte, *Cuerpo, memoria y violencia*, Teresa Basile discute en “Corporalidades bajo el terrorismo de estado: del cuerpo militante al cuerpo desaparecido y al cuerpo reaparecido”, las violencias del Estado practicadas en el contexto de la dictadura militar argentina en los años 60 y los aspectos narrativos, subjetivos y bioéticos de las corporeidades espectrales de militantes y combatientes desaparecidos. En “The Body in Pain: Writing the Stigma of Apartheid”, Claudia Zucca discute el poder del lenguaje en la lucha contra el racismo, a partir de la autobiografía del pintor y escritor sudafricano Breytenbach, arrestado como traidor y terrorista, que se negó a escribir sus memorias de la prisión en su idioma de origen, como una forma de rebelión contra el sistema del Apartheid. El tema de la memoria y la violencia sobre los cuerpos es retomado por Isabel Mand en “The Politics of the Disfigured Face: War Commemoration Scenes in Gueules, by Andréas Becker (2015)”, a partir de Gueules, obra compuesta por fotos, textos y dibujos sobre soldados que regresaron desfigurados de la Primera Guerra Mundial. El texto aborda la violencia de las políticas de exposición de estos cuerpos por parte del estado francés, que al mismo tiempo que espectacularizaba sus rostros desfigurados en eventos conmemorativos, ocultaba su dignidad y humanidad. El texto de Verónica Estay Stange, “Quebrantar la “protocreencia”: el anclaje somático de la violencia política”, retoma el tema de la memoria y de la violencia en las dictaduras latinoamericanas, esta vez en Chile, para discutir las relaciones entre trauma, cuerpo y percepción a partir de lo que llamó procesos de “desmoronamientos de sí mismo”. Finalizando esta primera parte, el texto “El cuerpo como línea de fuga:

Deleuze, Guattari y el cuerpo exiliado”, de Nayeli Fabiola Moctezuma Moreno, convoca la figura del exilio como posibilidad de desafiar las categorías tradicionales de identidad a partir de la obra de la escritora y poetisa uruguaya Peri Rossi. Desde la noción de corporeidad exiliada, la autora toma la figura del cuerpo desterrado como forma que considera las complejidades de las formas de resistencia a las estructuras de poder contemporáneas.

La segunda parte del libro, Estéticas y contranarrativas, trae 5 textos que reflexionan sobre las posibilidades de ficcionalización y transgresión a través de las imágenes del cuerpo en la literatura y el arte. “Écriture, image et corporalité: Georges Bataille chez Julio Cortázar”, de Lucía Caminada, aborda las relaciones entre el ver y el tocar en las imágenes corporales presentes en obras del escritor argentino Julio Cortázar, influenciada por el pensamiento y los escritos de Georges Bataille, y nos invita a reflexionar sobre cómo el cuerpo-imagen puede alterar nuestras percepciones del cuerpo. El texto de Martín de Mauro Rucovsky, “Tácticas para deshilar la precariedad”, discute la situación de las costureras mexicanas que trabajan en la industria textil como forma de pensar a las formas de precariedad y apagamiento producidas por el capitalismo de plataforma, basado en la extracción y consumo de datos, y las posibilidades de contraapropiación de información a través de las acciones del colectivo Agujas Combativas, que buscan subvertir la racionalidad algorítmica y hacer visibles elementos de las cosmovisiones indígenas presentes en las prácticas de las costureras. Siguiendo en la dirección de los análisis de las estrategias activistas, Melina Amao en su texto “La politización estética del cuerpo: contravisualizaciones activistas”, aborda la dimensión estética de protestas feministas y transfeministas en México y en Colombia. Tomando como base la noción de “contravisualización”, la autora analiza los actos performáticos de protesta y observa cómo contribuyen al reposicionamiento de los cuerpos minoritarios y el desplazamiento de su invisibilidad. En el texto “Transgresiones de géneros dans l’art contemporain”, Quentin Petit Dit Duhail discute las políticas de representación del cuerpo queer en el arte. El autor observa cómo algunas prácticas de los artistas con la instalación y la fotografía son capaces de construir nuevos vocabularios y formas de imaginación con las que se producen contranarrativas a partir de un trabajo conceptual con los signos visuales que encarna los puntos de vista de las corporeidades queer. Finalizando esta segunda parte, la reimaginación de las formas de percibir y representar el cuerpo humano es discutida por Jessica Ragazzini a través del texto “Les corps sans organes de Cindy Sherman”. En él, la autora discute cómo la artista americana cuestiona los efectos de la violencia en la percepción del cuerpo femenino y en sus representaciones, Capturando tensiones socioculturales y políticas en sus imágenes fotográficas y cómo la artista cuestiona las nociones fijas de identidad al transitar entre trans-humanismo, pos-humanismo y feminismo.

La tercera parte, Imagen, espacialidad y comunidades performáticas, está compuesta por textos que tienen en común las disputas por sentidos e imaginarios a través de las performatividades del cuerpo. En su texto, 'Fotografía situada' y activismos visuales en las producciones de fotógrafos populares en Rio de Janeiro, Fernando Gonçalves analiza los usos de la fotografía en los procesos de visibilización y reposicionamiento de cuerpos y territorios en nuestra cultura visual a través de narrativas construidas a partir de las experiencias de cuerpo y territorio de los propios fotógrafos y que constituyen formas de imaginación política que rompen con formas de representación visual deshumanizantes y excluyentes. También en el campo de la fotografía, pero en su articulación con la performance, el tiempo y los archivos, Marina Feldhues, en el texto "Entre el archivo fotográfico y la performance: algunas notas sobre "Axexê da Negra o el Descanso de todas las mujeres negras que merecían ser amadas", aborda el compromiso del espectador con el acto gesto de ver imágenes, a partir de la performance de la artista brasileña Renata Felinto, que utiliza imágenes de archivo para reconfigurar la mirada sobre las mujeres negras. En "Poetry slams: Battles of the body and bodies in movement", Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama aborda las batallas de poesía realizadas por artistas en las calles de Río de Janeiro como prácticas corporificadas del espacio que buscan crear visibilidad y reconocimiento para sus cuerpos - femeninos, negros, periféricos-, como una forma de resistir a las asimetrías socioeconómicas de la ciudad y promover reconfiguraciones afectivas y de sentido en sus espacios. En su texto "Travesía Travesti": La Mirada Trans* como Autoteoría", Jacinto Peliowski discute el documental Travesía Travesti, del cineasta chileno Nicolás Videla, a través del cual analiza las experiencias sociopolíticas de personas disidentes de género y defiende la diversificación de las representaciones de las personas trans, a partir de procesos autorreflexivos de autorepresentación que llamó "una mirada autoteórica trans". Finalmente, en "Imaginarios del goce en la Triple Frontera. Los desafíos a la tradición literaria en la escritura de Douglas Diegues", María José Sabo discute la inflexión fronteriza entre lenguas y cuerpos presentes en Diegues, que introduce otras corporalidades en los imaginarios nacionalistas, brasileños, paraguayos y argentinos, rompiendo la supuesta homogeneidad lingüística de los Estados-nación.

Abriendo la cuarta parte, Afectos y transcorporalidades, el texto "Cuerpo sin carne: una mirada fenomenológica a la extensión corporal en medios digitales", Iñigo García-Moncó aborda la dimensión experiencial de los cuerpos sensibles y las nuevas variables en los procesos de constitución de las corporeidades digitales. Siguiendo el rastro de estas nuevas corporeidades, Marta Beatriz Conceição Guedes discute, en "The fading of the body: virtualization of life and regression of consciousness from the Altered Carbon series", las relaciones entre cuerpo, inmortalidad y conciencia en la serie Altered Carbon, de Netflix, para reflexionar

sobre las condiciones en las que experimentaríamos las sensaciones físicas en otros cuerpos y los efectos de tales experiencias en la ampliación de nuestro sentido de “sí” y del mundo. En “Renegociando la feminidad: el caso de los culturistas femeninos”, Pierre de Thier discute cómo los culturistas belgas renegocian su feminidad a través de la práctica del culturismo. El autor evidencia cómo el culturismo es, para las mujeres, una forma “paradójica” de sentir sus cuerpos y cómo la construcción de la feminidad debe ser entendida a través de las relaciones entre estas mujeres y sus diferentes tipos de cuerpos. Cerrando este conjunto de textos, Marco Antonio Bonatelli propone un análisis expresivo y sensorial de las representaciones del cuerpo monstruoso en el cine de terror brasileño en su texto, “The Father’s Shadow”: About Zombies, Stains, and Affectivities in Brazilian Cinema”. El autor defiende que, a través de un proceso de resenantización del lenguaje cinematográfico, la película encuentra otras formas de representar estos cuerpos, en el que lo fantástico es también un lugar tangible de afectividad y permite explorar cuestiones sociales y de clase en Brasil. Cierrando la cuarta parte, en “Cartas a Mario Levrero: la grafología y la mecanografía como recursos en pos del equilibrio físico y emocional, Constanza Tanner aborda la escritura del uruguayo Mario Levrero como acto de autoconstrucción y de resignificación del vínculo entre cuerpo y mete a partir de la escritura y de la tensión entre dolor y placer.

En la quinta y última parte del libro, Imaginarios de lo humano y de lo no-humano, Violeta Alarcón Zayas analiza, en “La subversión sexo-genérica a través de lo grotesco-rizomático vegetal en *Les Garçons sauvages* de Bernard Mandico”, el modo en que la película del director francés propone posibilidades alternativas al imaginario sexual hegemónico a través de mutaciones, acoplamientos y agenciamientos entre plantas y humanos en una isla. En “El Performance como Arte Vivo: Explorando la Potencia del Cuerpo en la Disolución de Dualidades Humanas y Animales”, Mario Alejandro Sánchez Rivera aborda la disolución de las fronteras entre lo humano y lo animal, subvertiendo las categorías establecidas a partir de la potencialidad del cuerpo vivo en los trabajos de performance del artista ruso Oleg Kulik, revelando la fragilidad de definiciones culturalmente arraigadas del humano. Flavia Bujor sigue cuestionando las fronteras del humano en el texto “Langues d’ours et traductions natureculturelles dans Etüden im Schnee de Yoko Tawada”. En el texto, la autora aborda cómo, en la novela del escritor japonés, las fronteras que separan los cuerpos de los humanos y no humanos son co-constituidas por ellos, y como la lengua, como órgano y lenguaje, se transforma por el contacto con materias animadas e inanimadas, conectando diferentes cuerpos y rompiendo con la dicotomía entre naturaleza y cultura. Francisco Hernández Galván en “Rodeados de moscas verdes, sobre la espuma amarilla del agua: construcción de atmósferas afectivas violentas en Temporada de huracanes”, analiza los contornos del afecto y la producción de violencia transfeminicida en la ficción narrativa de la escritora mexicana Fernanda Melchor, donde el clima se

activa como personaje que encarna la violencia vivida por los personajes reflejando las precarias condiciones de sus existencias. Cierrando esta última parte del libro, Paula Fleisner en “Un instante en la vida de cualquier perro vale más que la historia entera de la literatura”. Prácticas simpoiéticas en la ficción perrológica de Virginia Woolf”, aborda la figura del perro en la literatura humanista escrita por mujeres para reflexionar sobre las concepciones de sujeto y de lo humano en torno a los procesos de domesticación de los cuerpos no-humanos en el régimen patriarcal de representación. La autora discute cómo en Woolf el antropomorfismo rompe con el antropocentrismo, ampliando las posibilidades de una imaginación y de una narrativa que complejiza la noción de lo humano.

Con todo esto, este libro no cierra nunca, ya que es apenas, un aporte más al segundo número de una colección que promete seguir pensando y debatiendo lo que nos pasa con la corporalidad y las formas de relacionarla con expresiones artísticas, discursos políticos, representaciones literarias y múltiples narrativas que no dejan de crear una maquinaria infinita e imparable de sentidos que nos mantiene alertas y con la atención siempre puesta en nuevas formas de percepción nos provocan y nos coquetean con sus poses y perspectivas.

¡Le deseamos una buena lectura!
Lucía Caminada y Fernando Gonçalves

Presentation

Politics and Narratives of the Body

The body in its material and symbolic concretion provokes an interdisciplinary dialogue on different forms of manifestation of cultural practices. Since 2021, the International Colloquium Politics and Narratives of the Body has sought to promote biannual discussions on how corporealities, in their many dimensions and contexts, are able to generate practices, discourses and varied, dissident and complex poetics.

Since the global health emergency of COVID 19, studies on the body have been extended to all human and social areas, placing themselves at the center of debates in different areas. The policies that color these debates, “take shape” and have different shades depending on where you look. We know that many media speeches have also contributed to hate speech and debates about which bodies matter and which ones are disposable. These debates have been, in different ways, throughout the genealogies of the history of sexuality and of the human. As paradigms change and the modalities of affects and visibility also, lines of reflection and ways of thinking about the body are being rethought, rejected or tied.

In 2023, the Colloquium once again called for reflections and analysis on the body from different disciplines of social, human and artistic sciences to think transversely about the experiences of corporalities. In this second edition, co-organized by the Universidad Nacional del Nordeste, Argentina, the State University of Rio de Janeiro, Brazil, and the University of Padua, Italy, being held virtually at the latter, the Colloquium was structured around 9 thematic axes which dealt with such experiences from the point of view of pressing issues of the present, such as archive and memory, human rights, activisms, eco-criticism, digital technologies, racial, gender and sexuality policies and their performativity.

The Colloquium was attended by a large number of researchers from different continents and was held in French, English and Spanish, with an emphasis on literature, communication, arts and social sciences. As in 2021, the 2023 meeting invited participants to submit full texts for publication in one of the three official languages of the colloquium, based on the papers presented. The texts submitted were peer blind reviewed by a committee of specialists from different fields and nationalities, who selected the 25 articles gathered in this second book, which we are now pleased to share, plus the Conference given by David Le Breton.

The book begins precisely with the text of this renowned thinker of the body, “Sang des femmes et performances”, the title of the lecture he gave at the opening of the Colloquium. We consider these lines to be the threshold for entering into the book’s complex and varied narratives, since it provides a review of the body-centered thinking

beyond current academic fashions. Le Breton's text takes the materiality and figure of women's blood to address the social and symbolic plots that involve male power practices and the possibilities of their transgression through the performances of two female artists whose works are marked by the insurgent affections of meat, Gina Pane and Marina Abramovic.

The insurgent tone in the disputes and reconfigurations of discourses, practices and social meanings around the female body present in Le Breton's text paves the way for the book's discussions. The book is divided in 5 parts which articulate the different themes and approaches of the texts that compose it.

In the first part, *Body, memory and violence*, Teresa Basile discusses in "Corporalities under state terrorism: from the militant body to the disappeared body and the reappeared body", the state violence practiced in the context of the Argentine military dictatorship in the 1960s and the narrative, subjective and biopolitical aspects of the spectral corporealities of missing militants and combatants. In "The Body in Pain: Writing the Stigma of Apartheid", Claudia Zucca addresses the power of language in the fight against racism, based on the autobiography of South African painter and writer Breytenbach, arrested as a traitor and terrorist, and who refused to write his prison memoirs in his native language, as a form of rebellion against the Apartheid system. The theme of memory and violence on bodies is taken up by Isabel Mand in "The Politics of the Disfigured Face: War Commemoration Scenes in Gueules, by Andréas Becker (2015)", from *Gueules*, a work composed by photos, texts and drawings of soldiers returning disfigured from the First World War. The text discusses the violence of the policies of exposure of these bodies by the French state, which at the same time, as spectacularizing their disfigured faces in commemorative events hid their dignity and humanity. The text by Verónica Estay Stange, "Breaking the "protocredence": the somatic anchor of political violence," also takes up the theme of memory and violence in Latin American dictatorships, this time in Chile, to address the relations between trauma, body and perception from what she called processes of "self-collapse". Concluding this first part, the text "The body as a line of escape: Deleuze, Guattari and the exiled body", by Nayeli Fabiola Moctezuma Moreno, evokes as a possibility to challenge traditional categories of identity, starting from the work of the Uruguayan writer and poet Peri Rossi. From the notion of exiled corporeity, the author takes the figure of the exiled body as a form that considers the complexities of forms of resistance to contemporary power structures.

The second part of the book, *Aesthetics and counter-narratives*, brings 5 texts reflecting on the possibilities of fictionalization and transgression through the images of the body in literature and art. "Writing, image and corporality: Georges Bataille chez Julio Cortázar", by Lucía Caminada, addresses the relations between seeing and touching in the body images present in works of the Argentine writer Julio Cortázar, influenced by the thought and writings of Georges Bataille, and invites us to reflect

on how image can alter our perceptions of the body. The text by Martín de Mauro Rucovsky, “Tactics to unravel precariousness”, discusses the situation of Mexican seamstresses workers in the textile industry as a way of thinking on the forms of precariousness and extinction produced by platform capitalism, based on data extraction and consumption, and the possibilities of counter-appropriation of information through the actions of the Needles Combative collective. The group seeks to subvert algorithmic rationality and to make visible elements of indigenous cosmologies present in the practices of seamstresses. Following the direction of the analysis of activist practices, Melina Amao in her text “The aesthetic politicization of the body: activist countervisualizations” addresses the aesthetic dimension of feminist and transfeminist protests in Mexico and Colombia. Based on the notion of “countervisualization”, the author analyzes the performative acts of protest and observes how they contribute to the repositioning of minority bodies and to the displacement of their invisibility. In the text “Transgressions of genres dans l’art contemporain”, Quentin Petit Dit Duhail discusses the politics of queer body representation in art. The author observes how some practices of artists working with installation and photography are able to build new vocabularies and forms of imagination with allows them to produce counter-narratives from a conceptual work with visual signs that embodies the points of view of queer corporalities. Last but not least, the reimagination of ways to perceive and represent the human body is discussed by Jessica Ragazzini through the text “Les corps sans organes de Cindy Sherman”. The author discusses how the American artist questions the effects of violence on the perception of the female body and its representations, capturing sociocultural and political tensions in her photographic images and how the artist questions fixed notions of identity as she transitions between trans-humanism, post-humanism and feminism.

The third part, Image, spatiality and performative communities, is composed by texts that have in common the disputes for senses and imaginaries through the performativity of the body. In his text, ‘Situated photography’ and visual activism in the productions of popular photographers in Rio de Janeiro, Fernando Gonçalves analyzes the uses of photography in the processes of visibilization and repositioning bodies and territories in our visual culture through narratives built from the experiences of body and territory of the photographers themselves and that constitute forms of political imagination that break with dehumanizing and exclusionary forms of visual representation. Also in the field of photography, but in its articulation with performance, time and archives, Marina Feldhues, in the text “Between the photographic archive and performance: some notes on “Axexê da Negra or the Rest of all black women who deserved to be loved”, addresses the viewer’s commitment to the gesture of seeing images, through the analysis of the work by Brazilian performance artist Renata Felinto, who uses stock images to reconfigure the look at black women. In “Poetry slams: Battles of the body and

bodies in movement”, Danielle Marcia Hachmann of Lacerda da Gama addresses the poetry battles performed by artists in the streets of Rio de Janeiro as embodied practices of space that seek to create visibility and recognition for their bodies - female, black, peripheral, as a way to resist the socio-economic asymmetries of the city and promote affective and sense reconfigurations in its spaces. In his text “Travesti Crossing”: The Trans Gaze as Self-theory”, Jacinto Peliowski discusses the documentary *Travesia Travesti* by Chilean filmmaker Nicolás Videla, through which he analyzes the socio-political experiences of gender-dissenters and advocates the diversification of representations of trans people, from self-reflective processes called by the author of “a self-theoretical trans gaze”. Finally, in “Imaginary of the Triple Frontier. Challenges to the literary tradition in the writing of Douglas Diegues”, María José Sabo discusses the border inflection between languages and bodies present in the works by Brazilian writer Douglas Diegues, which introduce other corporalities into the nationalist Brazilian, Paraguayan and Argentine imaginaries, breaking the supposed linguistic homogeneity of nation-states.

Opening the fourth part, *Affects and transcorporalities*, in the text “Body without flesh: a phenomenological look at body extension in digital media”, Iñigo García-Moncó addresses the experiential and sensory dimensions of bodies in the processes of constitution of digital corporalities. Following the trail of such new corporealities, Marta Beatriz Conceição Guedes addresses, in “The fading of the body: virtualization of life and regression of consciousness from the Altered Carbon series”, addresses the relationships between body, immortality and consciousness in the Netflix series *Altered Carbon*, to reflect on the conditions under which we would experience physical sensations in other bodies and the effects of such experiences in broadening our sense of “self” and of the world. In “Renegotiating femininity: the case of female bodybuilders,” Pierre de Thier discusses how Belgian bodybuilders renegotiate their femininity through the practice of bodybuilding. The author highlights how bodybuilding is, for these practitioners, a paradoxical way of feeling their bodies and how the construction of femininity should be understood through the relationships between these women and their different types of bodies. Marco Antonio Bonatelli proposes an expressive and sensory analysis of the representations of the monstrous body in Brazilian horror cinema in the film *The Father’s Shadow*. In his text, “The Father’s Shadow”: About Zombies, Stains, and Affectivities in Brazilian Cinema”, the author argues that through a process of resensitization of cinematic language, the film finds other ways to represent these bodies, in which the fantastic is also a tangible place of affectivity which also allows to explore social and class issues in Brazil. Closing this set of texts, in “Letters to Mario Levrero: Graphology and Typing as Resources for Physical and Emotional Balance, Constanza Tanner approaches the writing of the Uruguayan Mario Levrero as an act of self-construction and of resignification of the bond between body and mind, from the experience of writing, and the tension between pain and pleasure.

In the fifth and last part of the book, *Imaginaries of the human and non-human*, Violeta Alarcón Zayas analyzes, in “The sex-generic subversion through the grotesco-rhizomatic vegetal in Bernard Mandico’s *Les Garçons sauvages*”, the way in which the French director’s movie proposes alternative possibilities to the hegemonic sexual imaginary through mutations and linkages between plants and humans on an island. In “The Performance as Living Art: Exploring the Power of the Body in the Dissolution of Human and Animal Dualities”, Mario Alejandro Sánchez Rivera addresses the dissolution of the boundaries between human and animal, subverting the categories established from the potentiality of the living body in the performance works of Russian artist Oleg Kulik, revealing the fragility of culturally rooted definitions of the human. Flavia Bujor continues to question the boundaries of the human in the text “Langues d’ours et traductions natureculturelles dans *Etüden im Schnee* de Yoko Tawada”. In her text, the author discusses how, in the novel by the Japanese writer, the boundaries separating the bodies of humans and non-humans are co-constituted by them, and how tongue and language are transformed by contact with animate and inanimate matters, connecting different bodies and breaking with the dichotomy between nature and culture. Francisco Hernández Galván in “Surrounded by green flies, on the yellow foam of water: construction of violent affective atmospheres in Hurricane season”, analyzes the contours of affection and the production of transfeminicide violence in the fictional narrative of Mexican writer Fernanda Melchor, where the climate is activated as a actor who embodies the violence experienced by the characters, reflecting the precarious conditions of their lives. Concluding this set and the book, Paula Fleisner in “An instant in the life of any dog is worth more than the entire history of literature”. *Sympoietic practices in the perrological fiction of Virginia Woolf*”, addresses the figure of the dog in humanist literature written by women to reflect on the conceptions of subject and human around the processes of domestication of non-human bodies in the patriarchal regime of representation. The author discusses how Woolf’s anthropomorphism breaks with anthropocentrism, expanding the possibilities of an imagination and a narrative which complexify the notion of human.

With all this, the book never closes. It is just another contribution to the second issue of a collection that promises to continue thinking and discussing what happens to corporalities and how we relate it to artistic expressions, political discourses, literary representations and multiple narratives that do not cease to create an infinite and unstoppable machinery of senses that keeps us alert and always attentive on new forms of perception that challenge us, tease us and flirt with us through their poses and perspectives.

We wish you a good reading!
Lucía Caminada and Fernando Gonçalves

Présentation

Politiques et récits du corps

Le corps dans sa concrétisation matérielle et symbolique provoque un dialogue interdisciplinaire sur les différentes formes de manifestation des pratiques culturelles. Depuis 2021, le Colloque International Politiques et récits du corps cherche à promouvoir des discussions tous les deux ans sur la façon dont les corporéalités, dans leurs multiples dimensions et contextes, sont capables de générer des pratiques, des discours et des poétiques variées, dissidentes et complexes.

Depuis l'urgence sanitaire mondiale du COVID 19, les études sur le corps ont été étendues à tous les domaines humains et sociaux, se plaçant au centre des débats dans différents domaines. Les politiques qui colorent ces débats "prennent forme" et ont des nuances différentes selon les points de vue. Nous savons que de nombreux discours médiatiques ont également contribué à des propos haineux et à des débats sur les corps qui comptent et ceux qui sont superflus. Ces débats ont été, de différentes manières, tout au long des généalogies de l'histoire de la sexualité et de l'humain. À mesure que les paradigmes changent autant que les modalités des affects et de sa visibilité, les lignes de réflexion et les façons de penser le corps sont repensées, rejetées ou reliées.

En 2023, le Colloque a fait un nouvel appel à des réflexions et analyses sur le corps issues des différentes disciplines des sciences sociales, humaines et artistiques pour penser transversalement les expériences des corporalités. Cette deuxième édition, organisée conjointement par l'Universidad Nacional del Nordeste, en Argentine, l'Université d'État de Rio de Janeiro, au Brésil, et l'Université de Padoue, en Italie, ayant été réalisée virtuellement, s'est articulée autour de 9 axes thématiques qui ont traité ces expériences sous l'angle de certains enjeux urgents du présent, tels que les archives et la mémoire, les droits de l'homme, les artivismes, l'éco-critique, les technologies numériques, les politiques raciales, de genre et de sexualité et leur performativité.

Le Colloque, qui a réuni un grand nombre de chercheurs venus de différents continents, s'est déroulé en français, anglais et espagnol, avec une attention particulière pour les lettres, la communication, les arts et les sciences sociales. Comme en 2021, l'édition de 2023 a invité les participant(e)s à soumettre des textes complets pour publication dans l'une des trois langues officielles du colloque, sur la base des communications présentées. Les textes soumis ont été revus en aveugle par un comité de spécialistes de différents domaines et nationalités, qui a sélectionné les 25 articles rassemblés dans ce deuxième livre que nous avons le plaisir de partager, ainsi que la conférence donnée par David Le Breton.

Le livre commence précisément avec le texte de ce célèbre penseur du corps, “Sang des femmes et performances”, titre de la conférence qu’il a donnée à l’ouverture du Colloque. Nous considérons que ces lignes sont le seuil pour entrer dans les récits variés du livre, puisqu’il fournit un examen de la pensée centrée sur le corps au-delà des modes académiques actuelles. Le texte de Le Breton prend la matérialité et la figure du sang des femmes pour aborder les intrigues sociales et symboliques qui impliquent des pratiques de pouvoir masculin et les possibilités de leur transgression à travers les performances de deux femmes artistes dont les œuvres sont marquées par les affections insurgées de la chair, Gina Pane et Marina Abramović.

Le ton insurgé dans les disputes et les reconfigurations des discours, pratiques et significations sociales autour du corps féminin présent dans le texte de Le Breton ouvre la voie aux discussions du livre. Le livre est divisé en 5 parties qui articulent les différents thèmes et approches des textes qui le composent.

Dans la première partie, Corps, mémoire et violence, Teresa Basile discute dans “Corporalités sous le terrorisme d’État: du corps militant au corps disparu et au corps réapparu”, la violence d’État pratiquée dans le contexte de la dictature militaire argentine des années 1960 et les aspects narratifs, subjectifs et biopolitiques des corporéités spectrales des militants et combattants disparus. Dans “Le corps en douleur: écrire les stigmates de l’apartheid”, Claudia Zucca aborde la puissance du langage dans la lutte contre le racisme, à partir de l’autobiographie du peintre et écrivain sud-africain Breytenbach, arrêté comme traître et terroriste, et qui a refusé d’écrire ses mémoires de prison dans sa langue maternelle, comme une forme de rébellion contre le système de l’apartheid. Le sujet de la mémoire et de la violence sur les corps est repris par Isabel Mand dans “The Politics of the Disfigured Face: War Commemoration Scenes in Gueules, par Andréas Becker (2015)”, d’après Gueules, une œuvre composée par des photos, textes et dessins de soldats défigurés au retour de la Première Guerre mondiale. Le texte s’adresse à la violence des politiques d’exposition de ces corps par l’État français, qui spectacularise leurs visages défigurés dans les événements commémoratifs en cachant leur dignité et leur humanité. Le texte de Verónica Estay Stange, “Breaking the “protocredence”: the somatic anchor of political violence”, reprend également le thème de la mémoire et de la violence dans les dictatures latino-américaines, cette fois-ci au Chili, pour aborder les relations entre le traumatisme historique, le corps et la perception de ce que l’auteur a appelé les processus d’“auto-effondrements”.

La deuxième partie du livre, Esthétiques et contre-récits, propose 5 textes qui réfléchissent aux possibilités de fictionnalisation et de transgression à travers les images du corps dans la littérature et dans l’art. “Écriture, image et corporalité: Georges Bataille chez Julio Cortázar”, de Lucía Caminada, aborde les relations entre le voir et le toucher dans les images du corps présentes dans les œuvres de l’écrivain

argentin Julio Cortázar, influencées par la pensée et les écrits de Georges Bataille, et nous invite à réfléchir sur la façon dont l'image peut modifier nos perceptions du corps. Le texte de Martín de Mauro Rucovsky, "Tactiques pour démêler la précarité", discute de la situation des travailleuses mexicaines de la couture dans l'industrie textile comme une façon de penser sur les formes de précarité et d'extinction produites par le capitalisme de plateforme, basé sur l'extraction et la consommation de données, et les possibilités de contre-appropriation de l'information par le biais des actions du collectif Aiguilles Combatives. Le groupe cherche à subvertir la rationalité algorithmique et à rendre visibles les éléments des cosmologies indigènes présents dans les pratiques des couturières. Suivant la direction de l'analyse des pratiques artistiques, Melina Amao dans son texte "La politisation esthétique du corps : contre-visualisations artistiques" aborde la dimension esthétique des manifestations féministes et transféministes au Mexique et en Colombie. En s'appuyant sur la notion de "contre-visualisation", l'auteur analyse les actes performatifs de protestation et observe comment ils contribuent au repositionnement des corps minoritaires et au déplacement de leur invisibilité. Dans le texte "Transgressions of genres dans l'art contemporain", Quentin Petit Dit Duhail discute de la politique de représentation du corps queer en art. L'auteur observe comment certaines pratiques d'artistes travaillant avec l'installation et la photographie sont capables de construire de nouveaux vocabulaires et de nouvelles formes d'imagination leur permettant de produire des contre-discours à travers un travail conceptuel avec des signes visuels qui incarne les points de vue des corporalités queer. Nous finissons cette partie-ci avec la réimagination des manières de percevoir et de représenter le corps humain, abordée par Jessica Ragazzini à travers le texte "Les corps sans organes de Cindy Sherman". L'auteur discute de la manière dont l'artiste américaine questionne les effets de la violence sur la perception du corps féminin et ses représentations, capture des tensions socioculturelles et politiques dans ses images photographiques et la manière dont l'artiste questionne des notions d'identité fixes en passant entre le transhumanisme, le post-humanisme et le féminisme.

La troisième partie, Image, spatialité et communautés performatives, est composée de textes qui ont en commun les disputes sur le sens et l'imaginaire à travers la performativité du corps. Dans son texte, "La photographie située' et les activismes visuels dans les productions des photographes populaires à Rio de Janeiro", Fernando Gonçalves analyse les usages de la photographie dans les processus de visibilité et de repositionnement des corps et des territoires exclus dans notre culture visuelle à travers des récits visuels construits à partir des expériences du corps et du territoire des photographes eux-mêmes et qui constituent des formes de l'imagination politique qui rompent avec les formes déshumanisantes et excluantes de représentation visuelle. Également dans le domaine de la photographie, mais dans son articulation avec la performance, le temps et les archives, Marina Feldhues,

dans le texte “Entre l’archive photographique et la performance : quelques notes sur “Axexê da Negra ou le reste de toutes les femmes noires qui méritaient d’être aimées”, aborde l’engagement du spectateur dans le geste de voir des images, à travers l’analyse du travail de performance de l’artiste brésilienne Renata Felinto, qui utilise les images d’archive pour reconfigurer le regard sur les femmes noires. Dans “Poetry slams: Batailles du corps et des corps en mouvement”, Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama aborde les batailles de poésie menées par les artistes dans les rues de Rio de Janeiro comme des pratiques incarnées de l’espace qui cherchent à créer la visibilité et la reconnaissance pour leurs corps - féminins, noirs, périphériques -, comme un moyen de résister aux asymétries socioéconomiques de la ville et de promouvoir des reconfigurations affectives et sensorielles dans ses espaces. Dans son texte “Travesti Crossing”: Le regard trans comme théorie de soi”, Jacinto Peliowski discute du documentaire *Travesia Travesti* du cinéaste chilien Nicolás Videla par le quel il analyse les expériences sociopolitiques des personnes dissidentes du genre et plaide pour la diversification des représentations des personnes trans, à partir de processus d’auto-réflexion appelés par l’auteur “un auto-regard théorique trans”. Enfin, dans “Imaginary of the Triple Frontier. Les défis à la tradition littéraire dans l’écriture de Douglas Diegues”, de Maria José Sabo, qui discute de l’inflexion frontalière entre les langues et les corps présents dans les œuvres de l’écrivain brésilien Douglas Diegues, qui introduisent d’autres corporalités dans les imaginaires nationalistes brésiliens, paraguayens et argentins, en brisant l’homogénéité linguistique supposée des États-nations.

Dans la quatrième partie, *Affects and transcorporalities*, le texte “Corps sans chair : un regard phénoménologique sur l’extension du corps dans les médias numériques”, de Iñigo Garcia-Moncó, aborde les dimensions expérientielles et sensorielles des corps dans les processus de constitution des corporalités numériques. Encore, sur la trace de ces nouvelles corporéités, Marta Beatriz Conceição Guedes s’adresse, dans “Le dépérissement du corps : virtualisation de la vie et régression de la conscience à partir de la série *Altered Carbon*”, aux relations entre le corps, l’immortalité et la conscience dans cette série de Netflix, pour réfléchir aux conditions dans lesquelles nous éprouverions des sensations physiques dans d’autres corps et aux effets de ces expériences sur l’élargissement de notre sens du “soi” et du monde. Dans “Renégocier la féminité : le cas des femmes culturistes”, Pierre de Thier analyse comment les femmes bodybuilders belges renégocient leur féminité à travers la pratique du culturisme. L’auteur souligne comment le bodybuilding est, pour ces pratiquants, une manière paradoxale de sentir leur corps et comment la construction de la féminité dans ce contexte doit être comprise à travers les relations entre ces femmes et leurs différents types de corps. Marco Antonio Bonatelli propose une analyse expressive et sensorielle des représentations du corps monstrueux dans le cinéma d’horreur brésilien dans le film *L’Ombre du*

Père. Dans “L’ombre du père”: sur les zombies, les tâches et les affectivités dans le cinéma brésilien”, l’auteur soutient que par un processus de resensibilisation du langage cinématographique, le film trouve d’autres façons de représenter ces corps, dans lesquels le fantastique est aussi un lieu tangible d’affectivité qui permet également d’explorer les questions sociales et de classe au Brésil. Clôturent cet ensemble de textes, en “Lettres à Mario Levrero: Graphologie et dactylographie comme ressources pour l’équilibre physique et émotionnel, Constanza Tanner aborde l’écriture de l’uruguayen Mario Levrero comme un acte d’auto-construction et de réignification du lien entre le corps et l’esprit, depuis l’expérience de l’écriture et la tension entre douleur et plaisir.

Dans la cinquième et dernière partie du livre, *Imaginaires de l’humain et du non-humain*, Violeta Alarcón Zayas analyse, dans “La subversion sexuelle-générique à travers le grotesco-rhizomatique végétal dans *Les garçons sauvages* de Bernard Mandico”, la manière dont le film propose des alternatives à l’imaginaire sexuel hégémonique par des mutations et des liens entre les plantes et les humains sur une île. Dans “La performance comme art vivant: explorer le pouvoir du corps dans la dissolution des dualités humaines et animales”, Mario Alejandro Sánchez Rivera aborde la dissolution des frontières entre l’homme et l’animal et la subversion des catégories établies à partir de la potentialité du corps vivant dans les œuvres performatives de l’artiste russe Oleg Kulik. Flavia Bujor continue de questionner les limites de l’humain dans son texte “Langues d’ours et traductions natureculturelles dans *Etüden im Schnee* de Yoko Tawada”. L’auteur y discute comment, dans le roman de l’écrivain japonais, les limites séparant les corps humains et non-humains sont co-constituées par eux, et comment la langue en tant qu’organe et le langage sont transformés par le contact avec des matières animées et inanimées, relie les différents corps et rompent avec la dichotomie entre nature et culture. Francisco Hernández Galván dans “Entouré de mouches vertes, sur la mousse jaune de l’eau : construction d’atmosphères affectives violentes en saison des ouragans”, analyse les contours de l’affection et la production de violence envers les femmes transgenre dans le récit fictif de l’écrivaine mexicaine Fernanda Melchor, où le climat est activé en tant qu’acteur qui incarne la violence vécue par les personnages et reflète les conditions précaires de leur vie. Pour clore cette dernière partie du livre, Paula Fleisner dans “Un instant dans la vie de n’importe quel chien vaut plus que toute l’histoire de la littérature”. Pratiques sympoïétiques dans la fiction pérrologique de Virginia Woolf”, aborde la figure du chien dans les écrits humanistes des femmes pour réfléchir sur les conceptions du sujet et de l’humain autour des processus de domestication des corps non-humains dans le régime patriarcal de représentation. L’auteure discute de la façon dont l’anthropomorphisme chez Woolf rompt avec l’anthropocentrisme, élargissant les possibilités d’une imagination et d’un récit qui complexifient la notion d’humain.

Pour autant, ce livre n'est jamais clos. Il s'agit simplement d'une deuxième contribution à une collection qui promet de continuer à réfléchir et à analyser les corporalités et la manière dont nous les associons aux expressions artistiques, aux discours politiques, aux représentations littéraires et aux récits multiples qui ne cessent de créer un sentiment infini et imparable et une machinerie sensorielle qui nous maintient en alerte et attentifs aux nouvelles formes de perception qui nous interpellent, nous taquent et qui flirtent avec nous à travers leurs poses et leurs perspectives.

Nous vous souhaitons une bonne lecture !

Lucía Caminada et Fernando Gonçalves

UMBRAL: HACIA LAS POLÍTICAS DEL CUERPO

THRESHOLD: TOWARDS BODY POLITICS

SEUIL : VERS UNE POLITIQUE DU CORPS

Sang des femmes et performances

David Le Breton

Université de Strasbourg

Autour du sang menstruel

Les hommes ne saignent que par une action infligée de l'extérieur, l'écoulement de leur sang implique l'affrontement, la vaillance, le fait d'avoir su regarder la mort en face ; la blessure est donc un signe de virilité, un trophée car elle marque une souveraineté sur leur existence, à la différence du sang menstruel qui coule en toute évidence, sans intervention de la femme. "Il y a humiliation, écrit S. de Beauvoir, si le liquide s'échappe passivement car le corps n'est plus alors un organisme, muscles, sphincters, nerfs, commandés par le cerveau et exprimant le sujet conscient, mais un vase, un réceptacle fait de matière inerte et jouet de caprices mécaniques" (Beauvoir, 1949 : 166-167). Si le sang versé des hommes est toujours valorisé, celui des femmes est de longue date méprisé, associé à l'impureté.

De nombreuses sociétés humaines font des règles un motif d'impureté et exercent en conséquence un contrôle social vétilleux à leur égard. La femme est alors souvent mise à l'écart du groupe, interdite d'une série d'activités dont la sexualité, la cuisine... Le *Lévitique* pose que toute sécrétion, toute humeur s'échappant du corps masculin ou féminin est une souillure. Il pointe plusieurs types de souillure féminine (accouchement, menstrues, écoulement sanguin hors des règles, relations sexuelles) et exige d'en protéger la communauté par la mise à l'écart. Les sécrétions masculines sont également l'objet de précautions sociales, mais nettement plus rares que chez les femmes, et elles ne portent pas sur le sang. Les interdits relatifs à la menstruation ou au sang des femmes représentent une ligne de force de la domination masculine, ils mettent les hommes en position d'autorité et les femmes en position de passivité et de contrainte car elles sont perçues comme porteuses d'une puissance à contenir. Le sang menstruel est un péril venu de l'intérieur même du groupe, "il menace le rapport entre les sexes dans un ensemble social et, par intériorisation, l'identité de chaque sexe face à la différence sexuelle" (Kristeva, 1980 : 86). Et nombre de sociétés humaines en contrôlent les flux avec rigueur en le marquant de tabous stricts.

Déjà dans l'antiquité, dans son *Histoire naturelle*, Pline se demande "s'il existe quelque chose de plus malfaisant que le sang menstruel". Et il décrit une succession de turbulences provoquées dans l'environnement par le passage d'une femme ayant ses règles. Des théologiens rapprochent le sang menstruel du péché originel, les menstruations seraient une punition de Dieu à l'encontre d'Eve touchant désormais toutes les femmes (Pastoureau, 2016 : 68). Dans les traditions populaires françaises, le sang des règles est plutôt maléfique, comme le rappelle le sinistre *Malleus Maleficarum* : "Difficilement trouverait-on rien qui soit aussi malfaisant que le sang menstruel. Une femme qui a ses règles fait aigrir le vin doux par son approche ; en les touchant, elle frappe de stérilité les céréales, de mort les greffes, brûle les plantes des jardins ; les fruits de l'arbre contre lequel elle s'est assise tombent- son regard terni le poli des miroirs, attaque l'acier et l'éclat de l'ivoire ; les abeilles meurent dans leurs ruches ; la rouille s'empare aussitôt de l'airain et du fer, et une odeur fétide s'en exhale ; les chiens qui goûtent de ce sang deviennent enragés et leurs morsures inocule un poison que rien ne peut guérir" (Institoris ; Sprenger, 1973 : 118). A cause de son sang, finalement il y a une sorcière en toute femme.

Le sang revête les deux dimensions du sacré : ce mélange ambigu du maléfique et du bénéfique lié à la puissance portée par l'objet ou la situation. Pour le meilleur et pour le pire, l'alliance est souvent prégnante entre le sang menstruel et les énergies cosmologiques. D'un lieu et d'une situation à l'autre par exemple s'exerce un effet propice sur la maturation des récoltes ou à l'inverse une turbulence néfaste à toute entreprise que la femme aurait perturbée par sa présence (Roux, 1988 : 57 sq.)

Ce dernier soupçon s'efface lentement mais il est encore actif par exemple dans les années soixante-dix du siècle dernier dans l'étude ethnologique menée par Yvonne Verdier à Minot, un petit village de Bourgogne. L'auteure décrit la physiologie symbolique en jeu lors des règles. Pendant ces quelques jours, la femme ne descend jamais dans la cave où sont entreposées les réserves familiales : viandes salées, cornichons, barriques de vin, de "goutte", etc., sous peine de gâter les aliments qu'elle touche. Le sang qui s'épand d'elle possède un pouvoir de corrosion sur les matières animales ou végétales, il est une sorte de poison dont il faut se garder. Pour les mêmes motifs, le cochon n'est jamais tué à ces moments d'indisposition. L'influence délétère du sang qui s'épand d'elle s'élargit aux tâches les plus familières : "Les gâteaux, les crèmes, c'est pas possible ! Une femme n'ira pas non plus faire une mayonnaise ou monter des blancs en neige comme ça. Ça ne prend pas", déclare une femme. Des liens symboliques étroits se tissent entre la femme et son environnement, et influent sur les processus naturels ou sur ses actions coutumières, comme si le corps transformé par l'écoulement du sang débordait ses frontières pour modifier l'ordonnance des choses. "Pendant leurs règles, note Y. Verdier, elles-mêmes n'étant pas fertiles, les femmes entraveraient tout processus de transformation rappelant une fécondation : pensons aux œufs en neige, aux crèmes, aux émulsions, aux sauces, au lard, à tout

ce qui doit “prendre”. Leur présence ferait avorter ces lentes gestations que figurent le lard dans le saloir, le vin dans la cuve, le miel dans la ruche” (1979, 37). Dans les traditions populaires, le corps est en prise sur le monde, c’est une parcelle non détachée de l’univers, un champ de force en résonance avec ce qui l’approche (Le Breton, 2018). Et ce savoir, même s’il est aujourd’hui fragmentaire, n’a pas complètement disparu des campagnes européennes. Le sang des femmes possède un pouvoir de déstabilisation par sa seule présence hors de la nuit du corps, et des artistes femmes en mobilisent la puissance ambiguë.

Faire délibérément couler son sang

Le sang vient de l’intérieur du corps, on l’a souvent associé à l’âme, il incarne une forme d’intériorité. Matière précieuse, signe éclatant de l’enchevêtrement de la vie et de la mort. Qu’il franchisse le seuil de la peau traduit une effraction intolérable, il n’est plus à sa place. Confrontation métaphorique avec la mort, on ne peut le voir sans être atteint par ricochet. Mais s’il jaillit d’une entaille délibérée, alors il participe d’une libération du sacré à usage personnel. L’individu le regarde lentement s’écouler avec fascination, il est dans un monde autre. Il est le maître d’œuvre des blessures qu’il s’inflige. Chez les jeunes, la souffrance est avant l’entaille, dans le sentiment que l’existence est emportée par une violence face à laquelle il n’y a rien à faire. Le sang qui s’épanche de la blessure est un remède paradoxal qui prodigue le soulagement, une saignée qui évacue la “pourriture”, le “mauvais sang” qui empoisonne l’existence (Le Breton, 2017). Signe de vie, associé au cœur qui bat tant qu’il est enfermé sous l’enceinte de la peau, il est du côté de la mort s’il jaillit du corps. Le fait de verser le sang impose le franchissement de la barrière entre les parties internes et externes du corps. Symbole efficace entre les mains de qui s’en joue, le sang de l’incision est un élément essentiel de la dramaturgie inventée par des artistes, particulièrement femmes, qui souhaitent marquer les esprits par une transgression publique. Il est comme une humeur maligne qui s’éloigne du corps, un “mauvais sang” qui marque la mise à distance de la souffrance. Sa couleur vive est un rappel dans l’ordre du voir de la réalité qui s’impose avec force.

Porter la main sur soi provoque l’effroi et bouleverse les spectateurs qui se mettent un instant à sa place sans disposer en revanche de sa préparation et de son état d’esprit. Le sang devient un matériau dans la mise en œuvre de son corps que décide l’artiste. Le fait d’en provoquer délibérément l’écoulement est aussi une forme de contrôle politique de soi à l’encontre des injonctions sociales. Bouleversement de son statut qui n’est plus lié à la passivité et à la maternité, mais détourné vers la création du fait de la maîtrise exercée à son égard. Il se fait motif d’émancipation, de reprise en main de soi, mais en payant le prix d’une altération de l’intégrité physique. Le

corps se fait lui-même vecteur de la libération par le détournement de l'un de ses matériaux et la mise en danger symbolique de soi sous une forme sacrificielle. Le sang ne coule pas en pure perte, il est à l'inverse une affirmation de résistance.

La blessure que l'artiste s'inflige délibérément est une création, un renouvellement à la manière d'une saignée identitaire qui répare le monde tout en signalant la maladie. Elle fait effraction dans le système de défense érigée par nos représentations du corps, et particulièrement du corps de la femme. Elle est une provocation suscitant le malaise. Le sang qui coule d'un corps de femme est d'autant plus perturbant qu'il incarne finalement une sorte de surnudité, il renchérit sur la mise à nu si la situation est publique car il dévoile une intériorité qui doit demeurer celée dans l'obscurité du corps.

Si faire couler le sang ou porter la main sur soi sont synonymes de mort, dans les performances ces actes ne suppriment pas la vie, le sang jaillit d'une blessure délibérée, mais il n'est plus à sa place. Répandu sur la peau, il ouvre une brèche qui menace l'individu et l'ordre moral du monde. Il dissout la frontière entre soi et l'autre, l'intérieur envahit l'extérieur et menace l'ordonnance familière des choses. Certes, le jeu avec les interdits ne signifie pas s'en affranchir, mais plutôt jouer sur la frontière avec le licite, en bouleversant en revanche ceux qui la considèrent comme infranchissables, il alimente une fabrication de sacré intime. Il implique un arrachement à soi et aux routines du quotidien, l'accès à une autre dimension de l'existence. Cet écart ouvre une déchirure pour l'artiste mais davantage encore pour les spectateurs du fait de l'accroc à la trame sociale des valeurs. Du fait de son incompatibilité avec la cohérence globale de la trame symbolique, il est toujours en puissance d'en ébranler le centre de gravité. La volonté n'est nullement de s'établir dans la transgression ou d'abolir les limites, mais de les interroger, de jouer avec elles, et de sentir ainsi l'existence battre en soi comme une preuve irréfutable de présence au monde. La transgression est toujours source de puissance, elle expose certes au danger, mais en mettant l'individu hors des lois communes, elle procure un pouvoir et une intensité d'être (Le Breton, 2014).

Gina Pane et les blessures délibérées

Gina Pane (1939-1990) est sans doute l'artiste qui a poussé le plus loin l'interrogation sur les limites cutanées de la condition humaine en se jouant de la douleur et de la blessure dans la mise en œuvre d'une "pratique picturale du corps" (Pane, 2003 : 40). A partir des années soixante-dix et pendant une dizaine d'années, elle se blesse délibérément lors de ses performances non pas systématiquement mais souvent (Le Breton, 2017). Ce serait fastidieux d'énumérer toutes les actions au cours desquelles, elle s'est blessée. Je m'en abstiens sachant qu'elles sont disponibles sur le web et connues.

Les performances de Gina Pane se cantonnent à la surface de soi, elles ne sont jamais des mutilations. “Il faut, dit-elle, que ce corps éclate, aille dans tous les sens, qu’il parte conquérir des espaces, des terres nouvelles”. La blessure est une écriture, elle vient symboliquement cristalliser et apaiser une autre plaie. “Par cette ouverture du corps, je ne veux pas donner du sang au public, ni être un gladiateur, ni même un primitif d’une société archaïque (...) La blessure repère, identifie et inscrit un certain malaise. Elle est au centre de ma pratique, elle en est le cri et le blanc de mon discours. L’affirmation de la nécessité vitale, élémentaire, de la révolte de l’individu. Une attitude absolument pas autobiographique” (Pane, 2003 : 40). Elle fait de la blessure un geste de communion paradoxale. Elle dit d’ailleurs du sang qu’il est “l’élément le plus collectif de l’organisme humain” (Pane, 1996 : 352). Loin du masochisme qu’elle récuse explicitement, à juste titre, la douleur est un don, une tentative de guérison, un mouvement de délivrance. Elle met en scène un sacrifice en offrant elle-même sa douleur pour prix d’une conscience élargie de la souffrance des autres et dans une perspective symbolique de la diminuer. Une résistance symbolique (mystique sans doute) s’exprime contre l’injustice du monde. Non dans une dimension christique, mais dans une intuition de son appartenance au cosmos. Il y a chez elle une volonté de ritualiser la souffrance sociale (la guerre, l’oppression des femmes, etc.) en la prenant sur elle. A différents moments, elle insiste sur son statut de femme traversée par l’écoulement du sang menstruel, une familiarité qui échappe aux hommes, mais rend d’autant plus signifiant sa présence délibérée lors des performances. Pour l’action *Laure*, en 1977, dans la galerie Isy Brachot, elle revient sur l’imposition publique de la blessure : “Pour moi qui suis une femme, la blessure exprime aussi mon sexe, elle exprime aussi la fente saignante de mon sexe. Cette blessure a le caractère du discours féminin. L’ouverture de mon corps implique aussi bien la douleur que le plaisir” (Pane, 2003 : 23).

Si elle demeure maîtresse de soi lors des performances, dans un hiératisme qui bouleverse d’autant plus les spectateurs, elle confesse que dans sa vie personnelle, son sommeil, ses rêves, elle n’est pas sans en être affectée. Chaque action est minutieusement préparée, jalonnée de schémas qui ne ménagent aucune surprise. La mémoire en est enregistrée par des photographies ou des vidéos. Cette mise en condition la rend vulnérable, elle ôte d’elle toute protection. Quand elle entre dans l’espace de la performance, elle se perd “dans la chair des autres”, elle s’immerge dans le public comme si elle en était une caisse de résonance. Elle vit une “attitude qui pourrait se comparer à l’amour” (Pane, 1996, 348). A la manière d’un guérisseur qui donne toute son énergie aux malades qui le consultent, elle se sent “complètement vidée”, éprouve l’impression de voler, d’être dépourvue de corps. Ses actions sont des rites privés de mise à l’épreuve de soi ouverts aux spectateurs et visant à exorciser une part de la souffrance du monde, et notamment les conséquences de la domination masculine. Elle cite l’expérience des chamans au sein de leur communauté qui soignent des

maux qu'ils ont déjà vécu de l'intérieur : "Les médecins-guérisseurs d'une blessure étaient eux-mêmes porteurs d'une blessure (...) Ils incarnaient, ils étaient touchés par le problème moral du malade. C'est le contraire de la médecine actuelle. Donc, si j'ai une problématique et que je veuille la faire partager à autrui, j'incarne ce que je dis" (Pane, 1996 : 352). Aucune brutalité dans ces performances, une lenteur, une délicatesse même, qui les rend d'autant plus incisives, mais qui exige la présence d'un public qui potentialise à son insu la force transgressive et critique de l'action : "Si j'ouvre mon 'corps' afin que vous puissiez y regarder votre sang, c'est pour l'amour de vous : l'autre" (Pane, 2003 : 16). La blessure se mue dès lors en échange, en don de soi. Gina Pane déclare qu'elle revendique étymologiquement la religion, nullement dans un sens institutionnel donc, mais dans le fait d'être reliée, de ne pas être seule dans son action mais accompagnée de l'émotion du public. La blessure de l'artiste est le prix à payer de la communion.

Elle élargit la connaissance de ceux qui la regardent en s'affranchissant des interdits majeurs, ceux de la douleur et de la mort affrontés en toute conscience qui seuls conservent justement un pouvoir de subversion, d'émotion propre à ébranler l'auditoire. "La souffrance n'est jamais un geste gratuit chez Gina Pane, écrit François Pluchart, commentateur attentif de son œuvre. Elle combat, elle dénonce, elle entre en lutte contre les déterminismes : contre ceux qui se lavent les mains, ceux dont l'escalade dans l'horreur est un principe d'action ou de gouvernement, ceux qui digèrent tranquillement après s'être repus, indifférents au reste du monde" (Pluchart, 2002 : 232). La "face tragique du corps est générateur d'angoisse et d'aliénation et semble parfaitement indécent dans une société qui n'arrête pas de parler du "progrès de l'homme", écrit Gina Pane (1996, 349). Elle refuse de se taire à ce propos. Si elle se fait mal en se brûlant, en se lacérant, en se coupant, en se mettant dans des postures pénibles, si elle s'expose au danger, c'est pour dénoncer les verrous moraux qui pèsent sur son corps de femme et la violence banalisée qui règne sur nos sociétés. Mes "expériences corporelles, dit-elle en juin 1974, ont pour but de démystifier l'image commune du corps ressenti comme bastion de notre individualité pour la projeter dans sa réalité essentielle de fonction de médiation sociale (...) Le corps est l'instrument premier et naturel de la sociologie" (Pane, 2003 ; 18). Elle sait que l'intégrité corporelle est une valeur morale intouchable de nos sociétés, surtout s'agissant d'une femme. En altérant son enveloppe cutanée, en laissant le sang se répandre, elle ébranle en profondeur les imaginaires sociaux et atteint son objectif de provoquer la réflexion, c'est-à-dire le retour sur soi. Les traces de ses blessures s'effacent car les incisions ou les brûlures sont de surface, mais l'interrogation poursuit son chemin, elle demeure encore aujourd'hui après sa mort. Elle n'ignore pas le bouleversement de la salle, l'émotion, le refus, la colère, les mécanismes d'identification à son égard, avec une sensibilité redoublée par le fait qu'elle est femme, que sa peau est entaillée et que le sang coule. Le spectacle de la douleur physique est intolérable pour le public.

Sur Marina Abramović

Le travail de Marina Abramović porte sur les limites de tolérance du corps, la traversée de la douleur, de l'épuisement, le goût du danger. Elle travaille rarement sur l'écoulement délibéré du sang. Elle dit d'ailleurs dans ses mémoires qu'elle a une "phobie du sang" (2017, 20). Réalisée en 1973, à Edinbourg, en présence de Joseph Beuys, *Rythm 10* s'appuie sur un jeu de bar masculin où les hommes écartent les mains sur une table et plantent un couteau entre leurs doigts. S'ils se blessent, ils boivent un verre de plus, et risquent davantage de se couper. Rite de virilisation par excellence qui implique de ne pas avoir froid aux yeux et de ne craindre ni la douleur ni la blessure. Abramović en détourne le principe, elle pose ses mains sur un papier blanc, utilise dix couteaux, et enregistre le son avec deux magnétophones. A genoux sur le papier, elle enfonce la lame entre ses doigts le plus rapidement possible et empoigne un autre couteau chaque fois qu'elle s'entaille. Elle décrit dans ses mémoires le silence de plomb qui règne dans la salle. Elle est dans une sorte de transe. "Dès que vous pénétrez dans l'espace de la performance, vous accédez à un niveau de Moi supérieur, ce n'est plus vous. Ce n'est pas le Moi que vous connaissez. C'est autre chose (...) La peur s'était évanouie, la douleur s'était évanouie" (2017, 77). Quand elle se coupe avec le dixième couteau, elle arrête l'enregistrement et le met en écoute depuis le début, et elle s'efforce de synchroniser les sons du martellement rythmé et ses gémissements, et de s'entailer en lien avec les blessures antérieures. Puis après avoir utilisé les dix couteaux une nouvelle fois, elle fait passer la double bande-son des deux temps de la performance, elle se lève et quitte la salle. Elle écrit : "j'avais eu l'impression que mon corps était sans frontière, sans limites ; que la douleur ne comptait pas, que rien ne comptait – et j'en étais grisée. J'étais ivre de l'énergie irrésistible que j'avais reçue. J'ai su à cet instant que j'avais trouvé mon moyen d'expression" (78).

En 1975, dans une galerie de Naples, elle propose une performance intitulée *Rythm 0*. Elle se livre tout entière à l'initiative des visiteurs, essentiellement des habitués des galeries, des responsables artistiques, et les engage à faire d'elle ce qu'ils souhaitent pendant six heures. Ils ont à leur disposition soixante-douze instruments déposés sur une table, pourvoyeurs de plaisir ou de douleur : aiguilles, épines, pistolet chargé, ciseaux, épingle, marteau, scie, fourchette, rose, miel, stylo, appareil photo polaroid, flacon de parfum, plume, etc. Pendant les trois premières heures, le public intimidé reste un peu à distance, on lui tend la rose, on pose le châle sur ses épaules, on l'embrasse. Puis peu à peu les interdits s'effacent. Souvent, observe-t-elle, ce sont les femmes qui disent aux hommes ce qu'ils doivent faire. Puis un homme découpe son t-shirt et le lui retire. Elle est manipulée comme une marionnette, on lui fait prendre des poses. Un homme écrit *End* sur son front avec un tube de rouge à lèvres. Un autre la photographie et mets les polaroids dans sa main. Deux hommes la soulèvent, l'allongent sur une table et plantent un couteau près de son entrejambe. Un autre

la pique avec une épingle. Un autre encore l'entaille au cou avec un couteau et suce son sang. Un spectateur s'empare du pistolet et l'arme, avant de l'approcher de sa tête. Un conflit éclate alors entre ceux qui veulent la protéger et ceux qui entendent que la performance se poursuive. L'homme est finalement expulsé de la galerie. Au terme de ces six heures, écrit-elle, "J'étais dans un état épouvantable ; à moitié nue, en sang, les cheveux mouillés. Et il s'est passé une chose étrange ; à cet instant, les spectateurs encore présents ont soudain eu peur de moi. Quand je me suis avancé vers eux, ils sont sortis de la galerie en courant (...) Le lendemain matin, je me suis regardée dans la glace et j'ai constaté que j'avais une grosse mèche de cheveux gris. En cet instant, j'ai pris conscience que le public peut vous tuer" (89).

Jouer avec la transgression

Des artistes comme Gina Pane, de manière exemplaire, mais d'autres, comme par exemple Marina Abramović, anticipent sur la scène des recours plus intimes, privés, apparus dans le courant des années quatre-vingt-dix, chez des adolescentes, plus rarement des garçons, en proie à une souffrance personnelle. Si des artistes continuent à s'infliger des blessures délibérées, ils sont aujourd'hui rejoints par des millions de jeunes en plein désarroi qui trouvent dans cette démarche un apaisement (Le Breton, 2017). Que les atteintes corporelles soient nettement supérieures en nombre chez les femmes que chez les hommes confirme le fait que les premières prennent la détresse sur soi, là où les seconds se projettent avec force contre le monde. Ces comportements, même quand ils participent des confins, reproduisent des données éducatives imposant à l'homme une démonstration de soi, accompagnant les valeurs traditionnellement associées à la virilité : l'agressivité, la violence, l'alcoolisation, la vitesse sur la route... L'homme est plutôt celui qui blesse ou fait couler le sang des autres.

La femme intériorise son désarroi, traduit plus volontiers une fragilité allant de pair avec les critères de séduction qui s'imposent à elle. Mais en retournant sa souffrance (celle qui est dans la vie) contre sa propre peau elle récuse aussi le modèle de séduction qui l'étouffe et qui fait de son apparence le mode d'évaluation majeur de ce qu'elle est, là où l'homme est plutôt jugé sur ses œuvres. Elle dit justement qu'elle est toujours à fleur de peau. Et que parfois elle en a assez, biffant alors celle-ci de gestes rageurs. Que des artistes femmes comme Gina Pane attentent à leur corps soulève plus d'effroi et de résistance sociale que s'ils s'agissaient d'hommes. Elles revendiquent d'ailleurs souvent, à l'image de Gina Pane, une analyse politique de leur corps et des verrous sociaux qui les enferment dans leur condition.

La transgression opérée suscite d'autant plus de puissance qu'une scarification délibérée rompt intentionnellement les frontières de la peau et fait couler le sang.

Porter ainsi la main sur soi outrepassa deux interdits majeurs de nos sociétés. Le corps est une totalité intouchable qui incarne le sujet, et on ne répand pas le sang sans provoquer un effroi qui met à mal des individus qui en sont témoins (Le Breton, 2017). Au-delà encore, la blessure délibérée est un jeu symbolique de la mort en ce qu'elle mime le meurtre de soi, le recours à la douleur, au sang, à la mutilation... Toute transgression est source de puissance sur soi ou sur les autres. Ce sont des instances de transformation intérieure. Si elles se muent en décors, en éléments de performance, en esthétisation de soi, elles ironisent sur les valeurs sociales en troublant le consensus tranquille qui fait de la peau une frontière infranchissable surtout si le sang doit couler. Ces ruptures délibérées des limites de la peau sont des ouvertures du sens, elles narguent les frontières conventionnelles qui reposent dans nos sociétés sur un corps bien délimité, sain, lisse, clos sur lui-même, intouchable, isolé des autres et du cosmos (Le Breton, 2019). De manière symbolique, les artistes qui se meurtrissent réintroduisent le corps grotesque analysé par M. Bakhtine (1965), un corps refusant la fermeture sur soi, ouvert au monde, aux autres, un corps carnavalesque, marqué dans une ambiance festive et cérémonielle.

Les artistes femmes qui attaquent leur corps soulèvent de fortes interrogations sociales et politiques chacun dans sa dimension propre. Elles retournent contre elles, en toute évidence, une violence sociale insidieuse à l'encontre du corps des femmes qu'elles rendent visibles en faisant de leur corps d'artiste "un élément de langage", selon la formule de Gina Pane (Pluchart, 2002 : 200). Par ce renversement, elles montrent que le chemin vers soi n'est jamais clos. L'insurrection déborde la seule domination masculine, elle implique une dimension polysémique plus proche de l'anthropologie, un appel à prendre son existence en mains, à affronter les yeux dans les yeux les grandes instances refoulées de nos sociétés : la douleur et la mort.

Bibliographie

- BEAUVOIR (DE), Simone (1949): *Le deuxième sexe*, T. 2, Paris : Folio.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1985): *La peinture incarnée*, Paris : Minuit.
- HEWITT, Kim (1997): *Mutilating the body. Identity in blood and ink*, Bowling Green : Bowling Green State University Popular Press.
- INSITTORIS, Henry ; SPRINGER, Jacques (1973): *Le marteau des sorcières*, Paris : Plon.
- KRISTEVA, Julia (1980): *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris : Seuil.
- LE BRETON, David (2018): *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF.
- LE BRETON, David (2010): *Expériences de la douleur. Entre destruction et renaissance*, Paris : Métailié.

- LE BRETON, David (2013): "Body Art: la blessure comme œuvre d'art", *Communications*, "Performance", n°92.
- LE BRETON, David (2017 [2003]): *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié.
- LE BRETON, David (2014) : *Conduites à risque. Des jeux de mort au jeu de vivre*, Paris : Puf.
- NEAU, Françoise (2008): "L'action corporelle en image : notes sur le travail de Gina Pane", *Champ Psychosomatique*, n°4.
- "Gina Pane, entretien avec Irmeline Lebeer (1975)", *L'Art au corps*, Marseille (1996).
- GINA PANE, ENTRETIEN AVEC IRMELINE LEBEER (1975), cité in *L'Art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, catalogue d'exposition, Marseille, MAC, 1996, p. 352.
- PASTOUREAU, Michel (2016): *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris : Seuil.
- PLUCHART, François (2002): *L'art : un acte de participation au monde*, Paris : Jacqueline Chambon.
- ROUX, Jean-Paul (1988): *Le sang. Mythes, symboles et réalités*, Paris : Fayard.
- VERDIER, Yvonne (1979): *Façons de dire, façons de faire*, Paris : Gallimard.

CUERPO, MEMORIA Y VIOLENCIA

BODY, MEMORY AND VIOLENCE

CORPS, MÉMOIRE ET VIOLENCE

Corporalidades bajo el terrorismo de estado: del cuerpo militante al cuerpo desaparecido y al cuerpo reaparecido

Teresa Basile

Universidad Nacional de La Plata

Introducción. El cuerpo combatiente

Este trayecto se inicia, entonces, con un análisis sobre el cuerpo del militante y combatiente en el escenario revolucionario de la década de los '60 en América Latina que puede visualizarse en “partes de campaña, crónicas de guerra” o “diarios de campaña”, así como en testimonios guerrilleros, en especial en “Pasajes de la guerra revolucionaria” (1963) de Ernesto Guevara, uno de los ejemplos cabales del testimonio revolucionario. Allí el “Che” relata la saga inaugural de la liberación de Sierra Maestra por parte del Ejército Rebelde desde la salida del puerto de México en el Granma para arribar a las costas cubanas el 2 de diciembre de 1956 –sellando el origen utópico de un nuevo tiempo histórico– hasta la victoria final. Acuña el valor de las armas y la lucha como vías de emancipación de los pueblos y defiende la violencia guerrera en su capacidad performativa para liberar América Latina de sus varias e históricas sujeciones, tanto en su apuesta al “foco guerrillero” como en su defensa de la “revolución permanente”. En este texto se encuentra el cuerpo del soldado en su materialidad, en el día a día del combate, ante las inclemencias del tiempo, los enfrentamientos armados, las decisiones políticas y estratégicas, etc. Se define un cuerpo, por un lado, viril, masculinizado, estoico, austero. Joven y dispuesto al combate. Por otro lado, es un cuerpo sacrificial, preparado para la muerte “bella” en la lucha armada, dispuesto a dar la vida por la causa.

Juan Duchesne Winter (2010) ha analizado los rituales de aprendizaje y formación del soldado del Ejército Rebelde quien debe superar la “prueba de resistencia” y la gran “prueba de fuego”. Enfrentar los rigores del medio, el hambre, la sed, el cansancio, las interminables caminatas y la falta de calzado entre otras cuestiones; sortear la tentación de abandonar, rendirse, desertar o huir del campo de batalla

y traicionar a sus camaradas; desarrollar un talante estoico, austero, viril, valiente, mostrando dignidad ante la muerte, disposición al sacrificio de la propia vida por una causa mayor, auxilio al débil y compañerismo, constituyen algunos peldaños en la formación meritocrática del guerrero heroico. La narración, como un encadenamiento de pruebas que el soldado rebelde enfrenta, destaca el protagonismo de la lucha armada como eje central del universo revolucionario para la perspectiva de Guevara.

En una línea similar, para Jaume Peris Blanes (2015) el dispositivo de la narratividad está dado por el nacimiento y construcción de una nueva subjetividad y corporalidad, la del *combatiente rebelde*, cuyo desarrollo gradual se afianza a través del ejercicio progresivo de la disciplina (cohesión, orden, organización, moral combativa, compañerismo, etc.) en el campo de batalla, cuyos logros lo convierten en modelos ejemplar a imitar, permitiendo la “emulación” tanto dentro de Cuba como en otros países.

Quisiera detenerme en la famosa escena de “Alegría del Pio”, donde Ernesto Guevara elige llevar la caja con las balas y dejar la mochila con los medicamentos, como escena clave del nacimiento y bautismo de la subjetividad del soldado revolucionario (Laura Maccioni, 2013; Victoria García, 2014; Peris Blanes, 2015 y Roberto González Echevarría, 1980). ¿Podemos releerla en clave corporal para advertir la asunción de un cuerpo guerrillero dispuesto a las balas, a las heridas, a las amputaciones, a las fracturas en lugar de un cuerpo sano, cuidado, protegido, a salvo gracias a los fármacos del médico Guevara?

Por su parte, Hugo Vezzetti añade al combatiente tanto una dosis de erotismo como de sacralidad que confieren al cuerpo y al cadáver de un gran valor. Podemos recordar la famosa foto del Che Guevara o los ojos verdes de la guerrillera Tania en Sierra Maestra; sus rostros parecen aunar fuerza, mesianismo y sensualidad. En *Sobre la violencia revolucionaria* (2009), Vezzetti explora una serie de imaginarios sobre la violencia armada revolucionaria desde el cruce entre la política, la erótica y la religión, tales como la “vida plena”, la épica, el relato idealista, juvenelista del militante y combatiente, la “comunidad de guerreros”, la “confraternidad del peligro”, el “heroísmo sobrehumano”, la “apología de los fierros”, o el “arte de morir”, la “muerte bella”, la “sublimación en el sacrificio”, entre otros casos (2009).

La muerte, el cuerpo muerto, el cadáver adquieren una notable importancia en el escenario revolucionario: desde la muerte en el fragor de la lucha hasta la ingesta de la pastilla de cianuro por parte de los militantes de varias agrupaciones de la nueva izquierda.

La “muerte en combate” dota al cadáver de un carácter heroico, de allí cierta necesidad de detentar el cadáver y convertir su tumba en memorial y sitio de peregrinación. Las fuerzas enemigas, en cambio, procuran apropiarse del cadáver y desaparecerlo como ha sucedido tantas veces, desde Eva Perón a Osama Bin Laden. Es un botín de guerra que se captura para desheroizarlo y mostrarlo en su abyección

(recordemos la foto del cadáver del Che Guevara) o también canibalizarlo a través del ritual antropofágico: comerse al enemigo para apropiarse de su potencia. En estos casos el cuerpo no le pertenece del todo a la persona, sino a las fuerzas enfrentadas, su carácter individual y subjetivo carece de importancia, cualquier reclamo personal es criticado como mandato del mundo burgués, individualista, egoísta. Para Ernesto “Che” Guevara –en “El socialismo y el hombre nuevo en Cuba” (1965)– el “hombre nuevo”, aquel nacido bajo los auspicios de la revolución, guiará su vida bajo las banderas de los ideales políticos y la lucha dejando a un lado las minucias de la vida cotidiana, las pequñeces del individuo y los placeres que demanda la corporalidad burguesa. El cuerpo del revolucionario más que personal es político, más que privado es público, más que individual es comunitario.

En el polo opuesto a la muerte bella en combate encontramos el suicidio ante el inminente secuestro como una vía exigida por la cúpula de Montoneros para evitar entregarse vivo a las fuerzas represoras, a sus prácticas de la tortura corporal para obtener información, para someter su cuerpo a la más brutal abyección y desposesión, para quitarle, incluso, el derecho a morir. En la lógica montonera era un modo de frenar las delaciones y los lanceos (obligaban a los detenidos a salir y señalar a los compañeros en las calles) que arrasaban con la vida de los militantes. Suicidarse con la pastilla de cianuro constituía, entonces, una táctica en la que la víctima recuperaba el poder sobre su propia muerte y evitaba la entrega de su cuerpo a los perpetradores, sostenían los miembros de la cúpula de Montoneros. Un escalón más abajo se situaba la muerte en la sala de torturas o a través de los diversos métodos de asesinatos de los represores.

Me interesa explorar el modo en que Rodolfo Walsh inviste el suicidio de su hija Vicki de una traza heroica en dos textos “Carta a Vicki” y “Carta a mis amigos”, ambos de 1976. Allí explica cómo murió su hija cuando estaba en la casa de la calle Corro y a las 7 de la mañana comenzaron los primeros ataques del Ejército que había establecido un cerco con 150 hombres, los FAP emplazados, un tanque y un helicóptero. Vicki y el secretario Político Molina subieron a la terraza para defenderse a los tiros durante más de una hora y media. Repentinamente, Vicki deja la metralleta y dice “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir” y ambos se llevan sus pistolas a la sien y se disparan. Esta última es la frase clave; en esa decisión su padre reconoce un acto heroico, la elección de una muerte “gloriosamente suya”, “su lúcida muerte es una síntesis de su corta, hermosa vida” (Moreno, 2018: 23). A su vez, quiero recuperar la lectura que de este acontecimiento hace María Moreno en *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018). En este volumen la ensayista lleva a cabo un desmantelamiento de la integridad del testimonio a partir del análisis de esos dos textos que escribe Roberto Walsh. Susana Rosano (2020) explora esta tarea deconstructiva señalando el uso del *ritornello* con el que vuelve una y otra vez sobre la palabra de Walsh, y el montaje de diversas voces femeninas, testimonios, declaraciones, noticias

con los que, sin embargo, crea un texto fragmentario y discontinuo, corroe la verdad del testimonio del autor de *Operación masacre*, desbarata las lecturas heroicas y las zonas sagradas de los discursos de la militancia, y muestra las estrategias de edición e interpretación que desnudan el carácter constructivo e inestable de la verdad de los hechos.

Para el caso particular de la muerte de Vicki, en el texto de María Moreno (2018: 291) se entrecruzan diversas voces que desarticulan esa imagen heroica. Es el testimonio de Patricia Walsh, la hermana de Vicki, el que cuestiona directamente la carta de su padre a quien en su momento le había aclarado que “no se ajustaba a la verdad” (2018: 291). La frase “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir” no sería pronunciada por su hermana sino por su compañero, tal como ella ya le había dicho a su padre (2018: 293). Además, advierte en ese desvío el gesto de convertirla en heroína aun cuando “mi padre estaba enojado con la figura heroica” (2018: 294). Incluso Patricia pone en duda que se tratara de un suicidio elegido, no en cuanto al procedimiento de haberse disparado, sino a la situación en la que estaba atrapada sin libertad para decidir: “Mi hermana se suicida, pero en realidad la matan, porque es una situación en donde no hay muchas opciones” (2018: 297). También niega que Vicki haya tenido una “hermosa vida” en su infancia y adolescencia (2018: 296). De este modo la hermana de Vicki desbarata y pone al descubierto el procedimiento a través del cual su padre inviste de gloria el suicidio de su hija militante.

En el reverso del régimen corporal del combatiente heroico y resistente, algunos textos ponen el foco en lo que expulsa, en lo que descarta, en su intolerancia, en su coerción, en su violencia. El controvertido volumen de relatos *Condenados de condado* (1968) del cubano Norberto Fuentes constituye un “antimodelo” del *Bildungsroman* revolucionario, al decir de Duanel Díaz (2010: 101) y ofrece la contraparte del cuerpo disciplinado y sufrido del combatiente. Asimismo, el relato “La caminata” (1969) de Eduardo Heras León recupera críticamente uno de los momentos claves de la formación del combatiente como son las extenuantes marchas (Cabral, 2017).¹ Estos cuentos ponen en escena una galería de personajes disidentes que se corren del ideal revolucionario, al tiempo que exhiben las lógicas de exclusión actuantes en el modelo épico del soldado. Tomemos algunos de estos ejemplos.

“La caminata” relata el agotador recorrido a pie de los soldados del pelotón 220 durante una noche en que deberán caminar alrededor de noventa kilómetros. En el trayecto suceden deserciones, desbandes, corridas hasta que llegan a destino en medio del caos. En este relato se pone en foco la historia de Lorenzo Peña, un soldado que, debido a su sobrepeso, se retrasa y no logra llegar a tiempo junto con

1 Tanto en el artículo de María Celeste Cabral (2017) “De hombres nuevos y deserciones. Reconfiguraciones del sujeto revolucionario en “La caminata” (1969) de Eduardo Heras León y *Condenados de condado* (1968) de Norberto Fuentes”, como en el libro *Palabras de trasfondo* (2010) de Duanel Díaz se encuentran análisis más extensos sobre estos autores.

sus compañeros con lo cual falla en la “prueba de resistencia”. Este aparente fracaso de Lorenzo, quien, sin embargo, logra efectivamente arribar a la meta, aunque con tres horas de demora, desata las burlas, las chanzas, la incredulidad, los prejuicios de sus compañeros; resulta expulsado del grupo de los resistentes.

Aunque con cierto tono humorístico, algunos de los relatos de Norberto Fuentes también ponen en evidencia otra serie de expulsados del modelo de virilidad del combatiente. En el Condado se entrecruzan una variopinta gama de personajes —milicianos, bandidos, justicieros, valientes, revolucionarios— que se desvían del modelo heroico y de los quehaceres de la guerra. Mientras algunos carecen de valor, sienten miedo, son débiles, sentimentales y hasta lloran; otros son feroces, violentos en extremo, fascinados por la violencia. Entre varios ejemplos, en “La yegua” se exhibe la homofobia militar referida a un soldado acusado de homosexual que termina suicidándose de un modo sospechoso, aun cuando nadie dudaba de su valentía. “El capitán descalzo” adolece de un cuerpo anómalo ya que en sus pies deformes no logra calzar las botas del uniforme; pero también su extrema y gratuita violencia —le cercena la mano a un fugitivo a quien le convidó pan e inmediatamente le corta la cabeza con un machete— lo corre de la figura del revolucionario. Es el cuerpo racializado y masculinizado aquello que está jugando en “Santa Juana” cuando obligan a los milicianos a quitarse collares-amuletos de la tradición afrocubana usados como talismanes protectores de sus cuerpos ante los enfrentamientos: “los collares y las flores y las prendederas son cosas de mujeres. Yo no quiero mujeres en mi ejército” (42). De este modo el ideal del cuerpo combatiente se instaura como una política de exclusión de aquellas corporalidades atravesadas por el sobrepeso, el género sexual (femenino, homosexual), la deformación, la religión y la etnicidad.

El cuerpo detenido-desaparecido

A partir de aquel comienzo nos preguntamos ahora: ¿qué sucede con ese cuerpo combatiente y heroico cuando es desplazado del campo de combate, es llevado a un centro clandestino de detención y es desaparecido?

En principio se trata de un cuerpo sustraído del régimen de la lucha y atravesado por la *derrota*, a quien se le han quitado las armas y con ello la posibilidad de convertirse en *héroe*. Tanto Primo Levi (2011) como Pilar Calveiro (1988) señalan la pérdida de lo heroico en el campo y la conformación de zonas grises donde se desdibujan las distinciones entre héroes y traidores. Dice Calveiro: “No hay héroes en los campos de concentración” (129), sino que en los prisioneros confluyen y se entremezclan “formas de obediencia y formas de rebelión” (131). Calveiro recupera y complejiza aún más la noción de “zona gris” con la que Primo Levi (2011) describía la ruptura de la distinción entre prisioneros judíos y sus verdugos nazis que acontecía en el *Lager*

a partir de ciertas instancias de colaboración: “El campo es una infinita gama, no del gris, que supone combinación del blanco y negro, sino de distintos colores, siempre una gama en la que no aparecen tonos nítidos” (128). Ya nadie queda “puro” o “intocado” ni puede ser un héroe. El CCD es un “dispositivo desaparecedor de héroes”.

Para Miguel Bonasso, en el polo opuesto a Levi y Calveiro, el CCD sí es un espacio de lucha y no necesariamente de víctimas derrotadas, un lugar donde la guerra continúa aunque de otros modos. Allí es posible, como sostiene Jaime Dri en *Recuerdo de la muerte*, convertirse en héroe, claro que no a través de la muerte bella, sino al negarse a colaborar, procurar huir del campo y denunciar el sistema desaparecedor. Esta perspectiva ha desatado debates en torno a la “colaboración” y sus grados dentro de la ESMA: para algunos detenidos se trataba de fingir colaborar para poder sobrevivir y luego dar testimonio, para otros la única actitud digna era procurar huir (Basile, 2023b).

Además de un cuerpo sin épica y derrotado, se convierte en un *cuerpo-víctima*, sometido a un *régimen de despojo*: un cuerpo sin nombre, sin habla, sin libre circulación, sin comunicación ni comunidad, un cuerpo que ha perdido todo derecho de protección por parte del Estado. También es un cuerpo “in pain” (Scarry, 1985), sometido a la tortura, a la falta de sueño, al hambre, sin las necesidades básicas de subsistencia, un cuerpo quebrado, dolorido, con cicatrices, pérdida de dientes, sucio, etc. Ha sido entregado a la violencia radical ejercida por los represores, a la corrosión de la identidad subjetiva y al abandono de la esperanza de vida. Se trataba, fundamentalmente, de generar cuerpos dóciles para sacarles información. Analía Aucía agrega otros fines: “obtener información para sembrar terror, para degradar, humillar, castigar, para sostenerse en un goce perverso del poder, etc.” (2011: 62). Son cuerpos enemigos, contaminados, foráneos, intrusos que corroen la argentinidad tal como se advierte en la Doctrina de Seguridad Nacional que justificaba el terrorismo de estado: de allí que a la sala de torturas se la considere un quirófano en el cual extraer la enfermedad y restaurar el cuerpo nacional.

La condición de un *cuerpo “desaparecido”* ocupa el lugar extremo del despojo. Gabriel Gatti en su libro *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada* (2011) expresa la dificultad de asir la identidad del desaparecido, tensada entre la ausencia y la presencia en tanto se trata de un sujeto que no se halla ni vivo ni muerto y parecería situarse en una suerte de limbo, en un eterno “estar siendo desaparecido” que no termina de cerrarse, un sujeto sin lugar y descolocado del tiempo, desgajado de la comunidad y de la familia, un cuerpo separado del nombre o un nombre sin cuerpo y sin historia, un sujeto sin derechos ni ciudadanía, un “chupado”, “borrado”, un “vivo-muerto”, un espectro, un fantasma (2011: 61-65). También estamos frente a la sustracción de un cadáver que no puede ser exhibido públicamente ni como un héroe por sus pares ni manipulado por sus enemigos, es un *cadáver desaparecido* que será enterrado como NN.

Retomando ciertos conceptos de Giorgio Agamben volcado en *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida* (2006), la corporalidad de la víctima dentro del centro clandestino de detención, separada de la *bios* es pura vida biológica, pura *zoe* controlada por el biopoder concentracionario, es una *nuda vida* dispuesta a la muerte pero que ha perdido su capacidad de ser sacrificada en virtud de un valor o ideal mayor como lo era en la muerte bella y heroica en combate.

La represión política sobre el cuerpo también esta atravesada por su condición étnica, de género, de clase social, etc., aun cuando el grado de la tortura no varíe en su brutalidad pero sí algunos modos de tratamiento de la víctima, de insultos, de proyección de estereotipos. En primer lugar, en ciertos CCD como la ESMA, los montoneros (solo algunos de ellos) podían ingresar a colaborar, no así los de otras agrupaciones que, como el ERP eran considerados irrecuperables debido a su orientación marxista. Allí se puso en marcha, junto con la maquinaria desaparecedora, un proyecto político liderado por el Almirante Emilio Massera, provocando el trastocamiento del entero funcionamiento de este sitio. Se crea el *Staff* y el *Mini Staff* con los pocos detenidos a los que se les ha ofrecido la posibilidad de colaborar y han aceptado, se edifican espacios especiales para el trabajo político, y se define el “proceso de recuperación” al que deben obedecer los presos seleccionados. En este sentido, sus cuerpos se ponen al servicio de un trabajo esclavo.

Un capítulo especial lo ocupa el cuerpo de las mujeres y, en particular, el de las embarazadas. La casta militar –patriarcal y heterosexual– puso en práctica un *terrorismo sexual* a través de la cual se ejercía una violencia específica sobre los cuerpos, tanto los masculinos como los femeninos, lo que implicaba: exposición de la desnudez en la ducha, continuos manoseos, la inexistencia de intimidad respecto a la satisfacción de necesidades fisiológicas en los baños, los insultos soeces y los comentarios de carácter íntimo, las violaciones singulares o grupales de toda índole y calibre, la organización de fiestas sexuales, la picana en los genitales o el “coito eléctrico”. En ciertas oportunidades las detenidas solían responder ocultando su cuerpo y borrando su femineidad.² La dictadura produjo un recrudescimiento de la lógica patriarcal. Los cuerpos fueron feminizados y así colocados en condiciones de inferioridad respecto a los represores que acaparaban el valor simbólico de la virilidad y también fueron animalizados de diversas formas (Martínez, 2023: 202).

La guerrillera era criticada por su masculinización, un alejamiento de su “naturaleza” femenina que entonces debía corregirse, de allí que las obligaran a maquillarse y vestirse como mujeres. Las violaciones eran castigos por estos desvíos del estereotipo

2 Algunas detenidas, como Elisa Tokar, intentaron modos de evadir el acoso cubriendo su cuerpo de ropas anchas, negando su feminidad y sexualidad (Lewin y Wornat, 2018: 240); otras como Inés Cobo, violada por el Tigre Acosta, terminaron enloqueciendo (Lewin y Wornat, 2018: 96); y algunas como Laura Di Doménico, quien deseaba ser religiosa y vestía ropas sencillas, se transformaron en mujeres sensuales con uñas pintadas y remeras ajustadas (Lewin y Wornat, 2018: 86).

femenino y tenían un valor moralizador y disciplinador en las mujeres. Había que domesticar, controlar, disciplinar y acallar a las guerrilleras. Los embarazos producto de estas violaciones eran seguidos de abortos, obligados por los propios represores o encarados por las víctimas; incluso aquellos embarazos dudosos en los que la mujer no sabía quién era el padre, si su pareja o el represor, forman todo otro capítulo en la lista de trágicas consecuencias de los crímenes sexuales sobre los cuerpos.

Es conocida la descripción que hace Pilar Calveiro sobre el arquetipo que las Fuerzas Armadas tenían de las guerrilleras: “Las mujeres ostentaban una constante libertad sexual, eran malas amas de casa, malas madres, malas esposas y particularmente crueles. En la relación de pareja eran dominantes y tendían a involucrarse con hombres menores que ellas para manipularlos” (Calveiro, 1998: 94). De allí las calificaciones de “prostitutas”, “putas”, “amantes de los milicos”, “yegua”, etc. Sin embargo, esta perspectiva contrasta con las palabras del Tigre Acosta en las que se percibe un modelo de guerrillera digno de admiración. Ante la sugerencia de Munú de que ellos sí podían volver a sus casas con sus familias durante la noche, en lugar de quedarse en la ESMA, el Tigre Acosta le responde:

ustedes son las culpables de que nosotros no nos queramos ir a nuestras casas [...] ¡Con ustedes se puede hablar de cine, de teatro, se puede hablar de cualquier tema... Se puede hablar de política, saben criar hijos, saben tocar la guitarra, saben agarrar un arma! ¡Saben hacer todo! [...] ¡son las mujeres que nosotros creíamos que solo existían en las novelas o en las películas, y esto ha destruido a nuestras familias! Porque... ¡ahora qué hacemos con las mujeres que tenemos en nuestras casas! (Actis, M. et al., 2006: 165-166)

En la ESMA había un doble juego “perverso” de estos represores que pasaban de la tortura y el asesinato a una suerte de protección de sus víctimas, de las que se consideraban sus tutores, como si las adoptaran. Por un lado, les imponían un modelo de mujer –muy distante del estereotipo de la guerrillera masculinizada– que debía arreglarse, maquillarse, vestirse bien y emperifollarse para mostrar síntomas de “recuperación” y ganar la libertad (posibilidad en verdad muy limitada: solo aquellas elegidas para trabajar podían aspirar a salir con vida de allí). Pero, por otro lado, hay cierto asombro y respeto hacia estas mujeres guerrilleras por sus conocimientos, preparación y destrezas intelectuales (de allí que las convirtieran en trabajadoras esclavas que traducían textos a diversos idiomas, que escribían artículos, falsificaban documentos, desgrababan conversaciones, ordenaban archivos, etc.) (Basile, 2023a: 47).

En cambio, a los varones se los procuraba feminizar como una vía para la pérdida de su masculinidad, para el debilitamiento del cuerpo, para el sometimiento y la humillación (Martínez, 2023: 203). Responde a un estereotipo del cuerpo femenino considerado débil, sojuzgable, manipulable, infantilizado, pasivo. Los varones eran violados, en muchos casos con objetos; también sus parejas eran violadas delante de ellos para humillarlos, quitarles el rol de defensa y protección de sus mujeres,

quebrarles el honor. La corporalidad femenina era un territorio, otro campo de batalla, donde se dirimían las fuerzas enfrentadas, o un botín de guerra. Las violaciones podían tener nefastas consecuencias fuera y después de la reclusión. Varios imaginarios patriarcales sostuvieron también ciertas sentencias condenatorias esgrimidas contra las mujeres militantes por los mismos miembros de Montoneros, quienes podían fusilarlas por traidoras. E incluso los sobrevivientes (y los militantes de derechos humanos) pusieron bajo sospecha a estas mujeres y les exigieron nuevas pruebas de lealtad cuando llegaron al exilio. Estas condenas terminaban por formar parte de la mirada de las víctimas sobre ellas mismas. La exigencia de resistencia y heroicidad de la mujer ante la agresión sexual supone que solo hay violación cuando la mujer rechazó enfáticamente al varón, e implica el mandato de poner en riesgo la vida para salvar la vagina. Si no hay resistencia, no hay violación. La alternativa excluyente entre “mártires o prostitutas”, que antepone una pureza virginal y el sacrificio de la propia vida antes que la entrega al enemigo, da lugar a los tópicos de “traidora”, “colaboradora”, “amante de los milicos” o “puta”, cuando en realidad eran “esclavas sexuales”.³

El cuerpo de las víctimas en los CCD iba cambiando, se deformaba por las torturas, perdía peso, se llenaban de canas, se enfermaba, las mujeres sufrían de amenorrea, etc. (Sutton, 2017). En ciertos testimonios, las víctimas han experimentado una disociación corporal como si la tortura le estuviera sucediendo a un cuerpo que no era el propio. Cito un testimonio obtenido por Paola Martínez “Como si le pegasen a otra persona. Como si fuéramos dos personas. Una que come. Que come tranquila. Plácidamente. Y le peguen a otra” (Martínez, 2023: 212)

La condición de madres de las guerrilleras constituyó un caso especial debido a que las embarazadas eran atendidas, y sus cuerpos eran cuidados con esmero en ciertos CCD hasta el parto, luego se les quitaba al recién nacido para entregarlo a apropiadores, y se mataba a las madres. Pero también Victoria Álvarez y Fabricio Laino Sanchis (2023) citan aquellos testimonios de y sobre las embarazadas que revelan prácticas de castigo, torturas y golpes en zonas que afectaban el embarazo y a veces producían abortos o malformaciones en las criaturas. En otros casos eran salvajemente violadas como en *El Vesubio*: “El sadismo era violar mujeres embarazadas” sostienen Miriam Lewin y Olga Wornat (2018: 117).

La corporalidad de les niñas, el cuerpo del recién nacido, trama otro entero capítulo de estos atropellos e instrumentalizaciones biopolíticas de los cuerpos. En esta línea, *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan cala con inusitada intensidad en

3 El peso de estos conceptos generó una alta dosis de sentido de culpabilidad, de contaminación, de abyección en las mujeres violadas, que fue aún más fuerte cuando la violación estuvo precedida por una instancia de seducción por parte del represor, y de variadas formas de ayuda que ellos brindaban a sus víctimas permitirles hablar o visitar a sus familiares, asegurarles protección dentro del CCD, augurarles una sobrevida, conducirles como tutores en el proceso de recuperación, entre otras.

la vasta desposesión que arrasa al recién nacido en el centro clandestino, cuando leemos la pregunta escrita en el cuaderno de avisos “¿A partir de qué edad se puede empear (sic) a torturar a un niño?” (2002: 11). No puedo dejar de recordar la figura del niño Hurbinek en *La tregua* (1963) de Primo Levi: un niño de tres años, un hijo de la muerte, un hijo de Auschwitz, sin nombre, mudo y falto de palabras, parálitico de medio cuerpo y con las piernas atrofiadas, delgadas como hilos; Hurbinek “no era nadie”. Este “pequeño despojo”, como lo llama Levi, interroga e interpela el acontecer del horror a la vez que es impotente para traducirlo en palabras, como un pequeño testigo ya de antemano “hundido”. Esta infancia bajo la maquinaria concentracionaria de Auschwitz evidencia el proceso de vaciamiento en su cuerpo, en su lengua y en su mirada.

La apropiación de bebés –una práctica sistemática del terror estatal– implicaba una extensa destitución del sujeto, de la identidad, de la familia y de su historia, de la lengua materna en tanto transmisión de los saberes filiales, del lugar en la sociedad y del espacio jurídico que se ausenta en esta usurpación. Una sustracción de su cuerpo. Como si el niño arribara a la nueva familia en blanco, sin nombre, identidad, historia, ni lazos, como una tabula rasa donde inscribir un nuevo relato desde la nada (Arellano, 2008: 121-131). Hay una voluntad por borrar la identidad de los “hijos de subversivos”: varios nietos se han enterado de que su identidad constaba al momento de dejarlos en el juzgado o en alguna institución, pero que luego se los anotaba con otros nombres. Fernando Araldi Oesterheld (N)² declara “Mi vieja tuvo la lucidez, en el momento en que ella se escapa, de dejarme bajo la cama con el documento de identidad. A pesar de todo, yo entro como nn a la Casa Cuna. Sabían quién era”.⁴ Sin embargo, ello no garantiza el olvido: hay un saber sobre la propia historia y un secreto que, aunque se lo intente ignorar, produce efectos en la subjetividad.

Para el psicoanálisis, la apropiación deja marcas en la subjetividad, en la psique y en el cuerpo: Alicia Lo Giúdice, por ejemplo, anota la detención del desarrollo óseo durante dos años en una niña secuestrada a los 23 meses (2008b: 30). La restitución de la identidad abre vías para que cada nieto pueda interrogar dichas marcas poniendo en cuestión el supuesto amor recibido (Lo Giúdice, 2008a). Nosiglia da cuenta de una nueva categoría en la pediatría argentina, el “síndrome de abandono forzado”, que genera un intenso y generalizado miedo, la disfunción en el desarrollo psicológico, la intensificación de enfermedades psicosomáticas, los trastornos de aprendizaje, las dificultades en la integración social, entre otros síntomas (307). No escasean los testimonios de quienes estuvieron en algún centro clandestino siendo muy pequeños

4 Declaración tomada de los videos que bajo el título “Nietos, historias con identidad” se encuentran en la página oficial de Abuelas de Plaza de Mayo: <https://www.abuelas.org.ar/galeria-videos/nietos-historias-con-identidad-4>

y guardan las secuelas de esta experiencia traumática, aunque las hayan borrado u olvidado a nivel consciente.

Para completar el itinerario del cuerpo que hemos trazado, quedarían por analizar, que dejamos para otra ocasión dada la extensión de un artículo, las diversas *reapariciones* del cuerpo y del cadáver desaparecido: desde el denominado *show del horror* en la escena pública hasta las resurrecciones que les hijos hacen de sus padres desaparecidos ya sea en el espacio íntimo y privado de las familias como en el político de la agrupación H.I.J.O.S. y de los gobiernos kirchneristas. El cuerpo reaparece como fantasma, una corporalidad espectral y evanescente, o se presenta en la materialidad de los cadáveres que el mar devuelve o son desenterrados de las tumbas anónimas.

Bibliografía

- ABUELAS DE PLAZA DE MAYO: *Nietos, historias con identidad*. <https://www.abuelas.org.ar/galeria-videos/nietos-historias-con-identidad-4>
- AGAMBEN, Giorgio (2006): *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia: Pre-Textos.
- ÁLVAREZ, Victoria; LAINO SANCHIS, Fabricio (2023): “Gestar y parir en el infierno. Testimonios de las experiencias de embarazo y parto en centros clandestinos de detención durante la última dictadura militar argentina”, en Teresa Basile y Miriam Chiani (eds.), *Inscripciones de una revuelta. Testimonios del terrorismo sexuado* (pp. 109-151), La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP). <https://m.libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/book/2320>
- ARELLANO, Paula María (2008): “Una adopción entre lo clandestino y lo siniestro”, en *Psicoanálisis: Identidad y Transmisión*, Lo Giudice, A. (comp.), pp. 121-131. Buenos Aires: Centro de Atención por el derecho a la identidad de Abuelas de Plaza de Mayo.
- BASILE, Teresa (2023a): “Narrar los 70 desde el dispositivo del género: entre el testimonio y las militancias”, en *Inscripciones de una revuelta. Testimonios del terrorismo sexuado*, Teresa Basile y Miriam Chiani (comp.), pp. 23-71, Edulp: La Plata.
- <https://m.libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/book/2320>
- BASILE, Teresa (2023b): “La ESMA en la literatura: *Recuerdo de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso”, en *Crimen, huella y representación. Espacios de violencia en el imaginario cultural*, Anacleto Ferrer Mas y Jaume Peris Blanes (coord.), Madrid: Editorial Shangrila.
- AUCÍA, Analía (2011): “Género, violencia sexual y contextos represivos”, en VV. AA., *Grietas en el silencio. Una investigación sobre la violencia sexual en el marco del terrorismo de Estado*, pp. 26-67. Rosario: Cladem.
- CABRAL, María Celeste (2017): “De hombres nuevos y deserciones. Reconfiguraciones del sujeto revolucionario en “La caminata” (1969) de Eduardo Heras León y Condernados de condado (1968) de Norberto Fuentes”, *CELEHIS : Revista del Centro de Letras Hispаноamericanas*, 0(34), pp. 113-129.

<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/2476>

- CALVEIRO, Pilar (1998): *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Bs As: Colihue.
- DÍAZ, Duanel (2010): *Palabras de trasfondo: intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*, Madrid: Editorial Colibrí.
- DUCHESNE WINTER, Juan (2010): *La guerrilla narrada: acción, acontecimiento, sujeto*, San Juan de Puerto Rico: Ediciones Callejón.
- FUENTES, Norberto (2000): *Condenados de condado*, Buenos Aires: Seix Barral.
- GARCÍA, Victoria (2014): “Testimonio literario latinoamericano: prefiguraciones históricas del género en el discurso revolucionario de los años sesenta”, *Acta Poética* 35/1, enero-junio: pp. 63-92.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1980): “*Biografía de un cimarrón* and the Novel of the Cuban Revolution”, en *Novel: a Forum on Fiction* 13.3 (1980): pp. 249-263.
- GUEVARA, Ernesto (1965): “El socialismo y el hombre en Cuba”, *Marcha* XXVI, 1246, 12 de marzo de 1965, Montevideo, pp. 14-15.
- GUEVARA, Ernesto (1985): *Pasajes de la guerra revolucionaria*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- HERAS LEÓN, Eduardo (1970): “La caminata”, en *Los pasos en la hierba*, pp. 15-30, La Habana: Casa de las Américas.
- KOHAN, Martín (2002): *Dos veces junio*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- LEVI, Primo (2002): *La tregua*, Madrid: Editora Nacional.
- LEVI, Primo (2011): *Los hundidos y los salvados*, Barcelona: Océano.
- LEWIN, Miriam y Wornat, Olga (2018): *Putas y guerrilleras*, Buenos Aires: Planeta.
- LO GIÚDICE, Alicia (2008a): “Introducción. Abuelas: volver posible la vida”, en *Psicoanálisis: Identidad y Transmisión*, Lo Giúdice, A. (comp.), pp. 19-22. Buenos Aires: Centro de Atención por el Derecho a la Identidad de Abuelas de Plaza de Mayo.
- LO GIÚDICE, Alicia (2008b): “Derecho a la identidad: restitución, apropiación, filiación. Desplazando los límites del discurso”, en *Psicoanálisis: Identidad y Transmisión* Lo Giúdice, A. (comp.), pp. 25-33, CABA: Centro de Atención por el Derecho a la Identidad de Abuelas de Plaza de Mayo.
- MACCIONI, Laura (2013): “Retratos del Hombre Nuevo: figuras de la subjetividad revolucionaria en Pasajes de la guerra revolucionaria y Comienza el desfile”, *Anclajes* XVII.1-2, pp. 77-89.
- MORENO, María (2018): *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*, Buenos Aires: Random House.
- PERIS BLANES, Jaume (2015). “Relatos para una revolución potencial. Las crónicas testimoniales de Che Guevara”, *Kamchatka* Núm. 6, pp. 149-190.

- ROSANO, Susana (2020): “Por una muerte gloriosamente suya: María Moreno y los avatares del testimonio”, en Basile y Chiani (eds.), *Voces de la violencia: avatares del testimonio en el Cono Sur*, pp. 71-87, La Plata: EDULP. <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/book/1444>
- SCARRY, Elaine (1985): *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, Literary Criticism.
- SUTTON, Bárbara (2017): *Surviving State Terror. Women's Testimonies of Repression and Resistance in Argentina*, New York: New York University Press.
- VEZZETTI, Hugo (2009): *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*, Buenos Aires: Siglo XXI.

The Body in Pain: Writing the Stigma of Apartheid

Claudia Zucca

Tilburg University

The Ostracised Traitor: the Denial of Taal

Breytenbach (1939-) was born in Western Cape in Bonievale, a descendant of the earliest Dutch settlers of the seventeenth century, known as Afrikaners, who spoke predominantly Afrikaans¹. In 1959 Breytenbach moved to Europe to paint and to write, eager to make his mark. In 1961 he settled in Paris and later that year he married his French-born Vietnamese wife, Yolande. While planning a trip back to South Africa, to receive an award, his wife Yolande was denied a visa. Yolande was classed as a “non-white” under South African law, and their marriage was in contravention of the provisions of the Mixed Marriages Act, Act No.55 of 1949, which prohibits marriage ‘across the colour line’ (Lazarus, 1986: 158).

Breytenbach could no longer reside in South Africa, becoming a permanent exile. He became politically involved in anti-South African politics. He joined Okhela, an underground anti-apartheid movement², whose objective was “to participate in the national liberation of South Africa.” (Breytenbach, 1984: 389) It also aimed to be a “training ground” for white militants, which would assist the “Liberation Movement”³ (1984: 389). He wrote the “Okhela - Manifesto”, a document which explores the nature, traditions, problems and aims of the South African political struggle⁴.

1 Afrikaans developed out of the Dutch language through internally motivated changes from Dutch dialects. It has communalities with creole formations, “as a result of - relexification of a Portuguese-based creole with influences from Hottentot (i.e., Khoisan) Malay, and other languages.” (Thomason & Kaufman, 1988: 251).

2 Okhela means “to spark” in Zulu. (Linfield, 2001: 273)

3 The Okhela Liberation Movement did not derive its legitimacy from the African National Congress (1984: 389) It is viewed as a “clandestine arm of the ANC, a breakaway from it or an ultra-left opposition.” (Linfield, 2001: 273).

4 During his arrest, the Okhela – Manifesto was found in his possession. A draft copy is produced in the section entitled “Notes” in “True Confessions of an Albino Terrorist”. Breytenbach writes, “I

Breytenbach returned to South Africa as a clandestine in disguise and under the name of Christan Galaska in 1975. He was to recruit members for the Okhela movement (Lazarus, 1986: 178). However, he was intercepted at Jan Smutz airport, on his way back to France. There he was arrested, put on trial and sentenced to nine years imprisonment at the Pretoria Supreme Court, for high treason under the country's terrorism act, in November 1975 (Breytenbach, 1984: 128). He was accused of having smuggled weapons across the border, plotted violent acts of sabotage, and of being actively involved in spying activities and of conspiracy (1984: 60). He pleaded guilty to starting the Okhela organisation, which was intended to be a white wing of the ANC.

He recorded his prison memoir, which he transcribed immediately after leaving prison. In Suzanna Egan's view, "The True Confessions of an Albino Terrorist" is a retrospective autobiography, because it is written "from hindsight, beginning from the certainty of a known end" (Egan, 1988: 90). Yet, his memoir includes various genres, including narrative, poetry, critical essays of prison life, a critique of the Afrikaans language, discourses on politics and the inclusion of the "Okhela-Manifesto".

Breytenbach chooses to write his memoir in English, thus refusing South African policies, politics and taal⁵, which is the foundation of his Afrikanerskap (Afrikanerhood) (Breytenbach, 1986: 15). For most Afrikaners, this act is unpardonable and paramount to treason. He is aware that by taking this stance, he is viewed as a "traitor" (1986: 15). His position as an Afrikaner is a complex one. In the excerpt below, Breytenbach describes what it signifies to be a South African Afrikaner, he writes,

I am biased [Ek is partydig]. I take sides. Because to me what is at stake is the establishment of liveable conditions in our community. Because what matters is a quest for, an opening up toward a society [samelwing] in which *each and everyone of us* may have his rightful share. [...] *That's* my loyalty. *That* is the substance of my South Africanhood [Suid-Afrikanerskap]. (Breytenbach, 1982: 153)

For Breytenbach, there can be no existence without a departure from Apartheid, there must be a forced rupture because, "South" [Suid] divides and supplements Afrikanerskap (Afrikanerhood becomes Africanhood)." (Sanders, 2002: 142)

took this document with me to South Africa in July 1975, with the intention of discussing it with our contacts there. It was found by the security police and used in evidence during the first trial in November 1975." (Breytenbach, 1984: 383).

5 *Taal* is the Afrikaans word for language. It evolved out of Dutch, but lost its inflections. It was the language spoken by the first colonists in the 17th century, which took the name of Cape Dutch, Colonial Dutch, or the Taal. (McArthur, 1992: 24)

For Breytenbach, being an Afrikaner “is a political definition” (Breytenbach, 1984: 354). He writes: “But what does one do if you are White⁶, if in fact you are part of the privileged minority in power? When you come in revolt against such a system, how do you oppose it effectively?” (1984: 73) He responds to the struggle by writing against the authority of the state. Not writing in Afrikaans is a provisional refusal to write in a language that was flowing with the “poison of racism” (Breytenbach, 1980: 159). The choice “to write in English is to not write in Afrikaans” (Sanders, 2002: 150). This is a political strategy and a means to oppose the National Party and its politics. His memoir also acts as a form of resistance. However, the first words in the “Notes” section begin in Afrikaans. He writes, “*Die word is ‘n engte*. The word is a narrow; a slip of land between two dark oceans; a tongue” (Breytenbach, 1984: 337). Herein lies the complex issue of identity and ethnicity tied in with language.

In these words, we gather the singular importance that the Afrikaans language/taal still plays in his life, writing, politics and within the very notion of being an Afrikaner. A complete separation from his language would signify a loss of self and identity. Yet, this slippage of the tongue does not stop Breytenbach from questioning and critiquing his taal, because he sees the Afrikaans language as intertwined with the language of oppression and Apartheid. In “Notes” section 5, “A Position on the Struggle for the Taal”, he conveys his ambivalence. He writes, “in the present sociological context and political impact Afrikaans bears the stigma of being identified with the policeman, the warder, the judge, the White politician.” (Breytenbach, 1984: 354) He claims that Afrikaans is “the language of oppression and of humiliation, of the ‘boer’⁸. Official Afrikaans is the tool of the racist” (1984: 354). To learn the taal is to be forced into submission and humiliation⁹.

For Breytenbach, “The language of the people (‘die mense’) has been ‘infected’” (1984: 354). However, he is conscious that even though Afrikaans words “have been accorded a definitely derogatory racist content [...] it is possible also to express

6 The concept of white privilege refers to the differential treatment, and to the social advantages that accrue to white people. (Shilliam, 2023:285)

7 Labour market restrictions were to the benefit of white workers in the 1970s. The government supported white workers by determining the racial allocation of jobs to whites through the Industrial Conciliation (IC) Act of 1956. (Mariotti, 2009: p.5) However, after the National Party’s victory in 1948, this tendency shifted towards favouring Afrikaners. (Humphries, 1994: 33)

8 Boer, pl, boere originally referred to “farmer” or a “peasant”. ‘When the word is written with ‘a capital (*Boere*) it is also the way the Afrikaners sometimes refer to themselves- has become a generic name for policeman and prison warders and, by extension, for Whites; derogatory.’ (Breytenbach, 1984: 28)

9 In South Africa, “the majority [...] mock and nearly instinctively reject the *Taal*. But this not entirely true. Afrikaans is not [...] the exclusive property of the Whites – already it is spoken by [...] Coloureds, and [...]Blacks [...]the language] has escaped entirely from the control of the Afrikaners.” (Breytenbach 1984: 354)

alternative concepts in the language.” (1984: 354) Breytenbach, the ostracised “traitor” continues to write in his taal. He claims that, “the word is a confinement [yet] it is the only way that I know, the only space” (1984: 337). Herein lies his acknowledgement that the “word”, his language, and in a wider sense, his Afrikanerhood contributes to the formation of his sense of self and identity. The word binds him to spaces and places of knowing, but it also binds him to wounded spaces.

Surviving Being a Black in a White Country

With the rise of Apartheid in 1948, South Africa had established a form of internalised imperialism, a recolonisation of the mind and body of the oppressed black and coloured people. Breytenbach’s memoir, “The True Confessions of an Albino Terrorist” reflects this struggle. The title of his memoir points to a crisis of identity. He is depicted as this in-between figure, an Albino, who is exiled into no man’s land. The excerpt below highlights the ways Breytenbach identifies with black people. He writes, “the black vomit must be spewed out. See here, I hold it in my hands. I have the black gloves. Feel it. Feel the gloves. Look at my glasses. I know. I know what it is like to be black in a white country.” (Breytenbach, 1984: 27) The references to black body parts convey the body of the “other”, a black body that is in stark contrast to the body of the supremacist white coloniser’s body. Issues of race are at the forefront of his memoir. The book’s jacket illustration, by Ian Pollock, shows an image of a huge white hand pointing to a cell, and a figure of a small black man near a cell, who is shuddering in fear. The background of the cover is in red, symbolising bloodshed.¹⁰ Breytenbach offers us an insight into what it must have meant to be a black in a country governed by a white minority.

Breytenbach’s decision to consider himself as an Albino, allows him to position himself on the margins of both black and white communities. Yet, he does not fully fit into either category. His incarceration leaves him questioning his sense of self. He writes, “There is no ‘I’, there is no name, there is no identity.” (1984: 25)

His release from prison also marks him with the guilt of the survivor. He confesses, “All my friends are dead because they are still alive, locked in the cleanliness of asexual and dehumanized space. And I, I’m outside alive in the deadness from that paradoxical paradise and no life left.” (1984: 27) Who has the author become in the process of dehumanization? He writes, “I am the Lazarus. I came back from that paradoxical paradise and have no life left. [...] I am the invisible ghost.” (1984: 27) The memories of imprisonment continue to haunt. In the poem, ‘in the middle of the night’, he writes,

¹⁰ Jacket design by Pentagram. Illustration by Ian Pollock (Breytenbach, 1984)

the voices of those/ to be hanged within days/rise up already sounding thin/with the terror of stiff ropes-/we each bear like a shadow [...]the noose, or a cancer, or shattering glass/[...]/ what difference does it make/ if you kick the bucket like a *bandiet*¹¹ shot into space/[...]and all at once (in the middle of the night)/ a remembered image breaks through white wall.” (Breytenbach,1984: 375)

Breytenbach survives the horrors of South African imprisonment during Apartheid. He actively opposes the system by enacting a “war of position” through his activism, his writing and his “Okhela-Manifesto” document¹² (cf. Gramsci, 1929-1931). However, his survival does not guarantee a full recovery. He is an “invisible ghost” and a “shadow” of his former self. Yet, he survives to tell his story, to ensure that the struggle goes on and ‘words’ soar beyond the ‘white wall’ erected by white men for black men or whoever opposes white South African politics.

From Human Right Violations towards the “Truth and Reconciliation Commission”

Many of the methods of interrogation, detention and torture in South Africa breached human rights. However, because political activists were considered to be posing a threat to national security, this breach was often overlooked. The issue of human rights becomes of significance in this context, even in hindsight. When the United Nations General Assembly first adopted the Universal Declaration of Human Rights in 1948, it was a revolutionary moment in history. But at the same time as human rights were coming into being, South Africa was introducing a system of racial segregation, which lasted until 1994, with the release of Nelson Mandela. Apartheid ensured white minority domination over a black and coloured majority in 1948, just a few years after the charter document of global human rights in 1945. The ideology behind apartheid is one of racial discrimination. It stems from a view that there is something defective or lacking in the other, and that indeed skin colour really does matter. Under the pretences, and on the basis of national security, and a crusade against communism, Marxism, nihilism and liberalism, South Africa violated human rights by detaining hundreds of peaceful activists, imprisoning, mis-handling and murdering hundreds of people.

To understand the disparity in South African politics, this article refers to the document “The Freedom in the World” (FIW), which takes into consideration indices in ratings and statistics references, which are generated for examining the status of

11 Derogatory term used to refer to a convict in South African jails. (my translation)

12 Breytenbach considered his memoir as a “document”, stating that, “the name you will see under this document is Breyten Breytenbach. (1984: 13)

human rights over time and between different countries¹³. The document has two separate assessments, showing political rights on one side, and civil rights on the other, with an overall freedom index being the simple average of the two scores. The index runs from 1 to 7, with 1 indicating the best, signifying the “most free” (Waterhouse, 2023¹⁴). The FIW classifies countries by two levels of granularity: (a) a broad categorisation of “free” (1.0 to 2.5), “partially free” (3.0 to 5.0 since 2003 and 3.0 to 5.5 prior to 2003), and “not free” (5.5 to 7.0), and (b) a more granular numeric score in the range 1 to 7” (Waterhouse, 2023).

In the 1973 edition, South Africa was rated as White (2,3 Free) and Black (5,6 Not Free). (cf. FWI, 1973) During the 1970’s, the territorial ratings for the political rights score in South Africa was 4 and the Civil Liberties rights score was 5. (FWI, 1973¹⁵) The country’s status of Freedom was considered as “partly free”, signifying that not all people had freedom, just a white minority. In fact, with regards to political rights, over eighty percent of the Blacks and Coloureds¹⁶ were disenfranchised from participating in normal national political processes, due to their race and ethnicity (Gastil, 1978: 303).

In more recent times, after Apartheid ended, South Africa attempted to reconcile with its dark, violent, tumultuous and traumatic past by addressing the failure of Apartheid, and confronting the crimes committed during Apartheid. It also addressed the structural and material causes for human right’s violations (Kapur, 2013: 511). In 1996, the “Truth and Reconciliation Commission” (TRC) was formed. Its main focus was on politically motivated violations of bodily integrity rights, but not on subsistence rights of individuals, and not on groups (Kapur, 2013:511). For Kapur, the commission used very narrow definitions of the “victim”, severe ill treatment, and political motivations (Kapur, 2013: 511). Neither did the TRC address the effects of laws passed under the Apartheid government. The project failed to link gross violations to the implementation of Apartheid, which may not necessarily alleviate the harms and injustices inflicted by racist structures (Nesiah, 2014 as cited by Kapur, 2023: 511). Accountability had not fully been taken into consideration. Despite the TLC’s limitations, and the challenges it posed, it is regarded as a huge success, and it paved the way for processes of reparation and apology.

13 This document is the first of its kind. It was compiled between January and February 1973.

14 Waterhouse, P.T. (Head of The Analytical Cooperative) Personal communication. December 4, 2023.

15 FIW: https://freedomhouse.org/sites/default/files/2024-02/Country_and_Territory_Ratings_and_Statures_FIW_1973-2024.xlsx

16 From the Afrikaans, *Kleurlinge*, referring to multiracial communities that have African, European and / or Asian ancestry.

Breytenbach's Memoir: celebrating the Wound and the Stigmata

Breytenbach's memoir is an anti-apartheid narrative, depicting the oppressive and flawed regime of Apartheid and its policies. Yet, due to his privilege as a white Afrikaner and his ethnicity, he is also defined and viewed as a representative of Apartheid. However, he carries the Apartheid stigma, inscribed on his body, below the surface, and his façade, leaving a scar and an open wound, like scarred tissue that never heals. Hélène Cixous reminds us that unlike a scar, which,

celebrates the wound and repeats the lesion [...] adds something: a visible or invisible fibrous tissue that really or allegorically replaces a loss of substance which is therefore not lost but added to [...] *stigmata takes away*, removes substance, carves out a place for itself.' (Cixous, 1998: xii-xiii)

Seen in this light, Breytenbach's memoir is a means of writing the wound of Apartheid, revealing the stigmas attached to its ideologies and policies. Yet, his memoir also celebrates the wound and the stigma, exploring the visible signs of a body in pain and a body suffering from post-traumatic stress. He writes, "when your sentence starts you are first of all aware of being buried" (Breytenbach, 1984: 125). Once in his cell, he claims that it is there that, "the implications finally hit me and I have what one could only describe as a nervous breakdown- with this monstrous man sitting there in a chair, hidden behind his dark glasses, watching me." (1984: 71) Breytenbach spent two years in isolation, he explains that, "parts of you are destroyed and these parts will never again be revived. You are altered in your most intimate ways" (1984: 130).

Breytenbach's memoir ruptures the symbolic law of language and the political system. Whilst the semiotic recaptures the signs and symbols of the body, causing a rupture and a fracture in the symbolic realm of order and white supremacy. He writes, "I repeat: my revulsion to Apartheid could not only be because of what it is doing to all the 'un-white' [...] but because of how it was affecting me" (Breytenbach, 1984: 74). Breytenbach's memoir gives voice to the unspeakable and unnameable shame. He writes, they may have you leave through "the Bantu exit"¹⁷, where your humanity is reduced to exploitable weakness" (1984: 29; 351). Writing allows the author to move from the periphery to a more central role. Words manages to rupture the "symbolic" order, often seen as fixed, rigid and linear, represented here, by the South African government (Birch quoted by Cixous, 1976). The "semiotic" elements, the unstructured forms of the unconscious and the body, become a subversive force that cause a rupture to the symbolic order (cf. Kristeva, 1984; Toril Moi, 1986). Writing makes visible that which is unimaginable. Breytenbach's words are projected beyond the prison cell and "white wall". In this sense, writing becomes a political manifesto,

¹⁷ This is a reference to a torture method.

where the text strikes back. Breytenbach tells us that, “never before has it become so all-important [...] to struggle with all the inventiveness at our disposal against the dehumanization of man” (1984: 339). For Breytenbach, the struggle becomes “a means of political awareness, of cultural awakening, ultimately of social and economic transformation” (1984: 86).

During his incarceration, he is interrogated for “forty-eight hours - a day and a night, another day, plus the first night, always the night, more and more the night; and then when it was dark again they put you in a car” (Breytenbach, 1984:30). This is an account of the first night he spent at “Beverley Hills”, which is “a prison for Blacks essentially though a few Whites are kept there too” (1984: 31). He records,

He opened my door with a brusque gesture, pointed to my bed which was a bunk built into the wall, and said, ‘*Ek is die baas van die plaas* (I am the master of this farm). I shall make you crawl here; you will still get to know me.’ Yes, I did get to know him. [...] I sensed that first night [...] this was the place of death this shameful place to which people are brought to be killed legally and in cold blood by the representatives of the State. I saw so much. With the ears only, since, the eyes are confined by bars and walls and steel partitions never more than seven yards away. (Breytenbach, 1984: 31)

Breytenbach defines this place as “Terminus. Death house” (1984: 31). The cell room comes to represent a terrifying new world. In normal situations, in its simplest form, the room represents “an enlargement of the body” (Scarry, 1985:38). In the context of a prison, the cell is “made to participate in the annihilation of the prisoners” (Scarry, 1985:41). The room and the body are forced into becoming, “expressions and amplifications of one another” (Scary, 1985:41). The cell and body can both be viewed as a process of “de-objectifying of objects” (Scarry, 1985:41), as well as the dehumanising of beings. In this way, the de-objectifying of objects “externaliz[es] the way in which [a] person’s pain causes his world to disintegrate; and at the same time, the disintegration of the world is [...] made painful, made the direct cause of the pain.” [(Scarry, 1985: 41) my additions] The prison warden is also known as the torturer, the boer, who “dramatizes the disintegration of the world, the obliteration of consciousness that is happening within the prisoner himself” (Breytenbach, 1984: 27, 38). The torturer’s voice becomes a lethal weapon of destruction, it is “colossal (a voice composed of two voices)” (Scarry, 1985: 38). The extract dramatises the master/bass¹⁸ relationship. The torturer “dominates the prisoner both in physical acts and verbal acts” (Scarry, 1985: 38). For an Afrikaner to address the African other in Afrikaans is to enact this unequal relationship. Becoming a political prisoner, forces Breytenbach to slip into a subordinate position. The prison warden

18 The word ‘baas’ stands for ‘boss’ in English, it was commonly used by Blacks to refer to White Men in South Africa. (My translation).

is referred to in capital letters as “the Man”. He is from Afrikaans descent, he is the “boer”, and “the Gat”¹⁹ (1984: 28).

The initial stage of interrogation and grilling in South African prisons is performed to disorientate the prisoner and to destroy their sense of self (Breytenbach, 1984: 28). It is also to keep the prisoner in a “permanent state of unbalance” (1984:28). According to Breytenbach, the state officials did not need to be violent. (1984: 28) He writes, “Why should they be? I was dead. All they had to do was to process the dead, to pick over the bones” (1984:21). In the section in “Notes”, entitled “A Note about Torture in South African Cells and Interrogation Rooms”, Breytenbach outlines some of the methods and tactics of torture that were commonly used. These methods would consist of,

anything from sheer brutality and bestiality – hitting with fists and batons and anything that will concuss but not burst the skin [...] – to the more refined ones employed elsewhere in the world, too – strangulation by putting a wet sack or a plastic bag over the subject’s head, holding the subject’s head under water until he drowns or loses consciousness (the ‘submarine’) beating the subject while he is being twirled hanging handcuffed from a stick in the fold of his elbows or his knees (the ‘airplane ride’) [...] applying electric shocks by electrodes attached to the subject’s extremities or his sexual parts or his nipples (‘telephoning’ or ‘playing radio’) - to the more patient and slower forms – depriving him of sleep [...] isolation, calculated confusion, false confessions (Breytenbach, 1984: 349-350).

Breytenbach explains that there are “no ethics, no moral or religious code” to restrain the political or criminal police in their power to do what they please to do to the detainees (1984: 350-351). The behaviours towards Black, Brown or Indian prisoners at the hands of White Police are not contested, and the police and government justify their actions. Their only concern is when someone dies, as it means “having to write our statements in triplicate [...] a waste of time” (1984: 351). Those police that are involved in cases of death in prison cells, and in interrogation rooms may often be transferred to another area to continue their careers. Furthermore, they may also be promoted (1984: 351).

What are the states responsibilities towards prisoners? The South African state actors move away from the premise that the objective of incarceration is reformation, and move towards inhumane forms of punishment, annihilation and dehumanization. “When the state executes someone (murders him in a reflex of barbaric revenge), it is a destruction of freedom” (Breytenbach, 1984: 345). This type of approved punishment “is a negation of the dignity of man [...] an admission of its own incapacity to improve the social environment” (Breytenbach, 1984: 345).

¹⁹ *Gat*, pl. *Gatte* or *Gatta*, collectively the *Gat* – meaning ‘hole’, backside. Used in reference to policemen; derogatory. (Breytenbach 1984: 28)

Breytenbach's historical, political and social document gives us an account of the injustices perpetrated within the prison cells. It voices that which would otherwise remain unsaid. Breytenbach claims that, "to write is to celebrate death" (Breytenbach, 1984: 37). Prison life writing is a reminder and recorder of history. It is a way of keeping the "horror alive", its "proof", "testimony" and its "transfiguration" (Cixous, 1988: xi-xii) Memory plays a fundamental role in the recording of unspeakable horrors, but it is the act of writing that fixes it and "immobilizes" history beyond death (Cixous, 1988: xi-xii) Breytenbach's memoir shares light on atrocities beyond human comprehension. It is a reminder of what went on before and should not be repeated. Unfortunately, history has a way of revealing the atrocities in hindsight and repeating itself.

Conclusion

Breytenbach's memoir is not written in his first language, but rather in English, as an act of defiance and resistance. Yet, Afrikaans slips through. Its presence is felt through the atrocities and horrors it depicts, by those who uphold Apartheid ideologies and values. Afrikaans disrupts the English text, with its insistence on certain words, for instance, "taal", "boer", "bandiet" and "gat". Even when Breytenbach is writing in English, he is writing about the Afrikaner, to and against the Afrikaner and then to the reader, about the Afrikaner's predicament, and what it means to be an Afrikaner and a dissenting Afrikaner in a black prison cell. This article has explored the mistreatment of a peaceful activist and writer and the breaches of human rights in South African prisons. Breytenbach's memoir explores what it means to be a black in a black prison, controlled by a white minority.

His political memoir is an English text written with the body of an Afrikaner. It reveals the way language is intricately linked to history, politics and place. It highlights that certain kinds of writing are politically charged and highly subversive, and that writing from the margin can impact the centripetal forces of the state and its policies, and conveys its wrongdoings on an international scale.

References

- BARNETT, Michael (2023): "Social Constructivism", in John Baylis; Steve Smith; and Patricia Owens (ed.): *The Globalization of World Politics: An Introduction to International Relations*, Oxford: Oxford University, pp.194-209.
- BREYTENBACH, Breyten (1980): *A Season in Paradise*, New York: Persea Books.
- BREYTENBACH, Breyten (1984): *The True Confessions of an Albino Terrorist*, London and Boston: Faber and Faber.
- BREYTENBACH, Breyten (1986): *End Papers*, London and Boston: Faber and Faber.

- CIXOUS, Hélène (1976): "The Laugh of the Medusa", *Signs*, 1 (4). pp. 875-893.
- CIXOUS, Hélène (1998): "Writing Blind: Conversation with the donkey", in *Stigmata: Escaping Texts*, London: Routledge.
- EGAN, Susanna (1988): "Breytenbach's Mouiroir: The Novel as Autobiography", *Journal Narrative Technique*, 18.2, pp. 89-104.
- GASTIL, Raymond (1978): *Freedom in the World Political Rights and Civil Liberties* (ed.), New York: Freedom House.
- HUMPHRIES, Richard (1994): "The Public Service in Transition", *Indicator SA*, No. 2, pp. 33-36.
- KAPUR, Ratna (2023): "Human Rights", in John, Baylis; Steve Smith and Patricia Owens (ed.): *The Globalization of World Politics: An Introduction to International Relations*, Oxford: Oxford University, p.511.
- MACAFEE, Noelle (2004): *Julia Kristeva*. London and New York: Routledge.
- KRISTEVA, Julia (1984): *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press.
- MOI, Toril (1986): *The Kristeva Reader*, London: Wiley-Blackwell.
- LAZARUS, Neil (1986): "Longing, Radicalism, Sentimentality: Reflections on Breyten Breytenbach's A Season in Paradise", *Journal of Southern African Studies*, No.2, pp.158-182.
- LINFIELD, Susie (2000-2001): "An Interview with Breyten Breytenbach", *Salmagundi*, No. 128/129, pp. 249-274.
- MARIOTTI, Martine (2009): "Labor Markets During Apartheid in South Africa", The Australian National University, working paper no. 503, pp.1-35.
- MCARTHUR, Tom (1992): *The Oxford Companion to the English Language*, (ed.), Oxford and New York: Oxford University Press.
- NESIAH, Vasuki (2014): in Kapur, Ratna (2023). "Human Rights", in John, Baylis; Steve Smith and Patricia Owens (ed.): *The Globalization of World Politics: An Introduction to International Relations*, Oxford: Oxford University, p.511.
- SCARRY, Elaine (1985): *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford and New York: Oxford University Press.
- SHILLIAM, Robbie (2023): "Race in World Politics", in John Baylis; Steve, Smith and Patricia, Owens (ed.): *The Globalization of World Politics: An Introduction to International Relations*, Oxford: Oxford University Press, pp.276-292.
- SANDERS, Mark (2002): *Complicities: The Intellectual and Apartheid*, Durham and London: Duke University Press.
- THOMASON, Sarah & KAUFMANN, Terrence (1988): *Language Contact, Creolization, and Genetic Linguistics*, Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California Press.

The Politics of the Disfigured Face: War Commemoration Scenes in *Gueules*, by Andréas Becker (2015)

Isabel Mand

Universität Heidelberg

The Face, the War and the Nation

“J’ai sauté sur une mine, déto la nation et pas qu’un peu [...] ... Ça m’a arraché un triangle du front, la mine défaite en direct, ratabalataboum”¹



Figure 1: George de Blanchemarie (fictional name given in *Gueules*) Source: author unknown, Bad Gottleuba (Germany), likely 1916/1917, courtesy of Françoise Hoffmann.

* Translation: I jumped on a mine, deto nation, and not just a little [...] ... That ripped a triangle out of my forehead, the face was defeated live, rabalataboum) – this is what Georges de Blanchemarie, the first-person narrator of *Gueules*, tells us about the moment of his facial injury.

I would like to thank Valerie Caillet (University of Freiburg) for proofreading the English version of my text.

1 Andréas Becker, in *Gueules*, p 13. All quotations from *Gueules* are from the first edition published in 2015. All paraphrasing translations are my own.

The force of the dissolution caused by the explosion, which is emphasised by the verb “arracher”² and the onomatopoeic “ratabalataboum”, paradoxically juxtaposes the exact geometric configuration of the triangle: order and disintegration are closely intertwined, as the violent act of demolition unfolds within the confines of geometric precision. This connection is also evident in the use of the homonymous noun “mine”. While the noun previously denoted the destructive explosive device that injured the forehead of the first-person narrator, it now refers to the deconstructed – but not completely destroyed – facial features themselves: “la mine défaite en direct”. Notably, the verb “défaire” does not mean total annihilation, but rather the systematic deconstruction of an entity while concurrently conserving its constituent elements.³

If one takes into account the specific meaning of the triangle, which is considered a basic cosmic principle and whose areas represent the basic material building blocks of regular bodies according to Platonic philosophy (Haas, 2005: 664), then the wounding by the mine seems all the more fundamental and programmatic: the forehead is deprived of a basic element by the “détro la nation”, which is now missing from the once well-ordered body. By dissecting the noun “nation” contained in “détonation” at textual level, the body of the French state (“la nation”), the explosion and the face destroyed by the explosion are closely related to each other; this reveals the implicit analogy between the integrity of the individual human body and that of the body of the state, which goes back to the metaphor of the state as a body.

A significant influence on this metaphorical analogy can be traced to a simile in Livy, a Roman historian who lived during the late 1st century BC and early 1st century AD and wrote the History of Rome (Kurz, 2004: 28; Dinter, 2012: 16f.). In book 2, Menenius Agrippa, in an attempt to pacify the rebellious plebeians, narrates a parable. Here, the plebeians are likened to the limbs of a body rebelling against the belly – representing the upper class – which they perceive as inert. Ultimately, the limbs come to realize that the body is not viable without the stomach (Liv. 2.32.8 ff.). Even today, the metaphor of the state as an organism is frequently invoked (Kurz, 2004: 27). The disfigurement of the face of George de Blanchemarie thus emphasises in nuce the destructive consequences of war for the ordering structures of a state. As the wound is permanently inscribed on his face, he becomes a permanent memorial to the war and to the severe consequences that war can have for a state and its people. And so Gueules tells us the story of twelve soldiers of the First World War who left for the front as men and came back as disfigured fighters, the so-called “gueules cassées”.

2 “Arracher” is a common verb for the loss of a body part through weapons (Le Grand Robert, s.v. “arracher”, 2: “détacher avec effort” with the example “Un obus lui a arraché le bras”).

3 According to Le Grand Robert de la langue française, s.v. “défaire”, 1: “Changer (une chose) de manière qu’elle cesse d’être faite, construite, élaborée, sans en détruire les éléments.”

Faces of Conflict: Gueules Cassées and Social Dynamics in the Post-war Period

The fact that the destroyed human body is perceived as a strong symbol for the devastating consequences of war is illustrated by a historical event from 1919. On June 28, delegates to the Paris Peace Conference gathered to sign the Treaty of Versailles, officially marking the end of World War I. Against the spectacular backdrop of the Hall of Mirrors at Versailles, they made their way to the table where the document was displayed. Before reaching it, they had to pass by five French soldiers. These soldiers, invited by the French prime minister Georges Clemenceau, served a purely ostentatious function: they were disfigured, and this disfigurement of the soldiers was displayed (Gehrhardt, 2015: 1).



Figure 2: Congrès de la Paix, Versailles, 28 juin 1919. Délégation des Mutilés français. Source: adapted from: Author unknown, 1919, <https://histoire-image.org/etudes/traite-versailles>.

Despite the prominent position given to the five disfigured combatants at the forefront of this symbolic event, the presence of these men and the role they played during the war and the interwar period are not often discussed or studied. This is not because the gueules cassées were few, or because they did not blend in with civilians, quite the opposite. The silence surrounding veteran soldiers is primarily explained by the painful memories evoked by their faces (Gehrhardt, 2015: 1ff.). As “particularly potent walking reminders of the war” (Gehrhardt, 2015: 18), the gueules cassées, like other mutilated veterans, constituted the intrusion of war into daily life:

Gueules cassées, like other maimed veterans, established a link between the battlefield and the home front. Because they were visually evocative of conflict, they constituted an intrusion of war into everyday life, especially once the war itself was over. This

intrusion was not always well received by societies, who oscillated between a ‘moral obligation’ to remember and the wish to forget. (Gehrhardt, 2015: 23f.)

In comparison to other forms of mutilation, disfigurement holds a unique status due to the distinctive nature of facial features. The face, being the most prominently visible aspect of the human form, carries unparalleled significance, surpassing that of any other bodily attribute. In the act of contemplating the face of others, we discern therein a reflection of ourselves, analogous to an introspective mirror. Gudrun Grabher (2019: 1f.) distinguishes between three dimensions of the face. The first is limited to what is directly visible and static. The basic structure consists of two eyes, a mouth, a nose, two ears and a rounded shape. It also provides visual clues, such as the approximate age of a person. The second dimension comprises all dynamic processes in the face that occur in interaction with others. Grabher compares faces to stages on which what happens ‘behind the scenes’ is shown (or concealed). In addition to the static and dynamic dimensions, there is also a third, invisible dimension:

The face conjures up the totality of the Other, their very essence beyond that which can be seen and communicated through facial expression. This invisible dimension is the mystical side of the face. When we encounter each other face-to-face, we see the face, interact with it, and get in touch with its invisible dimension. (Grabher, 2019: 2)

According to Grabher (2019: 2), the consequences of a facial injury affect all three dimensions of the face. The visual-static dimension of the face is impaired, as the basal structure, the arrangement of the individual components, is often irreversibly destroyed. The face is no longer perceived as a whole, the focus shifts to the damaged and scarred parts. If the injuries were so severe that rigid scars remained or masks were worn, as was frequently the case with the gueules cassées of World War I, the dynamic dimension of the face was also impaired. This has consequences for communication:

With the visible and the dynamic dimensions gone, we completely lose sight of the individual who owns this face, and are deprived, or deprive ourselves, of access to the invisible face: We do not get in touch with the mystical wholeness and essence of the facially disfigured individual. The disfigured face is flat-ironed into one dimension, with the disfigurement as the sole focus of attention (Grabher, 2019: 2).

The fact that a disfigured face can obstruct access to the ‘mythical wholeness’ of another person demonstrates the extraordinary vulnerability of the human face, which the French philosopher Emmanuel Levinas (1985: 86) interprets almost as a provocation when he says, “The face is exposed, menaced, as if inviting us to an act of violence. At the same time, the face is what forbids us to kill.” As the face is

considered the seat of humanity and the guarantee of an individual's uniqueness, Levinas (1985: 87) observes the ethical relationship we have with the face of others: "The first word of the face is the 'Thou shalt not kill.' It is an order. There is a commandment in the appearance of the face, as if a master spoke to me." Once the face is irreversibly disfigured, the transgression of this commandment is evident and inscribed in the body. As such, it evokes within us our own susceptibility, the intrinsic delicacy of human existence, and the precarious nature of our being. The individual loses the essence of their humanity, as Christian von Tschilschke emphasises:

C'est certainement la raison principale pour laquelle la destruction du visage renvoie toujours à une peur archaïque de l'homme qui transperce tous les boucliers de protection psychique en inspirant à la fois de l'horreur, de l'écœurement, mais aussi de la fascination pour l'innommable et le morbide. (von Tschilschke, 2020: 199)⁴

The French anthropologist David Le Breton (1992: 296-301) points out that society often exhibits ambivalent behaviour towards a person suffering from a visible disability. Despite consistently asserting that a disabled individual is a full-fledged member of the community, the disabled person often ends up being marginalised. Accordingly, the disabled, marginalised individual occupies an intermediate status. This not only shapes the reality of a disfigured person but also influences their positioning within society. Indeed, the disfigured person frequently attracts the attention of all, becoming a spectacle. Le Breton (1992: 301) explains: "Pour l'homme au handicap trop visible, et surtout pour l'homme défiguré ou au visage contrefait, la vie sociale devient une scène et le moindre de ses déplacements mobilise l'attention de spectateurs" ("For the man with a visible disability, and especially for the disfigured man or man with a fake face, social life becomes a stage and the slightest of his movements attracts the attention of spectators"). This 'spectacularisation' of the disfigured soldier – already observed during the Paris Peace Conference – is also an important element of *Gueules*.

The Faces of *Gueules*

As we have seen, *Gueules* is narrated from the first-person perspective of Georges de Blanchemarie – a farmer from the depths of the Jura Mountains. He recounts his own story and that of his companions: how they eagerly enlist in World War I, how they then find themselves wounded and disfigured in a hospital, 'l'asile', how they are

4 Translation: This is certainly the main reason why the destruction of the face always refers to an archaic fear of man which pierces all the shields of psychic protection by inspiring at the same time horror, disgust, but also fascination with the unspeakable and the morbid.

presented to the outside world at commemorative events, and ultimately how they strive to reintegrate into society after their recovery.

Through a gallery-like portrayal about each soldier, we learn about Georges' brother Charles, with whom he quarrels over parental inheritance, and his father Michel, who falls as one of the last on the battlefield, about young Albert, known to all as Albert l'Enfant, about the German Max Strücklein, whom they pass off as French to save him from death, about Gabriel Malange, who attempts poetry – and many others. Overseeing all these men is Nurse Ingrid, who dedicates herself completely to their care, meticulously documenting the healing processes with a camera. Georges not only tells us about the erotic attraction between her and some of the soldiers, but also about his own romantic relationship with his comrade Jean Dufour. Despite all wounds and suffering, love finds its place in the hospital.

All these comrades are fictional characters – and yet the genesis of *Gueules* reflects the tension between historical fact and literary fiction that is inherent in the text. The inception of the concept for *Gueules* emerged during a discussion over lunch. The artist Françoise Hoffmann uncovered a collection of photographs within the estate of her grandfather, a native of Alsace who served on the front lines for Germany during World War I. These photographs, which were probably taken in 1916/1917, depict him and his comrades, all undergoing recovery from facial injuries in a hospital near Dresden. Motivated by a desire to share these photographs with a broader audience, she approached the writer Andréas Becker. In the 2015 deluxe edition, alongside the original photographs integrated throughout the text, the inclusion of sketches by the author further enriches the presentation. However, the subsequent 2020 edition adopts a different approach, opting to solely feature the photographs, albeit in a less conspicuous manner, relegated to an appendix with corresponding references to individual chapters. This juxtaposition of 'real' photographs with the imagined destinies of wounded soldiers serves to question the delicate balance between photographic authenticity and the literary realm of fictionality.

The text vividly details the soldiers' injuries and scars, which, as “tangible traces of the brutality of war, which remain otherwise often invisible” (Gehrhardt, 2015: 59), permanently inscribing the violation of the ethical imperative ‘Thou shalt not kill’ onto their faces. In doing so, Becker, originally from Hamburg, Germany, adopts a language that elevates these wounds and the normative transgression to serve as the aesthetic concept of the narrative, as Vischer (2019: 155) underscores: “L'écriture de Becker, dans ses différentes déclinaisons, ne relève pas d'un ‘mal- écrire’; elle n'est pas caractérisée par l'emploi de régionalismes, mais par un usage de la langue en rupture avec la grammaticalité et la ‘norme’ au profit de tournures et de procédés particulièrement inventifs.” Taking the metaphor of text as body and body as text seriously, one of the central metaphors of Western culture and literature (Herboldt, 2004: 6), this language reflects central themes of his narrative – destruction and

injury, reconstruction and innovation, familiarity and alienation – through word choice, syntax, and punctuation.

Faces of Horror: The ‘guignolesque’ Appearance of Georges de Blanchemarie

While the hospital, a heterotopic space par excellence, provides the soldiers protection not only from their own reflections but also shields them from the gaze of the public, they must leave their sanctuary for the annual commemorative ceremonies in Paris. These commemorations are organised by a ‘comité’ and accompanied by young women, the “hostesses”. Unlike the soldiers, who are introduced to us individually in chapters named after them, the ‘comité’ and the “hostesses” remain rather abstract, devoid of names and faces. The interactions between them reveal an extremely rigid hierarchy between the soldiers and the state’s memorial machinery, so that the ceremonies ultimately turn out to be a power play where the victor is the one who decides the visibility or invisibility of the war scars inscribed on the soldiers’ bodies.

In the very first chapter, Georges de Blanchemarie alludes to these commemorative ceremonies where he and his comrades are presented. He notes that the bestowal of a beautiful medal far outweighs the condition of his face:

Qui je suis, Georges de Blanchemarie – moi aussi j’étais à l’école - j’étais charcuterie jeune, la guerre m’a pas arrangé la figure – [...] rafistolé que j’étais et avec une belle médaille sur la poitrine, celle des fruitières, tout ce qu’on avait trouvé à mon égard – la tôle avec ruban bleu blanc rouge, ça valait largement le visage guiguognolé... (Becker, 2015, p. 16)⁵.

Programmatically, in this context, appears the neologistic attribute ‘guiguognolé’, which traces back to ‘Guignol’: the most famous puppet character in France, created by the puppeteer Laurent Mourguet from Lyon in the early 19th century, referring also metonymically to the puppet theatre itself (McCormick; Pratasik, 1998: 38).⁶ Guignol also refers to the famous Parisian theatre founded by Oscar Méténier in

5 Translation: Who I am, Georges de Blanchemarie – I was at school too – I was young sausages, the war didn’t fix my face patched up as I was and with a nice medal on my chest, that of the cheese dairies, all that had been found for me – the sheet metal with the blue, white and red ribbon, that was worth more than the guiguognolesque face...

6 The censorship serves as the connecting point between the character Guignol and the Grand-Guignol. Mourguet descended from a family of traditional silk weavers (known as “les canuts” in French), whose rights he sought to assert by creating Guignol using the canuts’ jargon. Consequently, Guignol faced censorship. Similarly, the theatrical works of Oscar Méténier, the founder of the Grand-Guignol, encountered censorship. Not only did he dare to bring characters to the stage who were previously marginalized (such as street children or criminals), but he also allowed them to speak

1897 and the genre name ‘Grand Guignol’. His theatre stands for plays that promise strong emotions: “The Theatre du Grand-Guignol in Paris (1897-1962) achieved a legendary reputation as the ‘Theatre of Horror’, a venue displaying such explicit violence and blood-curdling terror that a resident doctor was employed to treat the numerous spectators who fainted each night” (Hand; Wilson, 2009: 266).

With the establishment of the genre, the term ‘grand-guignolesque’ has also been incorporated into colloquial French, where it is utilized to describe any depiction of exaggerated, excessively bloody horror that veers into the grotesque and subsequently transitions into the comedic. Against this backdrop, it is unsurprising that Evelyne Desbois entitles her article “Grand Guignol: Blessés et mutilés de la Grande Guerre” and, in delineating the numerous severe war injuries, is compelled to evoke the aesthetics of Grand Guignol: “Certains cas sont à peine croyables et semblent appartenir à un spectacle de Grand-Guignol” (Desbois, 1992: par. 14) (“Some cases are barely believable and seem to belong to a Grand Guignol show”).

The expression ‘visage guiguognolé’ not only programmatically alludes to the functionalization and staging of Georges de Blanchemarie and his fellow comrades during the annually recurring commemorative ceremonies – they are puppets in a spectacle, controlled by the ‘comité’ and its rigid protocol. It also implies an aesthetic judgement regarding the face turned into spectacle, as ‘guiguognolé’ underscores the dimensions of horror that the injuries suffered by soldiers reduced to their faces could instil into the ‘viewership’.

(Not) Facing the Faces: ‘Spectacularization’ and Power Play

The most comprehensive coverage of the general procedure of the commemorative events held in the ‘Cour des Invalides’⁷ is found in the chapter dedicated to Pierre Panache:

Panache qu’il s’appelait de néssancerie, Pierre Panache, je l’ai appris bien plus tard et aux cérémonies, Cour des Invalides – on lisait tout haut nos noms, comme drôlâtissement ça nous échoit dedans – avec l’âge et le lieu et les faits d’armes, les médailles et le rang et les honneurs – ça se passait pas en tour de main, c’était tellement qu’on était décorés – c’est presque qu’on en avait honte aussi un peu – d’être encore là avec nos

in their respective vernaculars. Méténier thus epitomized a grand Guignol (Pierron, 1996: 95, Adrien; De Kermabon; Pierron, 2009: 141f).

7 At this point, it should be noted that the Invalides in French is actually referred to as ‘Hôtel des Invalides’. However, the courtyard located there, known as ‘la Cour d’honneur de l’hôtel des Invalides’, holds symbolic significance for the structure. Therefore, ‘Cour des Invalides,’ as it is consistently referred to in *Guenles*, seems to be a combination of the monument itself and the specific location of the commemorative event.

noms bien à nous et nos histoires et leur bazar – avec nos régions aussi qu'on nous affranchissait dessus – ça faisait la bonne France – comme si elle avait pu survécuer [...] ... (Becker, 2015, p. 23)⁸.

The honouring of the soldiers begins with a loud reading of the names (“on lisait tout haut nos noms”), which elicits an echo within the bodies of the soldiers (“comme drôlisme ça nous échoit dedans”). Thus, the body is characterized by an abstract, emotional emptiness that allows it to become a space of resonance. Remarkable in this context is also the neologism “échoter”. In French, the sentence ‘it echoes’ is typically expressed as ‘il y a de l'écho dans...’. Through the newly coined, transitive verb ‘échoter’, which carries the object pronoun “nous” and the spatial indication “dedans”, the echo is spatially anchored within the individuals: It echoes within them.

The highly regulated reading of all the details about each individual soldier is reflected not only in the choice of the ‘imparfait’ (“lisait” and “échoit”),⁹ but also in the parallel and polysyndetically structured enumeration, composed of two triads: “avec l'âge et le lieu et les faits d'armes, les médailles et le rang et les honneurs”. While the first triad encompasses the ‘personal’ data such as age, origin, and outstanding feats in war, the second triad describes their ‘translations’ into medals, rank, and honors. Due to the soldiers being adorned with numerous honours, this process takes time (“ça se passait pas en tour de main, c'était tellement qu'on était décorés”).

However, this procedure does not evoke pride from the soldiers, but rather shame (“honte”) – shame for existing within a tightly regulated post-war commemorative machinery with their own names, their own stories, and the chaos that accompanies them (“c'est presque qu'on en avait honte aussi un peu – d'être encore là avec nos noms bien à nous et nos histoires et leur bazar”). Even the symbolic act of reconstituting France by assigning soldiers to their respective regions (“ça faisait la bonne France”) is undermined by the comment “comme si elle avait pu survécuer”. This way, it is evident that the order established by the ‘comité’ is already being questioned by the soldiers during the ceremony.

In the following paragraph, the first-person narrator takes a step back and recounts how the soldiers make their way to the commemorative ceremonies in Paris. The instrumentalization of the soldiers by the ‘comité’ becomes clear in this paragraph both

8 Translation: He was called Panache from birth, Pierre Panache, I learnt much later at the ceremonies at the Cour des Invalides – we read our names out loud, it echoed funny inside us – with the age and the place and the feats of arms, the medals and the rank and the honours – it didn't happen in the twinkling of an eye, it was so much that we were decorated – we were almost a little ashamed of it too – to still be there with our very own names and our own stories and their mess – with our own regions too on which we were franked – it was good old France – as if it could have survived [...]...

9 Becker (2015: 81) refers to the habitual reading of the French imperfect, in which an indefinite number of events of the same type are attributed the status of habitual or customary.

through the subject-object structure and the diathesis of the verbs, as well as in the spatially expressed hierarchical relationship denoted by the poles ‘above’ and ‘below:’

Paris qu’on nous y apportait en car, en boîte à conserve qu’on rigolait entre nous – un peu de salive éjectée – se faire décorer de tôle, bavasser, être embarrassés par le dernier à la Présidence, par ceux qui se baissaient vers nous et ceux qui se dressaient sur leurs talons, on avait tout vu – surtout les petits qu’ils nous pelotaient de la République encore – c’était fête nationale, on était de sortie devant les caméras, souriez – malgré tout... (Becker, 2015, p. 23)¹⁰.

The soldiers are brought to Paris in a car. In this process, the soldiers not only fulfil the function of the direct object syntactically (“nous”) but are also objectified semantically by the verb “apporter”, as this verb (“to bring”) in French is typically used for objects and things. When bringing a person somewhere, the verb “emmener” is usually used. The soldiers’ reaction is expressed through laughter at the events (“en boîte à conserve qu’on rigolait entre nous”). For the soldiers, the ambivalence of the trips to Paris is described in the three infinitives “se faire décorer de tôle”, “bavasser”, and “être embarrassés”: On one hand, the soldiers are adorned with medals (“se faire décorer”), on the other hand, they are embarrassed (“être embarrassés”). Additionally, the soldiers’ active involvement is gossiping (“bavasser”); they do not influence the action but merely comment on it.

The hierarchical relationship between the groups of individuals is elucidated by indicating the embarrassment of the soldiers. This is not only evident in the specific role of the incumbent president (“par le dernier à la Présidence”), but also discernible in the positioning of individuals on the Y-axis. Some individuals bend down towards the soldiers (“ceux qui se baissaient vers nous”), while others gain more height on their heels (“ceux qui se dressaient sur leurs talons”). This concrete depiction reflects what is typically described metaphorically to depict hierarchical and career relationships through the conceptual metaphor of higher is good, lower is bad.¹¹ As individuals

10 Translation: Paris, we were taken there by bus, in tin cans, we laughed amongst ourselves – a bit of spat out saliva – to be decorated with sheet metal, to chat, to be embarrassed by the last one to the Presidency, by those who bent down towards us and those who stood on their heels, we had seen it all – especially the little ones, they were still pawing at us from the Republic – it was a big, national celebration, we were out in front of the cameras, smile – in spite of everything..

11 For a general overview of the conceptual metaphor, see Cosăceanu (2017). According to Landau (2017: 117), the metaphorical equation of good = up and bad = down significantly shapes our understanding and concept of value in everyday life, particularly in terms of self-esteem. Numerous examples in the dictionary *Le Grand Robert* illustrate that in French, hierarchy is conceptualized on the vertical axis: “Être au sommet de la hiérarchie [...]. Être supérieur, inférieur, subordonné à qqn dans une hiérarchie [...] Du haut en bas de la hiérarchie“ (*Le Grand Robert*, s.v. „hiérarchie“, 2).

higher both in the physical space and in the hierarchy, they can give orders to the soldiers, as emphasized by the imperative “souriez – malgré tout”.¹²

The influence of the committee on the specific proceedings becomes even clearer in the following paragraphs:

Avec le temps, nous qu'on avait pris comme habitudes – on se routinait pas mal Cour des Invalides, on mettait nos mines du dimanche, celles de l'intérieur – l'ouïe qu'on en avait plus, les discours d'étaient un peu les mêmes chaque année – on nous rangeait en âge et en médaille [...] – on mettait des costumes, des cravates, c'était le protocole qui nous fournissait – les cheveux gris ça passait bien, on oubliait qu'on avait été jeunes, nous aussi et pas qu'un peu... (Becker, 2015, p. 23)¹³.

Through the highly regulated process, over time a routine develops, to which the soldiers adapt with their “Sunday faces” (“nous qu'on avait pris comme habitudes – on se routinait pas mal Cour des Invalides, on mettait nos mines du dimanche”). The speeches remain largely the same each year (“les discours d'étaient un peu les mêmes chaque année”), and the soldiers are sorted according to age and decorations (“on nous rangeait en âge et en médaille”). The protocol of the ceremonies dictates the attire of the soldiers (“on mettait des costumes, des cravates, c'était le protocole qui nous fournissait”). The objectification of the soldiers, hinted at in the verb “apporter” (“to bring”), is continued in the verb “ranger” (“to sort”), whose direct objects are usually things. Furthermore, it is also noteworthy that “ranger” can express a power relationship when the direct objects are people. According to the Grand Robert de la langue française (LGR), in this context, it refers to placing a person in a situation of conformity or submission.¹⁴

Over time, however, the ‘comité’ adjusts the portrayal of the wounded soldiers to align with the current political agenda and the audience:

Après on voulait plus trop de gros plans, c'était à cause des enfants devant la télé qu'on nous disait, c'était plus comment correct de politilique en menterie – et puis il fallait mettre les pansements, juste entr'voir ce qu'il y avait en dessous – pour pas faire peur de trop – les blessures, ça se montrait que comme souvenancement héroïque – c'était à

12 This is a clear allusion to the motto of the Association des Gueules Cassées: “sourire quand même”. The ironic twist lies in the fact that the Association gave itself the motto, while in Gueules it becomes an imperative conveyed by others to the disfigured soldiers.

13 Translation: As time went by, we developed habits – we got into a bit of a routine at the Cour des Invalides, we put on our Sunday faces, the ones we had inside – we lost our hearing, the speeches were more or less the same every year – we were sorted by age and medal [...] – we wore suits and ties, the protocol provided us with – grey hair was fine, one forgot that we'd once been young too, and not just a little.

14 LGR, s.v. “ranger”, 6: “Compl. n. de personne. Placer dans une situation (morale, matérielle) de conformité ou de soumission.”

l'époque où on refaisait des guerres sur d'autres continents, fallait pas les décourager les jeunes – d'une certaine manière ça se comprenait... (Becker, 2015, p. 24).¹⁵

In an initial step (“après”), close-up shots for television are avoided (“on voulait plus trop de gros plans”), purportedly due to concerns regarding children (“à cause des enfants”). Subsequently (“et puis”), the application of bandages onto the wounds becomes obligatory (“il fallait mettre les pansements”), thereby rendering them less visible and only faintly perceptible (“juste entr’voir”). The wounds are thus situated within a tension between simultaneous display and concealment: The bandages serve as indicators of their presence, yet simultaneously ensure they are not overtly visible, thereby mitigating potential fear (“pour pas faire peur de trop”). The wounds are merely presented as memorials of heroic deeds (“comme souvenancement héroïque”). The decision whether to show or conceal the wounds is contingent upon temporal circumstances. Given ongoing warfare on other continents, discouraging the youth is to be avoided (“fallait pas les décourager les jeunes”). The soldiers’ capacity to understand this dynamic underscores the power structure in which they are situated (“d’une certaine manière ça se comprenait”).¹⁶

The opposition between ostentation and concealment is depicted even more dramatically in the case of Jacques Panache:

À la commémo qu'on avait ration – et pas qu'un peu – Jacques Panache toujours au premier rang – pas tellement pour son âge c'était surtout de la médaille qu'il avait – des cloches qu'on lui collait dessus, des étoiles, des blasons, des trompettes et des croix, tout ce qu'elle avait en stock la nation, c'était légion – à lui faire courber l'échine – qu'on voie pas trop le cratère de ce qu'avait été un visage [...] ... (Becker, 2015, p. 31)¹⁷.

15 Translation: Then they didn't want any more close-ups, it was because of the children in front of the TV, we were told, it was more correctly a political lie – and then we had to put the bandages on, just to get a glimpse of what was underneath – so as not to frighten people too much – the wounds were only shown as heroic memories – it was at a time when wars were at war with other continents, young people shouldn't be discouraged – in a way it was understandable...

16 It is interesting to note that a similar transformation is evident in the reality of German post-war politics. Apelt and Trautwein (2022: 281f.) observe that, as a result of World War I, there were around 2.7 million war invalids in Germany alone, with severe forms of physical destruction and disfigurement. Initially, politics sought to portray the war invalids as exemplars of heroic will to survive. However, later, a deterrent caricature and negative image of the work-shy and socially marginalized war victim was constructed.

17 Translation: At the commemoration – and not just a little – Jacques Panache was always in the front row – not so much because of his age, but above all because of the medal he had – bells stuck on him, stars, emblems, trumpets, and crosses, everything the nation had in stock, there were many things – enough to make him bend his back – so that you couldn't see the crater of what had once been a face [...] ...

Jacques Panache is always prominently placed in the front row during memorial ceremonies (“*toujours au premier rang*”), attributed to the numerous awards bestowed upon him. In this paragraph, the focus is not on abstract dignities, but on the materiality of the awards, on the tangible attachment of objects to his body (“*qu’on lui collait dessus*”). The injured body is conceived as a surface onto which foreign objects are affixed (“*coller*”). To conceal the severity of the wounds, which have left only a crater in place of his face (“*qu’on voit pas trop le cratère de ce qu’avait été un visage*”), bells (“*des cloches*”), stars (“*des étoiles*”), coats of arms (“*des blasons*”), trumpets (“*des trompettes*”), and crosses (“*des croix*”) are attached to his body. The excessiveness culminates in their absolute arbitrariness – he is adorned with everything that the nation has in stock, even if they are not genuine military distinctions (“*tout ce qu’elle avait en stock la nation*”). The material surplus (“*c’était légion*”), intended to compensate for physical deficiency, causes Panache’s body to bend forward (“*à lui faire courber l’échine*”). However, the expression “*faire courber l’échine*” is not only to be understood literally here but also in its more common figurative meaning of “*bowing to someone, grovelling before someone.*” The excessive adorning of his body with all kinds of awards and the draping in the front row are once again part of the power play surrounding the (in)visibility of the injuries suffered.

Showing oneself :Rebellion against the’ hostesses’

In addition to the ‘comité’, the ceremonies also involve the presence of ‘hostesses’. These are decidedly young women (“*les jeunes filles*”, Becker, 2015, p. 24), explicitly hired as receptionists (“*les filles à l’accueil*”, Becker, 2015, p. 36) to enhance the image of the disfigured faces. It is noteworthy that, during their interactions with the “hostesses”, the soldiers make two attempts to break away from their passivity and rebel against these young women representing the ‘comité’. The first attempt at rebellion is manifested through grimaces:

Les hostesses nous suivaient du regard qu’elles étaient payées pour – sinon ça s’esquivaient assez rapidement les caméras éteintes – nous toucher c’était pas donné à grand monde – les nouvelles hostesses, ça se reconnaissait en néophylite, ça baissait les yeux encore devant nos déformations – parfois qu’on faisait exprès en tirant de grimacements en horribleries nos traits dégueulés – les jeunes filles qu’elles avaient presque comme vomissements, mais en cachotterie... (Becker, 2015, p. 24).¹⁸

18 Translation: The hostesses would follow us with their eyes, which they were paid to do – otherwise they’d duck out of the way quickly enough with the cameras off – touching us wasn’t for everyone – the new hostesses, they were recognised as neophytes, they’d still lower their eyes at our deformities – sometimes we’d do it on purpose, pulling our disgusted features out with grimaces and horribleness – the young girls they’d almost vomit, but in hiding..

As paid spectators, the young women are explicitly compensated for their gaze, with which they are expected to observe the soldiers (“Les hostesses nous suivaient du regard qu’elles étaient payées pour”). As long as the cameras capture them looking at the soldiers they fulfil this task; however, once the cameras are no longer recording they avert their gazes (“sinon ça s’esquivaient assez rapidement les caméras éteintes”). In front of the camera, the soldiers are thus subjected to violence for a second time – as Tessier (215: 186) observes: “La violence du regard se traduit notamment par le fait de dévisager. Le regard des autres accentue la présence de la défiguration. Autrement dit, le blessé est d’abord, défiguré, puis, dévisagé. Il subit alors une double violence.” (The violence of the gaze results in particular in the act of staring. The gaze of others accentuates the presence of disfigurement. In other words, the injured person is first “disfigured”, then “stared at”. He then suffered double violence”).

However, the newly introduced “hostesses” cannot withstand the sight and must lower their gaze before the soldiers’ disfigurements (“ça baissait les yeux encore devant nos déformations”). The fact that the “hostesses” avoid looking at the soldiers sometimes leads to an intensification and visual imposition of the horrific sight, as they contort their faces deliberately (“parfois qu’on faisait exprès en tirant de grimacements en horribleries nos traits dégueulés”). As a result, the (almost) induced vomiting (“les jeunes filles qu’elles avaient presque comme vomissements, mais en cachotterie...”) unmask the physical disgust elicited by the sight of the soldiers.¹⁹

The second manifestation of the soldiers’ rebellion against the “hostesses” occurs when they deliberately expose themselves for other people to watch in front of the Hôtel des Invalides:

L’entrée du musée on l’avait à l’œil même de verre, on s’exhibait toute médaille dehors et en avant les gueules, devoir de mémoire qu’on s’exclamait – ça entraînait comme dans du beurre – qu’on était pas présentables de trop on s’en moquassait – quand surtout on était en bande organisée, seul on était chacun à nous tellement plus en timiderie – les filles à l’accueil essayaient surtout de nous cacher – à cause des enfants encore – y’avait de la sortie scolaire dans l’air – et la touristerie – fallait pas la brusquer... (Becker, 2015, p. 32-36).²⁰

19 Vomiting is the strongest physical reaction to disgust, arising from the unwanted proximity of an imposing presence of an object. Among these objects that evoke disgust are particularly wounds and disfigured beings. Turning away the gaze is a common strategy to avoid the nauseating stimulus (Weilandt, 2019: 162ff).

20 Translation: The entrance to the museum, we kept a glass eye on it, on the outside, we exhibited all the medals and the faces forwards, the duty of remembrance, we exclaimed – it went in like butter – we laughed that we didn’t look too good – especially when we were in an organised gang, on our own we were each so much more shy – the girls at the reception desk were trying to hide us – because of the children again – there was school trip in the air – and the tourists – you didn’t want to offend them...

Here the soldiers are outside the museum entrance (“L’entrée du musée”; “dehors”) and not only exhibit themselves (“s’exhibait”) but also every medal (“toute médaille”). However, they highlight their faces (“et en avant les gueules”). The motivation for this self-exhibition is the reckoning with the past and the duty to preserve memory (“devoir de mémoire”) – even though the soldiers simultaneously make fun of themselves, acknowledging that they are not particularly presentable (“qu’on était pas présentables de trop on s’en moquassait”). The visibility initiated by the soldiers is something the ‘hostesses’, as well as the ‘comité’, aim to prevent, although it only remains an attempt (“les filles à l’accueil essayaient surtout de nous cacher”). On the one hand, they seek to protect the children (“à cause des enfants encore”), and on the other hand, they aim not to offend the tourists (“et la tourisme – fallat pas la brusquer”).

It appears intriguing to interpret ‘touristerie’ not only as a neologistic variation of ‘tourisme’ but as a contamination of the nouns ‘touriste’ and ‘hystérie’. This linguistic technique, frequently utilized by Becker (Vischer, 2019: 162), involves merging two lexemes into a new word. In *Gueules*, this often leads to linguistic condensation, as more is expressed in a single word through contamination. Although in this case, the word ‘hystérie’ is certainly only phonetically present ([isteRi]) in ‘touristerie’, so one cannot strictly speak of a classic contamination, it succinctly encapsulates the effect that disfigured faces can have on tourists.

Conclusion

Gueules confronts the reader with the imagined fates of twelve soldiers who sustained significant facial injuries during the First World War and underwent recuperation in a military hospital. In the interplay between collective catastrophe and the individual particularity of each injury, Becker unfolds a textual “gallery” of twelve ‘gueules’ dedicated to the permanent traces of war on the human body. As illustrated by the injury to the first-person narrator, the microcosm of the destroyed individual human body mirrors the destruction on the macro level of the state.

The social treatment of the disfigured (state) body and the associated attitudes and judgements towards embodied differences are central themes of the text. This is particularly evident in the war commemorations scenes in *Gueules*. The soldiers, who are recovering in a military hospital and are cut off from the rest of society, have to attend annual memorial services in Paris.

It has been shown that the annual memorial events are highly regulated ceremonies that become routine for the soldiers through conformity and repetitive procedures. The ‘comité’ with its ‘protocole’ and the ‘hostesses’, two abstract and faceless entities, influence these proceedings, while the soldiers mostly have no choice but to play along. The hierarchy revealed in the text is concretized along the vertical axis, with

the ‘comité’ at the top and the soldiers at the bottom. This positioning allows the ‘comité’ to control the visibility of the disfigured faces. What initially takes centre stage gradually disappears from close-ups in the context of new wars and ultimately becomes concealed by bandages. The effort to make the previously displayed traces of war invisible culminates in the excessive adorning of Jacques Panaches’ body with objects of various kinds, resulting in an even greater emphasis on the wounds.

Only in the interaction with the ‘hostesses’ do the soldiers manage to break free from the power structure. These young women are tasked with looking at the soldiers. While the first generation of “hostesses” still does this at least when the cameras are rolling, the new generation is no longer able to do so. The soldiers exploit this weakness to trigger even greater discomfort by grimacing. Even during the act of presenting their own faces in front of the Hôtel des Invalides, the ‘hostesses’ can only attempt to hide the soldiers. Through their interaction with the ‘hostesses’, the soldiers are thus able to break free from the power dynamics surrounding the visibility of their faces, both by making grimaces and by exhibiting their bodies. It is the young women who are forced to hide their discomfort, while the hiding of the soldiers remains a failed attempt.

Ultimately, Becker’s *Gueules* not only tells the stories of twelve injured soldiers, but effectively addresses the lasting effects of war on the human body and the social mechanisms that attempt to obscure this reality. By emphasising the tension between visibility and invisibility, the text raises the question of how to (properly) deal with the past. In this way, *Gueules* is a powerful and highly relevant text that encourages an ongoing dialogue about the intersection of war, memory and human dignity.

References

- BECKER, Andréas (2015): *Gueules*, Lausanne: Éditions d’en bas.
- ADRIEN, Philippe; DE KERMABON, Geneviève; PIERRON, Agnès (2009): “Grande peur et misère du Grand-Guignol”, *Études théâtrales* 44-45, pp. 139-148.
- APELT, Maja; TRAUTWEIN, Ray (2022): “Militär”, in Robert Gugutzer; Gabriele Klein; Michael Meuser (eds.): *Handbuch Körpersoziologie 2*, Wiesbaden: Springer VS, pp. 275-286.
- BECKER, Martin (2010): “Die Ingredienzen des romanischen Imperfekts”, in *Linguistische Berichte* 221, pp. 79-108.
- LE BRETON, David (1992): *Des visages. Essai d’anthropologie*, Paris: Éditions A.M. Métailié.
- COSĂCEANU, Anca (2017): “La métaphore conceptuelle”, in *The Annals of Ovidius University of Constanța*. Philology Series XXVIII/2, pp. 143-158.

- DESBOIS, Evelyne (1992): “Grand-Guignol. Blessés et mutilés de la Grande Guerre”, *Terrain 18*, online unpagéd.
- DINTER, Martin (2012): *Anatomizing civil war. Studies in Lucan’s epic technique*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- GEHRHARDT, Marjorie (2015): *The Men with Broken Faces: “Gueules Cassées” of the First World War*, Oxford [a.o.] Peter Lang.
- GRABHER, Gudrun (2019): *Levinas and the Other in Narratives of Facial Disfigurement. Singing through the Mask*, New York; London: Routledge.
- HAAS, Alois M. (2005): “Das heilige Dreieck”, *Daphnis* 34, pp. 659-672.
- HAND, Richard J.; WILSON, Michael (2002): *Grand-Guignol. The French Theatre of Horror*, Exeter: University of Exeter Press.
- HERBOLDT, Astrid (2004): *Eingesaugt & rausgepresst: Verschriftlichungen des Körpers und Verkörperungen der Schrift*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- KURZ, Gerhard (2004): *Metapher, Allegorie, Symbol. 5. durchges. Aufl.*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- LANDAU, Mark (2017): *Conceptual Metaphor in Social Psychology. The Poetics of Everyday Life*, New York; London: Routledge.
- LEVINAS, Emmanuel (1985): *Ethics and Infinity. Conversations with Philippe Nemo*. Translated by Richard A. Cohen, Pittsburgh: Duquesne University Press.
- MCCORMICK, John; PRATASIK, Bennie (1998): *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800–1914*, Cambridge [a.o.] Cambridge University Press.
- PIERRON, Agnès (1996): “The Grand Guignol. The House of Horrors”, *Grand Street* 57, pp. 87-100.
- REY, Alain (2011): *Le Grand Robert de la langue française*, tome 6. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- TESSIER, Peggy (2015): *Le corps accidenté. Bouleversements identitaires et reconstructions de soi*, Paris: Presses Universitaires de France.
- VON TŠCHILSCHKE, Christian (2020): “La défiguration comme défi éthique et esthétique dans les représentations littéraires et cinématographiques de la Grande Guerre”, in Jochen Mecke; Pierre Schoentjes; Anne-Sophie Donnarieix (eds.): *Esthétique de la guerre - Éthique de la paix. Un siècle de littérature sur la Grande Guerre*, Paris: Classiques Garnier, pp. 197-213.
- VISCHER, Mathilde (2019): “L’œuvre d’Andréas Becker, ou la langue ‘traduite’”, in Esa Hartmann; Patrick Hersant (eds.): *Au miroir de la traduction: avant-texte, intratexte, paratexte*, Paris: Édition des Archives Contemporaines, pp. 155-164.
- WEILANDT, Tobias (2019): “Das Gegenteil von Appetit – Ekel als ästhetische Erfahrung”, in Isabella Augart; Ina Jessen (eds.): *Metabolismen. Nahrungsmittel als Kunstmaterial*, Hamburg: Hamburg University Press, pp. 161-171.

Quebrantar la “protocreencia”: el anclaje somático de la violencia política

Verónica Estay Stange

Universidad París Cité

Introducción

“Fantaseo con las peores catástrofes: la posibilidad que todo cambie de orden en un segundo. Huracanes asolando pueblos completos, tornados levantando cuerpos al cielo, ciudades enteras hundiéndose en el océano.” Es así como Antonia Rossi evoca en el largometraje “El eco de las canciones” (2010: 22’14”-22’32”) su disposición frente al mundo. Hija del exilio chileno, la cineasta interroga su propia identidad y sus íntimas representaciones en torno a la dictadura. Las frases citadas son pronunciadas por la voz en off de Antonia poco después de haber proyectado en la pantalla imágenes de la represión en Chile.

Interesada desde hace varios años en el estudio de los efectos de la violencia extrema, y sobre todo los crímenes de lesa humanidad, en las víctimas directas y en sus descendientes, varias veces me he visto interpelada por afirmaciones de este tipo, en boca de personas provenientes de los espacios geopolíticos más diversos. Como Art Spiegelman, hijo de un sobreviviente del Holocausto, cuando en su novela gráfica “Maus” le confía a su novia que “a veces fantaseaba que de la ducha salía Zyklon B en lugar de agua” (1994: 14), o que “de chico solía pensar a cuál de mis padres dejaría que los nazis metieran en el horno” (1994: 16). Yo misma, hija de ex presos políticos de la dictadura chilena, me he descubierto imaginando de tanto en tanto que el velo de cotidianidad que recubre los objetos y situaciones en torno a mí se desgarran para dar paso a lo ‘radicalmente otro’, a lo inconcebible. Refiriéndome a mí misma como un ‘yo’ en tercera persona, alguna vez afirmé:

Hay ciertas escenas recompuestas por su mente retorcida que *yo* nunca logró sacarse de la cabeza. No eran recuerdos, si bien lo parecían en razón de la vivacidad con la que se superponían a la realidad inmediata. [...] Así, a veces imaginaba que ella misma, o sus seres queridos, eran sometidos a atroces suplicios. En un instante, se abrían las

puertas del infierno: una persona recostada en un sofá de repente pasaba a la “parrilla”; otra que se inclinaba sobre el fregadero de la cocina para lavar la loza se sumergía en el “submarino”; una mujer en los brazos de un hombre estaba siendo violada. (Estay Stange, 2023: 53)

Tratando de explicar esta tendencia a suponer que aquello que se percibe y que ‘parece ser’ no es, podría no ser, o podría ser algo muy distinto (siempre en su peor versión), he llegado a la conclusión de que, lejos de remitir a un mecanismo puramente psíquico, esta incertidumbre primordial pasa por el cuerpo. Dos rasgos se destacan de esta observación y de los ejemplos antes citados: el estrecho vínculo entre trauma y percepción —percepción de sí mismo, de los otros y de las ‘cosas’—, y el carácter transgeneracional de esta distorsión de la experiencia sensible.

En esta reflexión me centraré tanto en la primera como en la segunda generación de sobrevivientes de las dictaduras chilena y argentina. En ese marco, abordaré la conmoción que resulta no de cualquier trauma, sino específicamente de la violencia política (prisión, tortura, exilio...), la cual, como intentaré mostrarlo, posee además la particularidad de despojar al individuo de su asidero dentro de la sociedad misma, de la “polis” en su acepción amplia, relativa a la vida en colectividad.

Sin dejar de remitirme a algunas referencias psicoanalíticas, adoptaré una perspectiva semiótica y fenomenológica. Ella me permitirá analizar los efectos que la violencia política, experimentada directamente o mediada por la memoria de alguien más, tiene sobre la forma de aprehender el sentido en ese lugar primordial de la construcción de la significación que es el cuerpo, a través de la percepción. Ya que ‘el sentido’ pasa antes que nada por ‘los sentidos’.

Adriana Bórquez Adriazola, sobreviviente de la dictadura en Chile, recluida en Colonia Dignidad y más tarde en “Venda Sexy”, evoca en uno de sus libros la perturbación padecida por un cuerpo que, tras el encierro, se ve confrontado a la dificultad de ‘hacer sentido’:

En silencio, escuchaba el rumor apagado del oleaje, que acunaba mis oídos, mientras mis ojos, dañados por la venda que los cubrieran durante semanas en la prisión, parpadeaban buscando un punto de donde aferrarse para volver a mirar el mundo (Bórquez, 2017: 36)

La creencia matricial

En el campo de la fenomenología, es sabido que hay una condición fundamental que hace que el universo sensible nos parezca provisto de un sentido que es posible compartir con los demás. Es la certeza de que lo que uno percibe ‘es’ o ‘existe’ realmente: que esta mesa que estoy viendo, que estoy tocando frente a mí, es

efectivamente una mesa dentro de una casa, y no una tabla en medio del mar. Una certeza que los otros en torno a mí, a través de su comportamiento y sus interacciones entre ellos y con ese objeto, no pueden sino confirmar: ‘sí, es una mesa, sobre la cual se colocan cosas, alrededor de la cual nos podemos sentar para comer’. Es así como, en la vida diaria, estamos seguros de encontrarnos inmersos en la realidad, y no sumergidos en un sueño o en una alucinación.

Edmund Husserl designó esa certeza primitiva con el nombre de “creencia en el mundo” (1980: 31). También se la ha llamado “protocreencia” (Petitot, 1994: 16) o “Urdoxa”¹ (Merleau-Ponty, 1945: 394), término este último que en español puede traducirse como “protodoxa”. Mientras que la doxa en su acepción original se refiere a las opiniones comunes o a las creencias populares que contrastan con el conocimiento racional o fundamentado, la protodoxa tal como Husserl la entiende, despojada de toda connotación peyorativa, remite a la creencia pre reflexiva y pre teórica que subyace en nuestra experiencia cotidiana. Esta creencia, que es asumida de manera implícita y no es objeto de cuestionamiento en la vida ordinaria, constituye la condición misma para que el mundo que nos rodea y con el que interactuamos se ofrezca a nosotros efectivamente como un ‘mundo’ situado en un horizonte de armonía y significación; un mundo que, ahí, frente a nuestros ojos, ‘es’. Toda forma de conocimiento, incluyendo el juicio sobre lo verdadero y lo falso, se basa en esta creencia en el ser del mundo —en nuestro ser en el mundo— en cuanto tal:

Todo lo que como objeto existente constituye una meta del conocimiento es algo que existe en el terreno del mundo considerado sin duda como existente. Algo singular, que se supone existe en ese mundo, puede resultar que no exista, y el conocimiento puede en casos individuales corregir las opiniones sobre el ser; pero esto solo indica que en vez de ser así es de otro modo, de otro modo en el terreno del mundo que existe como totalidad. (Husserl, 1980: 31)

Eso que podemos llamar igualmente ‘fe perceptiva’ o ‘creencia matricial’ es fuente y fundamento de todas las demás creencias, en la medida en que determina nuestro anclaje en lo real: ‘esto existe, ya que lo percibo’. Y, en lo que respecta al estatus de sí mismo: ‘percibo, me percibo, y por lo tanto existo’.

Yendo aún más lejos, podemos suponer que ese mismo campo de creencia primigenia orienta no solo nuestra relación con el mundo, sino también nuestra relación con el lenguaje que (supuestamente) lo designa y nuestra relación con los otros que, a través de la praxis enunciativa y de la historia, han forjado ese lenguaje y esa donación del mundo ante nosotros.

Hacia esa generalización de la protocreencia se orientan las reflexiones del filósofo francés Jean-Louis Chrétien (2016) en un libro que, como indica su título, analiza las

1 En alemán, el prefijo ‘ur’ se utiliza para denotar algo primordial, original, arcaico o fundamental. Este prefijo puede agregar un matiz de antigüedad, profundidad o esencia a la palabra a la que se une.

Promesas furtivas que nos ofrece la experiencia inmediata. Promesas estéticas, afectivas y cognitivas que son, a fin de cuentas, promesas de sentido. Según Chrétien, el mundo tal como se presenta ante nosotros “tiene un espesor histórico donde está sedimentado todo tipo de palabras humanas” (2016). Es decir que la protocreencia está determinada por un sustrato común, colectivo, de conocimiento e interacción, dentro de una cierta cultura. En términos de Husserl, el mundo “nunca nos ha sido dado en forma diferente que como un mundo en que nosotros u otros, cuya adquisición de experiencia nos apropiamos mediante comunicación, aprendizaje o tradición, hemos estado activos juzgando y conociendo de manera lógica.” (1980: 44). Por lo tanto, dice Chrétien, creer en el mundo, o tener fe en él, es también tener fe en la colectividad que ha hecho posible considerarlo como tal. Y la fe, ese acto de fe que constituye el sustrato de nuestras experiencias perceptivas e intersubjetivas, implica también la confianza, como sugiere la etimología: ‘fides’, ‘fiducia’.

Ahora bien, dado que nuestra relación con los demás pasa antes que nada por el lenguaje, confiar en ellos implica confiar en la palabra misma y en la ‘verdad’ que en principio debe construir o transmitir. Como sostenía Husserl, nuestra creencia en el mundo no impide que la duda o el error surjan en ámbitos circunscritos, y se mantiene intacta a pesar de ellos o incluso gracias a ellos. Del mismo modo, aun cuando estemos conscientes de la posibilidad de la mentira o de la disimulación y en ocasiones nos veamos efectivamente confrontados a ellas, la confianza en la palabra y en los sujetos de la palabra persiste como horizonte de toda interacción. Al respecto, Chrétien afirma: “A lo largo de nuestra vida, casi todo el tiempo confiamos en la palabra del otro, salvo si tenemos indicios o razones particulares para pensar que tal o cual persona o grupo de personas quiere abusar de nosotros u ocultarnos la verdad” (2016).

Y concluye: “la convivencia solo es posible a ese precio, del cual no podemos sustraernos a menos que nos retiremos de todo intercambio con los otros” (Chrétien, 2016). Así, podemos considerar que la protocreencia tiene también una función política, en la medida en que constituye la condición sine qua non del intercambio con los demás y, en última instancia, de la vida en colectividad.

Una vez considerado el alcance de esta creencia matricial, postularé como hipótesis que el efecto más profundo de la violencia extrema consiste en fracturar en todos los niveles la fe perceptiva que determina nuestra aprehensión del mundo, de nosotros mismos, de los otros y del lenguaje.

La incertidumbre en la piel

Gracias al análisis de distintos testimonios y creaciones tanto de sobrevivientes de las dictaduras chilena y argentina como de miembros de la segunda generación,

2 Soy yo quien traduce esta y las siguientes citas provenientes del francés.

he podido constatar que la experiencia de lo extremo nos obliga a entender, no solo intelectual sino también somáticamente, que la realidad con su aparente solidez tiene fisuras por donde se filtra lo inconcebible. Todo es posible. La batería de un auto no es la batería de un auto sino una fuente de electrocución; un cigarro no es un cigarro sino un instrumento para quemar la piel; un perro no es un animal de compañía sino una criatura entrenada para violar a las mujeres (como fue efectivamente el caso en el centro de torturas “Venda Sexy”, en Chile); una barra de cortina no es una barra de cortina sino un soporte de colgamiento. Los seres y los objetos se desvían de su función original. Más aún, la certeza primordial inherente a la protocreencia es reemplazada por una incertidumbre primordial, de modo que el individuo se ve compelido a considerar sistemáticamente que lo que cree ser no es, o podría no ser. Esta incertidumbre es propiamente perceptiva: está sellada en la piel. En tanto reverso de la protocreencia, ella es anterior a todo juicio e incluso contraria a toda lógica racional.

Desde una perspectiva fenomenológica y semiótica, lo que en psicoanálisis se designa como ‘trauma’ puede entenderse como una ruptura en la continuidad de la experiencia que cimbra en sus cimientos la capacidad del individuo a aprehender el sentido o a postularlo como horizonte de sus percepciones e interacciones. El trauma no solo afecta el contenido de la conciencia, sino que también modifica su estructura, cuyo carácter en principio homogéneo es postulado por Husserl:

Todo aquello que por libre arbitrio puede convertirse en sustrato, en objeto de operación judicial, presenta, sin embargo, una homogeneidad, una estructura común, sobre cuya base —y solo sobre ella— es posible en general juzgar con algún sentido. La condición es que absolutamente sea algo, es decir, algo idéntico en la unidad de nuestra experiencia, algo que por lo tanto debe ser accesible con evidencia objetiva en la unidad de nuestra experiencia. (1980: 41-42)

El trauma interrumpe pues la experiencia ordinaria, o mejor dicho irrumpe en ella con tal intensidad que altera radicalmente la percepción y la comprensión del mundo por parte del sujeto. Pero esta alteración afecta también las propias condiciones de esa percepción y comprensión. Si los efectos de la violencia extrema se extienden más allá del momento en que efectivamente se produce, y aún más allá de la generación de individuos sobre los cuales se ejerce, es porque se trata también, o sobre todo, de una violencia semiótica que quebranta la fe perceptiva. Así lo intuye Adriana Bórquez cuando afirma que la tortura

desequilibra la armonía existencial del ser humano, tanto en el instante en que la enfrenta, como en lo que le resta de vida. Es una experiencia imborrable que marcará el futuro del torturado: resurgirá desde lo más recóndito de su inconsciente, motivado

por una voz, por el olor de un sudor, por el estruendo de un golpe, por el frío o el calor de un atardecer, por el cristal roto de un alarido en la lejanía. (Bórquez, 2019)

Como sugiere este fragmento, el quiebre en la homogeneidad de la experiencia distorsiona tanto la percepción de los objetos como la vivencia y la percepción del tiempo. De esta manera pueden explicarse, al menos en parte, los ‘flashbacks’ que experimentan aquellos que padecen el denominado síndrome de estrés postraumático: en un segundo, un sonido, un olor, una imagen, funde el presente en el pasado y confunde las representaciones del recuerdo con las de la realidad inmediata. El cuerpo reacciona entonces como si estuviera nuevamente confrontado a la inminencia de la muerte: el pulso se acelera, la respiración se agita, los sentidos se ponen en alerta.

Según mi hipótesis, estos flashbacks, lejos de limitarse a los testigos directos, se transmiten a la generación siguiente bajo la forma de lo que podríamos llamar ‘pseudo flashbacks’ –sin atribuirle desde luego al prefijo ‘pseudo’ una connotación peyorativa–. En este sentido, Marianne Hirsch, quien acuñó el término de “posmemoria” para referirse a la transmisión del trauma colectivo a través de las generaciones, señala que esta puede concebirse como una consecuencia “de la rememoración traumática que, a diferencia del síndrome de estrés postraumático, se produce a una escala generacional” (Hirsch, 2012). Pienso, por ejemplo, en las reviviscencias de Art Spiegelman bajo la ducha, o bien en las pesadillas donde, según cuenta, los nazis capturaban a los niños judíos (2012: 16). Y pienso también en las reacciones físicas y psicológicas –un cierto malestar, una rabia o un temor difusos– que yo misma tuve desde pequeña frente a los policías o los agentes de seguridad en contextos tan banales como un control de documentos en la autopista o la revisión de las maletas en el aeropuerto. Reacciones que, de forma atenuada, reproducían las de mi padre en esas situaciones que seguramente despertaban en él las reminiscencias del pasado.

Esta distorsión temporal puede tener también un carácter proyectivo: es la impresión de que lo que ocurrió antes volverá a ocurrir ineluctablemente. Así, durante muchos años, supuse que algo semejante al golpe de Estado en Chile habría de ocurrir en México, país donde mis padres se exiliaron y donde yo nací. Me imaginaba a mí misma transformada en presa política, como ellos, y anticipaba el día en que me convertiría quizás en una detenida desaparecida. En mi realidad presente escrutaba los signos de acontecimientos futuros que actualizarían el pasado.

No hay remedio conocido para ese mal; no hay tratamiento médico para curarlo –‘doctor, ayúdeme, hay que intervenir urgentemente: ¡mi Urdoxa ha sido fracturada!’–. La incertidumbre matricial es insidiosa, y se inmiscuye de modo subrepticio en la banalidad de lo cotidiano. El alcohol la anestesia, las drogas la suspenden, el Xanax la alivia durante unas horas. Pero persiste. “Ácido, xilocibina, mescalina”: son los psicotrópicos prescritos a Tununa Mercado (1990: 16), exiliada política argentina,

para calmar sus angustias, y a falta de los cuales recurría simplemente al hachís o a “cualquier otro tipo de sumidades floridas” (Mercado, 1990: 17). “Benzodiazepina, diazepam, alprazolam, narcótico, antiepiléptico, antihistamínico, clonazepam, barbitúrico, lorazepam, trazolobendiazepina, escitalopram” es la larga lista de términos que Patricio Pron (2011) incorporó a su vocabulario y la variedad de moléculas que consumió ávidamente a lo largo de los años. Antes de darse cuenta de que las consecuencias de su historia familiar en Argentina –incluido el miedo, sobre todo el miedo– lo acompañarían para siempre, a pesar de sus esfuerzos por eliminarlas y a pesar del deseo de intoxicarse para “olvidarlo todo”. Tenaz, obstinada, más allá del estupor inducido por la droga, su memoria “regurgitaba imágenes y recuerdos que desplazaban con violencia aquello que [...] estuviera viendo o haciendo en el momento en que éstos tenían lugar y [le] impedían vivir por completo en el presente” (Pron, 2011).

Pero, como sugerí antes, más allá de su dimensión estrictamente temporal, que supone el retorno de lo que efectivamente acaeció, la fractura de la protocreencia genera un modo de percepción inevitablemente sesgado por los posibles que la experiencia extrema tiende a liberar, ya sea que remitan al pasado o que pertenezcan al ámbito de lo puramente imaginario. “Todo el mundo vive como si la vida fuera real”, dice Rafael Gumucio, hijo del exilio chileno, en el libro “Memorias prematuras” (2006). En su interacción con las cosas, todo el mundo, o por lo menos la gente “normal”, no se pregunta si al abrir la puerta de un clóset encontrará un interior conforme a la estructura del mueble o bien una larga avenida llena de autos. Del mismo modo, las formas de interacción más discordantes o aberrantes no se encuentran en nuestro horizonte de posibilidades. Aunque se conozcan, gracias a los libros, las películas o los relatos escuchados, los horrores de la vida y de la historia, estos permanecen virtuales: su ocurrencia aquí y ahora simplemente no es concebible. Esta suerte de ocultamiento o de auto encegucimiento resulta indispensable para vivir; de lo contrario, estaríamos todos condenados a sobre-vivir, entendiendo la sobrevivencia no ya como una ‘sobrevida’ o ‘supervida’ más allá de la vida, sino como una precaria ‘infravida’ en constante lucha por mantenerse, más acá de la vida en su plenitud.

Las catástrofes que Antonia Rossi imagina ponen en evidencia una pérdida de confianza en ‘lo que es’ que conduce a abrir la caja de pandora de ‘lo que podría ser’, por muy improbable que parezca. El resultado es lo que podríamos llamar una paranoia perceptiva, entendiendo por ‘paranoia’, desde una perspectiva estrictamente semiótica, una distorsión de las facultades interpretativas que conduce a disociar el ‘ser’ del ‘parecer’, de manera que todo lo que el sujeto percibe recela a sus ojos una intencionalidad o una realidad ocultas. Es preciso por tanto mantenerse en constante vigilancia, ya que el peligro está en todos lados y la homogeneidad de lo cotidiano puede quebrarse de un momento a otro.

En los sobrevivientes, ese fenómeno es desde luego aún más marcado, y remite a la experiencia directamente vivida. Por ejemplo, Susana, ex presa política argentina recluida en 1977 en el centro clandestino de detención, tortura y exterminio conocido “El Vesubio”, cuenta cómo, tras su liberación, cada sensación proveniente de su entorno era percibida como una señal amenazante. De modo significativo, el término que utiliza para describir el estado en el que se encontraba es precisamente el de “paranoia”:

Yo tenía una paranoia... ¡terrible! Dormía escuchando las puertas de los coches, que se abrían y se cerraban. Y en medio de la noche, yo agarraba a J. P. [su hijo], lo envolvía y me iba a la terraza porque estaba segura que ese coche que se cerró iba a venir a buscarnos. ¿Entendés? O sea, que vivía así con una paranoia atroz (Susana, noviembre de 2011; entrevista realizada por Lampasona, 2019: 296)

Si en este caso el peligro real es indiscutible, esa disposición psíquica y somática tiende a perdurar en el tiempo, como observa Adriana Bórquez respecto a la tortura, y tiende a extenderse a través de las generaciones, adquiriendo formas más difusas y generalizadas, menos ‘racionales’, por así decirlo, puesto que menos fundamentadas en la evidencia experiencial y en la causalidad lógica de los acontecimientos.

El lobo del hombre

En el libro antes citado, Rafael Gumucio da cuenta de esa paranoia perceptiva tal como se manifiesta en la segunda generación; paranoia que lo lleva a considerar lo altamente improbable como posible, e incluso, forzando la lógica y las estadísticas, lo imposible como certero:

Hay una probabilidad en mil que esta noche mi madre y mi padrastro mueran aplastados en un accidente automovilístico. Una probabilidad en mil que un semáforo o un despistado provoque el accidente que partirá en dos la carrocería, una probabilidad en un millón que la CNI detenga el auto unos metros más allá y se los lleven para torturarlos hasta matarlos; una remotísima eventualidad de que una banda de ladrones entre a la casa donde cenan felices con unos amigos, los desnuden y los fusilen. Pero ¿no soy yo mismo una milésima de probabilidad, una mezcla infinitesimal de cromosomas unidos apenas por el azar? ¿No soy un uno por ciento entre millones? ¿Por qué el destino, mi destino, mío y sólo mío, tendría que respetar las estadísticas? ¿Puedo decirles a los cadáveres que no deben morir, para no violar la ley de probabilidades? Yo no puedo impedir que mueran, no puedo asegurar que estén vivos. Los otros se adormecen, descansan en las mil posibilidades. Yo vivo en la única posibilidad de que estén muertos. Porque no es posible, estoy seguro de que va a pasar. Mañana, mis hermanos, que ahora duermen tranquilamente, serán huérfanos. Los otros se

adormecen, descansan en las mil posibilidades. Yo vivo en la única posibilidad de que estén muertos. (Gumucio, 2006)

Esta reflexión ilustra perfectamente el derrumbe de la creencia y la confianza matriciales. Asimismo, el autor evoca la constante vigilia que impone la incertidumbre: “si me quedo dormido, eso va a pasar con seguridad; si paso la noche en vela, hay una probabilidad de salvarlos, o por lo menos de que no me sorprendan, de que por lo menos uno de nosotros esté preparado” (Gumucio, 2006).

Ahora bien, si el horizonte de la tragedia que aquí se perfila incluye en un primer momento las eventualidades debidas al puro azar (“un accidente automovilístico”), enseguida integra acontecimientos que no solo remiten al “mundo” en tanto estado o devenir de las cosas, sino también a los otros seres humanos (“un despistado”), y sobre todo a individuos que de modo intencional harán posible lo imposible (“la CNP”, “una banda de ladrones”). Sutilmente pasamos de la desconfianza en el mundo a la desconfianza en el prójimo. A partir de entonces, la paranoia perceptiva, fuente de flashbacks o de anticipaciones catastrofistas, comienza a extenderse a la dimensión intersubjetiva. Es por esta vía que, como veremos, la desconfianza llega a adquirir un carácter político.

Mencioné antes que, cuando la protocreencia ha sido fracturada, todo se vuelve posible. Pero, en el tipo de violencia que aquí me he propuesto analizar, todo se vuelve posible no a causa de la fuerza ciega de la naturaleza –como en los terremotos, los tsunamis y demás catástrofes naturales, que también introducen un quiebre en la homogeneidad de la experiencia–, sino por la voluntad de alguien más. Este tipo de acontecimientos posee un carácter sistemático y generalizado. En América del Sur, como en muchos otros países, ellos fueron ordenados y legitimados precisamente por la instancia que, en el ámbito de los intercambios entre individuos, debería determinar y garantizar que ‘no todo es posible’: el Estado. En semiótica, esa entidad jerárquicamente superior que, dentro del recorrido narrativo, le otorga al sujeto los medios (poder, saber, deber, querer) para efectuar o no determinada acción, recibe el nombre de Destinador (Greimas y Courtés, 1979: 94-95). Desde la perspectiva del psicoanálisis, esta figura puede ser equiparada a aquella que encarna la “función paterna”. Al introducir la tierceidad –esto es, un tercer término en el marco de una relación dual–, ella instaaura un “orden simbólico” que, a través de normas, leyes, principios de interacción y apertura hacia la alteridad, hacen posible la vida en colectividad (Lacan, 1981: 191).

Lo que se denomina ‘crimen de lesa humanidad’ se caracteriza por los distintos factores que acabo de mencionar: sistematicidad, generalización y relación de poder. Sobre esta base, podemos considerar que tales actos socavan efectivamente la humanidad hasta su sustrato sensible y corporal: la creencia matricial en la que se arraiga

el sentido. Llegados a este punto, debemos recordar que la “Urdoxa” es la condición esencial no solo del ‘ser en el mundo’, sino también del ‘vivir juntos’.

En una entrevista, Adriana Bórquez, quien partió al exilio en Inglaterra tras su paso por los centros de detención y tortura en Chile, afirma: “Yo esperaba que se abriera la puerta y me ametrallaran. Con eso viví años. En el exilio incluso. Me miraba feo alguien en Londres y yo transpiraba, sudaba. Había un ruido en la calle y pensaba que venían por mí. Años tratando de ser normal, con todo ese terror adentro” (Flores Larco, 2019: 70).

Esa desconfianza en el prójimo me parece inducir una suerte de paranoia que no es solo perceptiva sino también relacional. De acuerdo con la definición semiótica que propuse de la paranoia, en el ámbito de la interacción esta supone que las personas en torno a sí podrían no ser lo que parecen. Más aún, cada individuo encarna potencialmente la peor versión del ser humano: “homos homini lupus est”, “el hombre es el lobo del hombre”, decían los antiguos filósofos.

Hemos visto que, en los sobrevivientes, la incertidumbre del mundo, relativa a la percepción, perdura más allá del momento en que se produce la fractura. Del mismo modo, como lo muestra el testimonio de Adriana, la desconfianza en los otros rebasa el contexto en el que efectivamente era preciso desconfiar —el periodo de la dictadura, la clandestinidad, la represión—, para extenderse en el tiempo y en el espacio a todas las situaciones de interacción. Más aun, ella desborda los roles temáticos originales, objeto de un recelo justificado —los policías, los militares, los agentes...—, para terminar abarcando no solo a ‘esos otros’ sino a ‘todos los otros’. Dado que es la estructura misma del convivir la que se ha visto transformada, podemos hablar a partir de entonces de una desconfianza matricial. Cuenta Adriana:

La soledad del presente [...] era, también, la desconfianza inevitable en quienes me rodeaban —secuela inevitable de mi historia reciente— porque alguien debió delatarme, alguien tuvo que inculparme, alguien me había canjeado a cambio de un beneficio personal: protegerse, conseguir una prebenda, garantizar la seguridad de otro, detener la mano que torturaba. ¿Quién, cuándo, dónde? Nunca más podré confiar sin reservas en otro ser humano. (Bórquez, 2015: 56)

En la segunda generación, esa desconfianza matricial no deja de estar presente, si bien con frecuencia se ve despojada de su anclaje experiencial —como ocurre con las personas que nacieron después de los acontecimientos en cuestión—. En todos los casos, ella tiene como efecto aislar al sujeto de su entorno, impidiéndole estrechar lazos con sus semejantes y, en última instancia, hacer comunidad. En este sentido, la violencia política, al destruir la confianza, quebranta nuestro ‘ser político’, desde la interacción intersubjetiva a las relaciones sociales que estructuran la ‘polis’ y nos vinculan con sus instituciones.

En medio del desamparo, el lenguaje mismo se vuelve incierto. Como sostiene Jean-Louis Chrétien, la percepción no se produce “en un mundo que miramos juntos en silencio” (2016), sino en un mundo modelado por la tradición y el intercambio constante con los demás. Si somos seres políticos, es porque somos seres de lenguaje. Es por eso que, como dije al principio, la confianza en la existencia o la ‘realidad’ del mundo que nos rodea es indisoluble de la confianza en la ‘verdad’ sobre el mundo que el lenguaje expresa, y de la confianza en aquellos que, como nosotros, habitan el lenguaje. Consciente de este fenómeno, Chrétien agrega que

la tragedia de la perversión en las familias y la tragedia del totalitarismo en las sociedades residen tanto en actos horribles como en la capacidad de destrucción de esos lugares donde se derrumba la confianza en la palabra humana, ante la adversidad de un contra mundo donde se impone la ley de la mentira (2016).

Desconfiar de los otros implica pues desconfiar de su palabra. Si la promesa del mundo es una promesa de sentido, la promesa de lo humano es una promesa de verdad. Cuando la “Urdoxa” se ha derrumbado, el discurso del otro, o el discurso a través del cual ese otro se presenta ante nosotros, es percibido de entrada en el horizonte del engaño. Y cuando digo “discurso”, me refiero no solo a la expresión verbal, sino también visual, gestual o corporal: en suma, todo conjunto de signos que nos permite reconocer al otro como tal. Ciertamente, la mentira existe siempre como posibilidad. Pero, observa Chrétien, “si yo presupusiera en todos los casos que requiero una razón precisa y circunstanciada para pensar que ‘no’ me están mintiendo, mi vida se transformaría, para los otros y para mí, en un infierno, un infierno contagioso” (2016). Podemos decir que, en el ámbito de la veridicción –que designa la relación que se tiene con la verdad–, la ‘presunción de verdad’, equivalente a la ‘presunción de inocencia’ en el campo jurídico, resulta indispensable para vivir en cierta armonía: ‘toda persona dice la verdad a menos que se demuestre lo contrario’, rezaría la presunción de verdad que hace posible la convivencia.

El infierno al que se refiere Chrétien supone, de modo inverso, que toda persona miente a menos que se demuestre lo contrario. Siguiendo esta vía, el propio individuo que desconfía se ve despojado de todo capital de confianza: “Ya que la primera escuela donde aprendemos la maldad es nuestro propio corazón, aquel que sospecha se confiesa a sí mismo, por una suerte de ventriloquía, sospechoso, y el que siempre desconfía, digno de desconfianza” (Chrétien, 2016). En este contexto, la palabra que uno se dirige a sí mismo a través del diálogo interior se sitúa también bajo el signo de la sospecha, el (auto)engaño o la incertidumbre. De ahí quizás los desdoblamientos y fragmentaciones de la identidad que podemos encontrar en ciertos sobrevivientes. Por ejemplo, en el documental *Calle Santa Fe* (2007), Carmen Castillo, ex compañera de Miguel Enríquez, dirigente del Movimiento de Izquierda

Revolucionaria muerto en combate, reconoce que la sobrevivencia requiere a veces de la mentira: “Entonces me esmero en destruir cualquier nostalgia. Y, para continuar viva, me cubro poco a poco de una máscara hecha de olvido y de mentiras” (7’-7’11”). De ese modo desdoblada, la cineasta expresa su propia extrañeza al volver a Chile: “¿Quién es la que regresa al país? ¿Cómo se llama? (7’55”-7’59”)”. Acaso ese mecanismo fenomenológico que determina la propiocepción o percepción de sí mismo está relacionado, desde el punto de vista estrictamente psíquico, con lo que en psicoanálisis se designa como ‘clivaje’, definido como la disociación de un mismo individuo en dos entidades distintas. Como lo muestra este ejemplo, sumergido en la incertidumbre respecto a su propia constitución, el sujeto cree no ser lo que realmente es, dudando de su propia palabra.

Por muy improbable que pueda parecer, ese desfase en la propiocepción que conduce al desdoblamiento se manifiesta también en algunos descendientes de sobrevivientes. Así, en el cortometraje “En memoria de los pájaros” (2000), Gabriela Golder, hija del exilio argentino, se refiere a sí misma en tercera persona, después de haber evocado recuerdos ajenos que, depositados en su memoria, terminan fragmentando su identidad: “Ella gira en un espacio vacío / Gira sobre sí misma / Describe una órbita alrededor de un astro muerto” (15’40”-16’08”). Y concluye: “Es una cuestión de tiempo / estoy sin identidad” (17’30”-17’49”). En otro registro enunciativo, Mariana Eva Pérez, hija de detenidos desaparecidos de la dictadura argentina, al escucharse decir cosas que desconocía de sí misma, pone en evidencia la opacidad y la alteridad que caracterizan su propia subjetividad: “le digo que sí, que cuente conmigo, que estoy adentro, [...] que me cansé de estar escondida debajo de la alfombra. Eso dije y me sorprendí, porque no lo sabía” (Pérez, 2016: 30).

Como hemos visto, la desconfianza en el otro y en sí mismo como otro está estrechamente vinculada con la desconfianza en la promesa de verdad inherente a la palabra. Pero, además de estructurar las relaciones sociales, interpersonales y, por así decirlo, intrapersonales, el lenguaje modela nuestra relación con el mundo. Por lo tanto, desconfiar del lenguaje supone desconfiar de su capacidad para darle sentido a la propia experiencia. Al respecto, es frecuente escuchar en boca de los sobrevivientes que la monstruosidad de lo vivido desborda las palabras. En el contexto de la guerra civil española, Rafael Alberti escribía:

Cuando tanto se sufre sin sueño y por la sangre
se escucha que transita solamente la rabia,
que en los tuétanos tiembla despabilado el odio
y en las médulas arde continua la venganza,
las palabras entonces no sirven: son palabras. (2002: 108)

Así, la desconfianza matricial que genera la violencia política no solo conduce a proyectar en cada ser humano –incluido uno mismo– al lobo del hombre y a dudar del Destinador en tanto garante de la armonía social, sino que también nos confronta a la indigencia del lenguaje. “Las palabras pierden sentido y se transforman en pesadillas”, dice Gabriela Golder (2000: 11’ 37”-11’46”).

El motivo, tan recurrente y tan estudiado, de ‘lo indecible’ o ‘lo inefable’, tendría pues su fundamento fenomenológico en el derrumbe de esa fe perceptiva que en la vida cotidiana nos permite olvidar el abismo que separa las palabras de las cosas. Ante ese abismo que repentinamente se revela, difícil no optar, en definitiva, por el silencio.

Conclusión

Quisiera concluir con dos observaciones. Primero, para explicar, al menos en parte, la transmisión generacional de lo que he designado como ‘desconfianza o incertidumbre matricial’, me parece importante recordar las reflexiones de Donald Winnicott a propósito del “miedo al derrumbe” (2019). Ese término designa la disposición psíquica de individuos cuya vida temprana estuvo marcada por la inconstancia de su entorno y por la falta de bases sólidas. Como lo muestran los ejemplos citados a lo largo de este artículo, en la obras literarias y artísticas realizadas por la segunda generación de la dictadura es habitual encontrar ese temor relativo al desmoronamiento de sí mismo, tanto como del mundo. Considero pues que la carencia que explica esa aprehensión constata podría vincularse con la fractura de la fe perceptiva en la primera generación; fractura que induce inevitablemente formas de relación con los hijos.

Como bien constataba Winnicott, lo que se transmite o se provoca en estos casos no es un ‘trauma’ propiamente dicho, sino un vacío relativo al hecho de que, en las interacciones que remontan a la primera infancia, “nada sucedió cuando debería haber sucedido” (2019: 24). Desde el punto de vista fenomenológico, ese vacío correspondería al vacío de la “Urdoxa”, esto es a la falta de certeza y de confianza que desdibuja en todos los ámbitos el horizonte del sentido. En efecto, de modo general, la segunda generación no experimenta la fractura misma de la creencia matricial (el acontecimiento traumático en cuanto tal), sino la ausencia de esta creencia. Lo que debería haber sucedido y no ocurrió, es una afirmación, una aserción que, en la relación del padre o de la madre con el hijo, se ha visto reemplazada por una pregunta, una duda, un titubeo primordial.

Por cierto, en el artículo citado, Winnicott se refiere igualmente al “miedo a la muerte”. Según lo que un paciente le confió, el psicoanalista sostiene que ese miedo remite a situaciones pasadas donde tuvo lugar no una muerte real, sino una “muerte

fenomenal” (2019: 23). Retomando esta designación sumamente significativa en el marco del enfoque que me he propuesto adoptar, podríamos decir que el vacío que en la segunda generación provoca a largo plazo el “miedo al derrumbe” es antes que nada un ‘vacío fenomenal’, anclado por tanto en el cuerpo y en la percepción. Una manera de mirarme o de tocarme manifiesta en sí misma una convicción o, por el contrario, una incertidumbre sobre lo que el mundo y los seres humano son o pueden ser. Los hijos e hijas no lo entendemos necesariamente: lo incorporamos. Emociones y miedos sin anclaje, imágenes fugaces incrustadas en la memoria, pseudo flashbacks: todos ellos son sesgos perceptivos e interpretativos inducidos por el vacío de la “Urdoxa”. Es por eso que, para los descendientes de sobrevivientes también, el universo sensible, y la persona misma, han perdido su supuesta consistencia y coherencia.

Segunda y última observación. Refiriéndome ahora tanto a la primera como a la segunda generación, me interesa volver sobre lo que afirmé anteriormente: “no hay remedio conocido para ese mal”, decía. En realidad, las reflexiones de los sobrevivientes y de sus hijos e hijas, así como la experiencia misma, me han llevado a suponer que acaso sí hay un remedio: la palabra. Quizás el acto mismo de hablar, escribir, contar, y el hecho de ser escuchados, permiten reconstituir, poco a poco, el tejido de la “Urdoxa”: la confianza en el mundo, en los otros, en uno mismo, y en el lenguaje que los moldea. Ciertamente, no se sale ileso de semejantes desmoronamientos: por mucho que se restablezca la creencia matricial, persistirá la conciencia de la fragilidad de las cosas. Sin embargo, cuando se logra pasar de la incertidumbre en la piel a la ‘conciencia’, justamente, y transitar así de lo somático a lo cognitivo, me parece posible considerar esa dolorosa conciencia no ya como un impedimento, sino como una forma de lucidez.

Llegados a este punto, debemos recordar que, tanto para Husserl como para Merleau-Ponty, el objetivo principal de la fenomenología como método y como ciencia es el acceso del filósofo a lo que ellos llaman la “reducción” o la “suspensión fenomenológica”. Ella consiste en poner temporalmente entre paréntesis nuestras presuposiciones y prejuicios, y así dirigir nuestra atención hacia la experiencia pura y la esencia de los fenómenos. En este marco, se considera que la “Urdoxa”, arraigada en la experiencia cotidiana, determina nuestro modo de aprehender el mundo antes de aplicar la reducción fenomenológica. Por lo tanto, es necesario trascender esta creencia fundamental para acceder a una comprensión más profunda de la realidad fenomenal. Si bien en el caso de la reducción fenomenológica dicha comprensión se logra a través de un ejercicio metódico y razonado que en principio nada tiene de traumático, podemos pensar que, al igual que el filósofo, el sobreviviente que ‘sobre-viviendo’ vuelve efectivamente a la vida, lo hace marcado por una lucidez extrema, terrible si se quiere, pero lucidez al fin y al cabo: lucidez de saber que el caos acecha continuamente al mundo, como el sinsentido al sentido. A partir de entonces,

nos vemos forzados a interrogar todo aquello que, a los ojos de los demás, parece evidente y transparente —empezando por el lenguaje—. Al hacer un balance de este recorrido, debemos concluir que se gana en sabiduría lo que se pierde en inocencia.

Bibliografía

- ALBERTI, Rafael (2002): “Nocturno”, en *De un momento a otro: Poesía e Historia (1934-1939)*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 108-109.
- BÓRQUEZ ADRIAZOLA, Adriana (2015): *Un exilio*, Valparaíso: Indubicalistas.
- BÓRQUEZ ADRIAZOLA, Adriana (2017): *Puertas en la oscuridad*, Valparaíso: Indubicalistas.
- BÓRQUEZ ADRIAZOLA, Adriana (2019). *La casa de al lado* (libro numérico), Valparaíso: Indubicalistas.
- CASTILLO, Carmen (2007): *Calle Santa Fe* (documental), Les Films d’Ici, Parox S.A.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis (2016): *Promesses furtives* (libro numérico), París: Minuit.
- ESTAY STANGE, Verónica (2023): *La resaca de la memoria. Herencias de la dictadura*, Santiago de Chile: LOM.
- FLORES LARCO, Constanza Isabel (2019): *Vivir después del castigo: experiencia y narración de una sobreviviente a la tortura, prisión política y exilio en el contexto de la dictadura militar chilena 1973-1990*. Tesis de maestría en sociología, Universidad de Chile.
- GOLDER, Gabriela (2000): *En memoria de los pájaros* (cortometraje).
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph (1979): *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París: Hachette.
- GUMUCIO, Rafael (2006): *Memorias prematuras* (libro numérico), Nueva York: Random House.
- HIRSCH, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust* (libro numérico), Nueva York: Columbia University Press.
- LACAN, Jacques (1981): *Le séminaire, Libro III: Les psychoses*, París: Seuil.
- LAMPASONA, Julieta (2019). “Recurrencias: ‘terror’ y ‘culpa’ en relatos de la sobrevivencia”, en *Revista Tramas*, 51, Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, pp. 291-310.
- MERCADO, Tununa (1990): *En estado de memoria*, Buenos Aires: Ada Korn Editora.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945): *Phénoménologie de la perception*, París: Gallimard.
- PÉREZ, Mariana Eva (2016), *Diario de una princesa montonera –110% Verdad*, Barcelona: Marbot.
- PETTOT, Jean (1994): “Phénoménologie computationnelle et objectivité morphologique”, in Joëlle Proust y Élisabeth Schwartz (eds.): *La connaissance philosophique. Essais sur l’oeuvre de Gilles Gaston Granger*, París: Presses Universitaires de France, pp. 213-248.

- PRON, Patricio (2011): *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (libro numérico), Milán: Mondadori.
- ROSSI, Antonia (2010): *El eco de las canciones* (documental), Parox Productora.
- SPIEGELMAN, Art (1994): *Maus II. Y aquí comenzaron mis problemas* (1992), Buenos Aires: Emecé Editores.
- WINNICOTT, Donald Woods (2019): “La crainte de l’effondrement - Fear of breakdown” (1974), en *Cliniques*, 2(18), pp. 17-28.

El cuerpo como línea de fuga: Deleuze, Guattari y el cuerpo exiliado

Nayeli Fabiola Moctezuma Moreno

Université Paris Nanterre / Universidad de Cádiz

Introducción

Gilles Deleuze y Félix Guattari describen la noción de líneas de fuga “como desplazamientos en la trayectoria de una narrativa que escapan de una línea de fuerza o poder” –pensando este poder como una producción de deseo—. Este concepto, conectado con una ontología del devenir y la multiplicidad¹ proporciona un marco teórico valioso para abordar la relación entre los cuerpos exiliados y la resistencia a las estructuras de poder.

Las líneas de fuga, en su esencia, representan una apertura hacia la transformación, es decir, una ruptura con las lógicas de ‘normalidad’, pensando a esto como ‘la norma’. Al analizar la corporeidad exiliada desde esta perspectiva, nos adentramos en una reflexión sobre cómo estos cuerpos no sólo se sitúan fuera de las fronteras geográficas, sino que también despliegan brechas de desterritorialización, desafiando las categorías esenciales y esquemas preestablecidos.

1 Deleuze y Guattari en su texto *Mil Mesetas* proponen una interrelación entre la multiplicidad y el rizoma, mencionando que para se cumpla el principio de multiplicidad “sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes. No hay unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto. No hay unidad, ni siquiera para abortar en el objeto o para “reaparecer” en el sujeto. Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad). Los hilos de la marioneta, en tanto que rizoma o multiplicidad, no remiten a la supuesta voluntad del artista o del titiritero, sino a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forman a su vez otra marioneta según otras dimensiones conectadas con las primeras: “Denominaremos trama a los hilos o las varillas que mueven las marionetas.” (Deleuze; Guattari, 2002:14)

Como menciona María Herner en su texto “Territorio, Desterritorialización y Reterritorialización: Un Abordaje Teórico Desde La Perspectiva De Deleuze Y Guattari”, las líneas de fuga o de desterritorialización, no preexisten,

[...] sino que se trazan, se componen y no se sabe de antemano lo que va a funcionar como línea de fuga, ni que va a venir a interceptarla. En la ruptura no sólo la materia del pasado se ha volatilizado, uno ha devenido imperceptible y una sociedad se define precisamente por esta línea de fuga, es un tiempo no pulsado, es pura intencionalidad, donde hay desterritorialización absoluta. En una sociedad todo huye y la sociedad se define por estas líneas de fuga que afectan a asas de cualquier naturaleza. (Herner, 2009:163)

Es decir, al actuar como fuerzas de desterritorialización, permiten a los cuerpos exiliados crear nuevos modos de existencia y subjetividad que no están predeterminados por las estructuras de poder que dejaron atrás. Al situarse en esta zona de liminalidad, los exiliados transitan un espacio-tiempo donde la identidad se convierte en un campo abierto para la transformación y la reconfiguración. Como cuerpos que han devenido imperceptibles, su resistencia no se manifiesta necesariamente a través de formas tradicionales de oposición, sino que se despliega en prácticas cotidianas y creativas que desestabilizan lo establecido.

¿Se puede pensar entonces al Exilio como un desafío a las categorías tradicionales de identidad?

Pero ¿quién es el extranjero?, ¿dónde le encontramos?, ¿en qué lengua nos habla? Nos parece inabarcable el lenguaje, la lengua del exilio y sin embargo es. Está ahí, se crea y recrea en sus márgenes, en su hibridez; puesto que lo único a lo que deberíamos apelar es a aquella necesidad de no tener control sobre la lengua, de ser extranjero en la propia lengua, y así habilitar un espacio, una línea de fuga en la que la palabra venga hacia nosotros para “crear algo incomprensible” ¿Sería esa la forma de exterioridad, la relación entre el hermano y la hermana, el devenir mujer del pensador, el devenir-pensamiento de la mujer...? (Deleuze; Guattari, 2000: 383)

Si bien el territorio, siguiendo a Deleuze, está en el ámbito del tener (poseer algo), este tiene una relación intrínseca con el movimiento de salida, no hay territorio sin una posibilidad de salida e imposibilidad de esta al mismo tiempo, es decir no hay territorio sin la desterritorialización en su relación con el intento de reterritorializar, es un ritmo y un movimiento constante que se repite y sobre el cual se ejerce un control.

[...] el movimiento de desterritorialización que va del centro a la periferia viene acompañado de una re-territorialización periférica, (...) sea bajo las formas modernistas de un socialismo o capitalismo de Estado, sea bajo la forma arcaica de los déspotas locales.

En el último caso, es imposible distinguir la desterritorialización y la re-territorialización, están presas una en la otra o son como el haz y el envés de un mismo proceso. (Deleuze; Guattari, 1998: 266)

Tomando en consideración lo anterior y entendiendo el exilio como un proceso de desterritorialización, dislocación y movimiento, evocaré a Cristina Peri Rossi, quien en su obra “La nave de los locos”, nos proporciona una perspectiva literaria que arroja luz sobre la experiencia del exilio como un desafío a las categorías tradicionales de identidad. Peri Rossi en diversos de sus textos reflexiona sobre cómo el exilio, que lejos de ser simplemente un acto de desplazamiento geográfico, implica una reconfiguración profunda de la subjetividad, el exilio, en su mayor crueldad, cuestiona los esquemas preestablecidos y violenta la aparente coherencia de las culturas de origen.

Extranjero. Ex. Extrañamiento. Fuera de las entrañas de la tierra. Desentrañado: vuelto a parir. No angustiarás al extranjero. Pues. Vosotros. Vosotros. Vosotros. Los que no sois. Sabéis. Vosotros sabéis. Nosotros empezamos a saber. Cómo se halla. Cómo. El alma del extranjero. Del extraño. Del introducido. Del intruso. Del huído. Del vagabundo. Del errante. ¿Alguien lo sabía? ¿Alguien, acaso, sabía cómo se encontraba el alma del extranjero? ¿El alma del extranjero estaba dolorida? ¿Estaba resentida? ¿Tenía alma el extranjero? (Peri, 1989: 10)

La corporeidad exiliada, al situarse en un espacio liminal, escapa a la rigidez de las identidades impuestas. El exilio, en este sentido, no solo se convierte en una ruptura territorial, sino en un quiebre con las narrativas esenciales que buscan encasillar y definir. Los cuerpos exiliados, al resistirse a ser reducidos a categorías fijas, encarnan las líneas de fuga como desplazamientos que desestabilizan las estructuras identitarias preexistentes. Es decir, como articula Julia Kristeva, la desterritorialización es un acto de distancia y desplazamiento que “conduce a romper con los lazos religiosos, familiares, lingüísticos, nacionales y genérico-sexuales” (Dejbord, 1998:36).

Una vez perdí una guerra
 perdí una ciudad
 perdí un país
 perdí una casa
 perdí cinco mil libros
 perdí a mis amigos
 perdí un amor (Peri, 2007:47)

Este quiebre y desprendimiento implica también el cuestionamiento de la propia identidad y la construcción de un Yo nómada que se relaciona con el espacio/territorio desde un lugar móvil e indefinido.

[...] yo creo que sentirse una u otra cosa son fantasías. Uno se siente uno, y a veces dos y quince y veinte. No creo para nada en la unidad del Yo... la identidad es un *proceso* y como proceso es contradictorio, admite opuestos... Entonces una identidad es *una reducción del ser*. (Dejbord, 1998:73).

En este sentido, los cuerpos exiliados, al adoptar una postura nómada, se resisten a ser anclados a las definiciones estáticas de identidad y territorialidad.

El nómada tiene un territorio, sigue trayectos habituales, va de un punto a otro, no ignora los puntos (punto de agua, de vivienda, de asamblea, etc.) Pero el problema consiste en diferenciar lo que es principio de lo que sólo es consecuencia en la vida nómada. En primer lugar, incluso si los puntos determinan los trayectos, están estrictamente subordinados a los trayectos que determinan, a la inversa de los que sucede en el sedentario. (Deleuze;Guattari, 2000: 383)

El nomadismo de la corporeidad exiliada implica una constante deambulación tanto física como conceptual. Este movimiento constante desafía la lógica de las estructuras que buscan estabilizar y fijar las identidades en categorías preconcebidas. Al rechazar la noción de un hogar fijo, los cuerpos exiliados se convierten en nómadas que exploran los márgenes, los intersticios y los espacios entre las categorías establecidas, desafiando así la lógica sedentaria de las estructuras de poder.

La vida del nómada es intermezzo. Incluso los elementos de su hábitat están concebidos en función del trayecto que constantemente los moviliza. (...) el nómada es aquel que no se va, que no quiere irse, que se aferra a ese espacio liso en el que el bosque reclusa, en el que la estepa o el desierto crecen, e inventa el nomadismo como respuesta ese desafío. (Deleuze; Guattari, 2000: 385)

En la obra de Peri Rossi, tal como lo revisamos en los párrafos anteriores, no se trata de una identidad única, fija e inmutable, sino de múltiples identidades que convergen en el mismo sujeto poético y que se transforman con las experiencias vividas, volviéndose así fluidas, móviles, cambiantes y performativas. (Valera, 2018:47). La misma autora en su ensayo titulado “Detente, instante, eres tan bello” (haciendo referencia a su poema con el mismo nombre publicado en 2014) desdobra la ambigüedad del movimiento y su tensión con la fijeza.

Escribo por amor a todo lo vivo y pasajero; a los seres, que van y vienen (“cual la generación de las hojas, así la de los hombres”, escribió Homero, al principio de la *Ilíada*) a ciertos objetos que invitan a regocijarnos; escribo por amor a las palabras y a las emociones, a todo aquello que con el tiempo será mala memoria y fugacidad. Escribo para guardar y conservar el instante vanidoso y pasajero, contra la muerte. Y para inventar lo que no existe (razón suficiente para ser inventado) y testimoniar lo que existiendo,

pronto dejará de ser. Escribo porque el tiempo todo lo cambia. Al testimoniar las cosas las modifico, recreándolas, y en esa dulce ocupación de gozar, sentir, apreciar formas, colores, texturas, gestos, paisajes, ideas y fijarlas en la escritura –para que no desaparezcan- siento que participo, humildemente, en la creación. Pienso, entonces, que escribo porque me muero, porque todo transcurre rápidamente y a veces experimento el deseo de retenerlo; la literatura es testimonio precisamente porque todo está condenado a desaparecer, y eso nos conmueve, nos pide a gritos residencia. Escribo porque estoy momentáneamente viva, en tránsito, y no quiero olvidar aquella calle, un rostro que vi mientras caminaba, el horror frente a la injusticia, el odio a la opresión. A veces escribo para decir lo que otros no dicen o no pueden decir. Para fijar en un material evanescente y ambiguo –la palabra- el fluir y el tránsito de lo real y de lo fantástico. “Detente, instante, eres tan bello”, escribió Goethe en el Fausto. O eres tan cruel, tan curioso, tan extraño. La poesía participa de la dualidad esencial del ser: la soledad y el intento de expresar, de comunicar, de romper la frontera del yo. (Peri, 2016:26).

Detente, instante, eres tan bello

Como el joven Fausto seducido por Mefistófeles
 al inclinarme sobre tu cuerpo
 al besar tu sonrisa
 al encender tus senos como faros de Alejandría
 dije: «Detente, instante, eres tan bello»
 y todo en mí era una ola precipitándose
 sobre el tiempo
 para volver el aire roca
 para volver la sábana cielo
 para volver el instante un siglo
 y todo en mí era aspiración
 la aspiración de retener lo pasajero
 el ímpetu de atrapar lo fugitivo
 más allá de Heráclito y sus revelaciones
 y todo en mí era vocación de permanencia
 estar y no pasar
 [...]
 y solo queda entonces
 el deseo.
 El inmenso deseo de volver
 a la sábana roja
 a la tarde de sábado o domingo
 al restaurante de luces y de espejos
 siendo sin embargo más viejas
 más antiguas
 más sabias
 o más cautas

para repetir el ruego del joven Fausto:
 «Detente, instante, eres tan bello».
 Mefistófeles faltó a la cita
 y yo, Mefistófela, la escribo.
 (Peri, 2014:23-24)

El deseo de Peri Rossi de detener el instante refleja una tensión entre el impulso de la desterritorialización –la constante movilidad y cambio– y la reterritorialización –la búsqueda de anclajes y estabilidad. Este deseo de permanencia en un contexto de constante flujo es una lucha contra la naturaleza misma del devenir.

Volviendo a Deleuze y Guattari, la corporeidad exiliada no solo representa una resistencia pasiva, sino que encarna una potencialidad liberadora intrínseca. Estos autores proponen que las líneas de fuga no sólo son dislocaciones, sino que también son “cambios de velocidad” y “creación de agujeros negros” en la trama de poder (Deleuze; Parnet, 1980: 157). Podríamos entonces considerar el exilio como una línea de fuga en tanto cuerpos en movimiento constante de desterritorialización y reterritorialización que en ciertos casos se han podido constituir como agentes activos de transformación de realidad.

La posición liminal de los cuerpos exiliados, al estar fuera de las fronteras nacionales y culturales se convierte en una posición estratégica desde la cual se pueden crear espacios para desafiar la norma. Estos cuerpos pueden convertirse en los portadores de una nueva potencialidad de agenciamiento, que siguiendo a Guattari y Rolnik en su texto *Micropolítica del deseo*, este agenciamiento es un territorio que puede desterritorializarse y reterritorializarse, simultáneamente. Pero también puede dar lugar a la generación de otro agenciamiento que haga el mismo movimiento de desterritorializarse y reterritorializarse creando unidades mínimas de realidad, dinámicas y en constante movimiento.

El territorio se puede desterritorializar, esto es, abrirse, en líneas de fuga y así salir de su curso y se destruye. La especie humana está sumergida en un inmenso movimiento de desterritorialización, en el sentido de que sus territorios ‘originales’ se rompen ininterrumpidamente con la división social del trabajo, con la acción de los dioses universales que ultrapasan las tablas de la tribu y la etnia, con los sistemas maquínicos que llevan a atravesar, cada vez más rápidamente, las estratificaciones materiales y mentales. (Guattari; Rolnik, 2006:323)

Por lo tanto, los cuerpos exiliados al ser líneas de fuga no solo evaden, sino que también generan nuevos espacios de posibilidad y transformación. La liberación no radica solo en la salida y movimientos territoriales, sino en la capacidad de abrir brechas en las narrativas establecidas y crear agujeros a través de los cuales surgen nuevas formas de desear y resistir.

La Micropolítica de la corporeidad exiliada

La propuesta de Félix Guattari sobre la “micropolítica” se convierte en un marco conceptual relevante al considerar cómo los cuerpos exiliados despliegan estrategias de resistencia en la vida cotidiana. Guattari sostiene que la micropolítica implica la producción de subjetividades políticas alternativas que se manifiestan en las prácticas diarias y en las interacciones individuales.

La micropolítica es una teoría/praxis que investiga y crea modos de resistencia, fuera de cualquier tipo de representación o unidad ideológica; produciendo estrategias al margen de la institucionalidad y de las imágenes oficiales. Desde una perspectiva intersticial y de los afectos y en una relación recíproca con la macropolítica, nos hace ver que la vida privada también es política e incide en la configuración del campo social. (Céspedes y Flores, 2023)

Aplicar este concepto a la corporeidad exiliada nos permite apreciar la resistencia en las pequeñas acciones cotidianas, en la construcción de nuevas formas de subjetividad política y en nuevos devenires del deseo.

En el contexto del exilio, la micropolítica de los cuerpos desterrados se manifiesta en la preservación de la memoria histórica, la creación de comunidades de apoyo y la resistencia cultural. Los gestos aparentemente insignificantes, como contar y compartir historias de resistencia, se convierten en actos de micropolítica que desafían la narrativa oficial impuesta. La creación de redes de solidaridad entre los exiliados, basada en la experiencia compartida del destierro, constituye una micropolítica de resistencia que va más allá de las fronteras nacionales.

Los microprocesos revolucionarios pueden no ser de la misma naturaleza que las relaciones sociales. Por ejemplo, la relación de un individuo con la música o con la pintura puede acarrear un proceso de percepción y de sensibilidad completamente nuevo. (Guattari y Rolnik, 2006: 62)

Si bien la experiencia del exilio implica en un principio un desarraigo y una laceración para quienes viven de una manera muy trágica este acontecimiento, pues implica una “mutilación, privación, ruptura con sus condiciones normales de trabajo, de vida o de pensamiento” (Pérez, 2018:165). Existe también otra dimensión del exilio, la de los exiliados que

[...]descubren un mundo y siguen trabajando en otro contexto. Se encuentran ante una nueva realidad que implica una aportación extraordinaria, lo que Simmel describe en su ensayo sobre *El extranjero* (2012) como la posibilidad de comparar distintos mundos, de pensar entre dos universos, de establecer una relación crítica con respecto a ambos mundos. El exiliado puede desarrollar tanto una nueva visión crítica con respecto al país que abandonaron, a su cultura.... como una visión crítica con respecto al país, a la sociedad, a la cultura, en la cual se integraron. (Pérez, 2018:165)

La experiencia del exilio no solo implica la pérdida y la carencia, sino también la apertura a nuevas formas de ser y de relacionarse con el mundo. La corporeidad exiliada, al escapar de las limitaciones impuestas por las normas culturales y políticas, se encuentra en un estado constante de devenir. En este espacio de devenir, los cuerpos exiliados pueden explorar y experimentar con identidades y prácticas que no estarían disponibles dentro de las estructuras convencionales.

Es decir, la heterogeneidad de las experiencias y perspectivas de los cuerpos exiliados se convierten en una fuerza que socava la lógica de la uniformidad cultural y política. La creación de espacios alternativos de subjetividad se convierte en un acto de resistencia que no sólo busca preservar la identidad, sino también abrir grietas en el tejido homogeneizador impuesto por la norma.

Conclusión

A lo largo de esta intervención, hemos explorado las líneas de fuga de la corporeidad exiliada como un desplazamiento ontológico y una forma de resistencia. Sin embargo, esta exploración deja abiertas varias preguntas cruciales, pues ¿cómo podemos reconciliar la agencia de los cuerpos exiliados como líneas de fuga con la realidad de las limitaciones impuestas por las estructuras de poder? Además, ¿cómo podemos reconocer y abordar las diferencias y desigualdades que existen entre los cuerpos exiliados en función de su género, orientación sexual, raza u otras identidades? La reflexión y la investigación deben ser inclusivas y críticas, respetando la diversidad de experiencias y evitando la simplificación de la resistencia a una narrativa única.

Nuestra búsqueda para comprender la corporeidad exiliada como líneas de fuga nos lleva a preguntarnos: ¿qué impulsa la resistencia más allá de las circunstancias inmediatas del exilio? ¿cómo podemos aplicar las lecciones aprendidas de la resistencia de los cuerpos desterrados a otros contextos de lucha contra la opresión, reconociendo que las líneas de fuga pueden tomar diversas formas?

Estas preguntas abiertas, en lugar de ser resueltas, nos instan a profundizar en la complejidad de las micropolíticas de la resistencia. La corporeidad exiliada, como líneas de fuga, nos desafía a cuestionar nuestras propias preconcepciones, a reconocer la multiplicidad de experiencias y a considerar las implicaciones éticas de nuestra exploración teórica. En última instancia, esta reflexión nos invita a continuar el diálogo sobre la resistencia encarnada por los cuerpos exiliados, reconociendo su potencial transformador y su capacidad para abrir nuevos espacios de posibilidad y cambio en la lucha contra las estructuras de poder.

Bibliografía

- CÉSPEDES, Daniel a; FLORES, Tomás (2003): *¿Qué es la micropolítica?*, Colectivo Pliegue. <https://medium.com/@pliegue/qu%C3%A9-es-la-micropol%C3%ADtica-81ef463811f5>
- DEJBORD, Parizard (1998): *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*, Buenos Aires: Galerna.
- DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire (1980): *Diálogos* (traducción de J. V. Pérez), Madrid: Pretextos.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2000): *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-texto.
- DELEUZE, Gilles (2002): *Diferencia y repetición* (traducción de M. S. Delpy y H. Beccacece), Buenos Aires: Amorrortu.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2004): *El Anti Edipo*, Buenos Aires: Paidós
- GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely (2006): *Micropolítica. Cartografías del deseo* (traducción de F. Gómez), Madrid: Traficantes de sueños.
- HERNER, María Teresa (2009): “Territorio, Desterritorialización y Reterritorialización: Un Abordaje Teórico Desde La Perspectiva De Deleuze Y Guattari.” *Huellas*, No. 13, pp.158-171.
- PÉREZ, Rafael (2018): Las dimensiones del exilio: pensar el pasado y el presente desde la “extraterritorialidad”. Entrevista a Enzo Traverso, *Torres de Lucca*, 7 - 12, pp. 159 - 181.
- PERI, Cristina (1984): *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral.
- PERI, Cristina (2005): *Poesía Reunida*. Barcelona: Lumen.
- PERI, Cristina (2014): *La noche y su artificio*. Palencia: Cálamo.
- PERI, Cristina (20021): *Detente Instante Eres tan Bello. Poesía Reunida*, Córdoba, Argentina: Caballo Negro Editora.
- VALERA, Antonia (2018): “El exilio en la poesía de Cristina Peri Rossi desde un enfoque de género”, *El Genio Maligno: revista de humanidades y ciencias sociales*, No. 22 (Marzo 2018), pp. 42-48.

ESTÉTICAS Y CONTRANARRATIVAS

AESTHETICS AND COUNTER-NARRATIVES

ESTHÉTIQUES ET CONTRE-RÉCITS

Écriture, image et corporalité: Georges Bataille chez Julio Cortázar

Lucía Caminada

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

Introduction

En Argentine, les lectures de Georges Bataille et de la psychanalyse sont familières aux intellectuels des années 60, bien que l'œuvre de celui-ci n'ait été traduite et diffusée dans l'univers hispanique qu'après 1970. Dans le cas qui nous intéresse, l'écrivain argentin Julio Cortázar (1914-1984) a résidé à Paris de 1951 à 1984, où il s'est formé comme lecteur de l'œuvre de Bataille et du "regard érotique bataillien". Il a écrit quelques passages de *Marelle* (1963) et d'autres récits où s'insère l'image (pensée comme sujet lié à l'art ou à l'image représentée dans des dessins, brochures, peintures ou reproductions d'art) et qui abordent les thèmes de la sexualité, du toucher, du visible et de l'érotisme. L'objectif de cet article est donc d'analyser la production 'mineure' de Cortázar qui intègre la photographie ; en particulier *Último Round* (1969) et les textes *Ciclismo en Grignan*, *Tu más profunda piel* et */que sepa abrir la puerta para ir a jugar*. La vue et le toucher qui surgissent des images corporelles présentes chez Cortázar ont une partie liée avec la lecture de Bataille. Ainsi, nous proposerons des "moments Bataille" dans l'expérience de raconter ce que nous voyons, et des "scènes Bataille" dans la façon de raconter, marquée par son esthétique et sa pensée.

Nous soutenons l'hypothèse selon laquelle les images corporelles présentes dans la poétique de Bataille construisent le regard sur les œuvres de Cortázar, lequel surgit de l'observation de l'interstice dans le dialogue entre le texte et l'image. L'influence de Bataille dans la construction des images corporelles chez Cortázar vient de la perception du corps et des sens à travers leur caractère oculaire et oral. Il se produit ainsi une tension entre le visible et l'écrit : le corps-écriture de *l'Histoire de l'œil* s'adresse aux organes du lecteur qui, à son tour, imagine les corps.

Bataille imprime ainsi sa marque sur certains territoires de Cortázar; l'image s'ouvre alors comme un corps, que celui-ci soit sensuel ou obscène. Enfin, selon notre proposition, le récit combiné avec l'image fleurit dans une corporalité qui valorise ce

qui est écrit ; alors, ce que l'on voit résulte, dans un certain sens, d'un procédé marqué par le toucher.

Bataille chez Cortázar

Bien que Cortázar soit né à Ixelles en Belgique et décédé à Paris, il reste une référence et une figure centrale de la littérature latino-américaine. De la même façon qu'il fut porteur des idées du Mai 68 français dans la culture latino-américaine, il fut aussi un grand lecteur de l'œuvre de Bataille. Ses productions qui touchent les thèmes de la sexualité et de l'érotisme sont influencées, en partie, par le regard érotique Bataillien. Ceci se révèle dans les images tactiles qui émergent de cette approche et se reflète également dans plusieurs de ses écrits 'mineurs' qui incorporent des dessins et des photographies. Il est important de remarquer que Cortázar a lu Bataille en français alors qu'il résidait à Paris. Les écrits de ce dernier n'ont été traduits et connus dans l'univers hispanique qu'après la publication d'*Último Round*, en 1969.

L'écrivain reçoit une double influence française qui marque son œuvre : celle de l'artiste Marcel Duchamp qui avait effectué un court séjour à Buenos Aires et celle de la pensée esthétique de Georges Bataille, mentionnée plus haut. Or, il y a un lien particulier dans la séquence Bataille-Duchamp-Cortázar qui s'établit à partir de l'idée du labyrinthe : dans un essai éponyme de 1936, Bataille définit (1970, pp. 433-441) le statut ontologique de l'être en termes d'expérience interstitielle et contingente, et le labyrinthe comme un espace qui génère une désorientation ainsi qu'un effet nauséux chez ceux qui s'identifient à sa nature fugitive, c'est-à-dire, cette impression qu'il procure d'être nulle part. Cortázar, d'autre part, fait du labyrinthe une recherche métaphysique parce qu'il le fait fonctionner comme un artefact et comme une machine qui condense avec plus d'économie le balancement du roman entre l'idée et la vision, le texte et l'image, le contenu et la forme, l'aventure poétique surréaliste et l'artefact conceptuel Duchampien. D'autre part, Duchamp, avec ses *ready-made*, évoque une expérience labyrinthique d'anti-architecture, ce qui accentue la sensation de grand espace et de perte.

Un autre aspect à prendre en compte pour identifier la présence de Bataille chez Cortázar, en plus du labyrinthe, c'est la tradition de la sexualité qui "se positionne dans un univers précolombien, phalocratique et manichéen" (Amícola, 2000). Suivant cette ligne de lecture, rappelons que les intellectuels des années soixante connaissent les œuvres de Bataille et celles de la psychanalyse, ce qui permet et légitime le fait que Cortázar écrive sur la corporalité et la sexualité, différemment que Borges par exemple ; cependant, son écriture n'échappe pas à l'exaltation de la domination masculine et des rôles sexuels enracinés dans la pensée de l'époque :

Il a apporté à la visibilité dans le domaine des comportements sexuels une telle variété et une telle nuance, en même temps une telle rapidité dans ses transformations, que toute classification risque de paraître périmée. Il est évident, en outre, qu'à partir du rôle joué par Freud (et plus tard par Lacan) dans ce domaine, le langage est l'un des protagonistes de toutes les propositions ainsi que dans *L'interprétation des rêves* et *Trois essais sur la sexualité* ; ainsi la bataille est menée dans le sens d'une "dénaturalisation" des prémisses essentialistes (Amicola, 2000).

Dans cette lignée, l'étude *Erotismo y Muerte. Georges Bataille y Julio Cortázar* de Roger Celis (2002, 39) approfondit, à travers de la loupe Bataillienne, la violence et l'érotisme présents dans *Marelle* (1963) et qui s'étendent tout au long de l'œuvre ultérieure de Cortázar. Il établit une relation entre le viol du personnage du roman, la Sibylle et la déchirure du Chinois Wong de la série Bataille qui réapparaît dans l'œuvre de l'Argentin. Dans les deux façons proposées de la lecture de *Marelle* - en continu ou en suivant le tableau d'instructions - deux versions des faits sont présentées : en continu, nous passons de la scène de Wong au viol et en suivant le tableau d'instructions, le sacrifice est mis en scène.

Si l'on tient compte du fait que du point de vue de Bataille, la mort de la victime sur le plan réel ou symbolique est étroitement liée à la torture, à la violence et au sacrifice, on peut observer que des moments et des situations dans le récit de Cortázar abordent ces aspects du masochisme (Celis, 2002, 41). L'auteur relie même la question de la nécrophilie et de l'érotisme dans des scènes parallèles qui se produisent dans *Le bleu du ciel* de Bataille et dans *Le livre de Manuel* de Cortázar. Dans ce dernier, il y a une scène érotique dans laquelle, après avoir fait l'amour, Francine est violemment forcée de sortir sur le balcon pour regarder le cimetière. De ce fait, le viol et la résistance anticipent l'horreur de la violence dans l'érotisme. Selon cette interprétation, la transgression peut être observée dans la relation sadomasochiste soulignée dans la description de la femme qui perd ses repères psychologiques et aborde la mort par la perte du contrôle sur son corps. Dans ce modèle sacrificiel, l'expérience érotique, selon le schéma Bataillien, s'exprime à travers le corps de la femme parce que le sacrifice et la violence opèrent dans les relations érotiques, qui, chez Bataille, sont de préférence marquées par des expériences extrêmes (comme le sadomasochisme qui s'identifie dans les relations érotiques établies par le protagoniste, la Sibylle à *Marelle*, par exemple.).

En ce qui concerne la sexualité, *Prose de l'observatoire* (1972) est composé comme un poème cosmogonique qui alterne l'érotisme mystique et la corporalité caractérisée par son aspect sacré. Quant à la distinction de Bataille entre l'érotisme et la sexualité, cette dernière aborde l'animalité à travers l'instinct qui se déchaîne dans le sujet et qui contient cet aspect bestial ; d'autre part, l'érotisme entre dans une logique civilisatrice, c'est-à-dire comme une pratique établie et régulée selon les normes de la société humaine. La séduction peut inclure les deux instances en même temps ou isolément :

Que la noche pelirroja os vea andar de cara al aire, favorecer la aparición de las figuras del sueño y del insomnio, que una mano baje lentamente por espaldas desnudas hasta arrancar ese quejido de amor que viene del fuego y la caverna, primera dulce tregua del miedo de la especie. (Cortázar, 1999: 75)

En ce qui concerne la séduction comme rituel de conquête du corps, dans *Prose de l'observatoire*, le désir émane, d'une part, du sexuel référé aux organes, à l'incitation à l'instinct ; d'autre part, il est associé à un haut niveau de spiritualité, à un vertige lié à la possession de la connaissance du cosmos : "... los colmillos volverán a clavarse en tus muslos, en tu sexo, en tu garganta; todavía no hemos hallado el ritmo de la serpiente negra, estamos en la mera piel del mundo y del hombre" (1999 : 73). Corps et écriture composent ainsi les coordonnées qui émergent de la lecture. Le fait que la photographie présente certaines caractéristiques -noir et blanc, qualité fanée, formes géométriques, jeux d'ombres- contribue à la création de la corporalité :

Jaulas de luz, gineceo de estrellas poseídas una a una, desnudadas por un álgebra de acedadas falanges, por una alquimia de húmedas rodillas, desquite maniático y cadencioso de un Endimión que vuelve las suertes y lanza contra Selene una red de espasmos de mármol, un enjambre de parámetros que la desceñirán hasta entregarla a ese amante que la espera en lo más alto del laberinto matemático, hombre de piel de cielo, sultán de estremecidas favoritas que se rinden desde una interminable lluvia de abejas de medianoche. (1999 : 49)

Ces lectures sont affectées par la façon dont le récit acquiert la corporalité et qui découle de la friction du dispositif visuel que Cortázar introduit. Dans ce sens, Michel Foucault dans *Ceci n'est pas une pipe* en étudiant l'œuvre de Magritte soutient que la peinture expose une seule affirmation : deux éléments, texte et image, convergent créant un sens. Grâce à cette tension, Cortázar pose devant nous les images qu'il incorpore dans ses récits et il atteint ainsi un moment érotique. Les images que Cortázar choisit d'incorporer dans ses textes dénotent une claire influence de Bataille. En ce sens :

Les images s'ouvrent et se ferment comme nos corps qui les regardent. Comme nos paupières quand elles clignent pour mieux voir, ici là, ce que l'image recèle encore de surprises. Comme nos lèvres quand elles cherchent leurs mots pour offrir une parole à ce regard, fût-il interloqué [...]. Nous sommes devant les images comme devant d'étranges choses qui s'ouvrent et se ferment alternativement à nos sens – que l'on entende dans ce dernier mot un fait de sensation ou un fait de signification, le résultat d'un acte sensible ou celui d'une faculté intelligible. (Didi-Huberman, 2007 : 25)

L'influence de Bataille, d'une certaine manière, exige que nous demandions à l'écriture une vision au-delà de ce qui est visible pour nos yeux. Nous arrivons à

une compréhension des textes de Cortázar lorsque nous tenons compte du fait que la photographie fonctionne comme une étape de séduction érotique et artistique, impliquant ainsi une pratique qui inclut la contemplation. En ce sens, en réfléchissant à l'expérience visuelle de ses œuvres, l'acte de voir résiste à celui de regarder. Cela signifie que le niveau invisible implique une gestualité de l'acte de regarder. Il apparaît que l'intégrité, ou presque, de l'œuvre de Bataille pourrait être lue comme un battement de paupière, comme un clignement d'œil qui engage, incorpore la bouche en tant qu'organe dans le processus herméneutique. Dans cette opération, la dialectique de la production de signification s'articule à partir de la corporalité écrite.

Scenes Bataille

Les écrits de Georges Bataille convergent dans la transformation des conceptions de l'érotisme et de la transgression présentes dans les textes de *Último round* : “llegué a París y cuatro días después alguien me prestó *Histoire de l'œil* de Georges Bataille; cuando leí la escena de Simone desnuda en la bicicleta alcancé en toda su salvaje hermosura lo que tratan de alentar los primeros párrafos de este texto, tal vez demasiado ciclista” (2009 : 22). Cette citation de l'*Histoire de l'œil* ouvre le récit *Cyclisme à Grignan (Ciclismo en Grignan)* : reprise en français, la citation apparaît sous le titre, un clin d'œil au lecteur instruit. De même, */que sepa la puerta para ir a jugar* commence par une phrase de son célèbre livre *L'Érotisme* : “l'érotisme ne peut être envisagé que si, l'envisageant, c'est l'homme qui est envisagé”. Dans les deux cas, les citations qui introduisent le texte fonctionnent comme un seuil vers un territoire érotique.

Dans *Ciclismo en Grignan*, l'image est mise en évidence par rapport à l'écriture et à sa signification érotique, puisque les photographies incluses sont composées d'ombres sur des parties de bicyclettes ; le texte joue avec ces formes :

no miré más que eso, la silla de la bicicleta, su forma vagamente acorazonada, el cuero negro terminado en una punta acorazonada y gruesa, la falda de liviana tela amarilla moldeando la grupa pequeña y ceñida, los muslos calzados a ambos lados de la silla pero que continuamente la abandonaban cuando el cuerpo se echaba hacia delante y bajaba un poco en el hueco del cuadro metálico; a cada movimiento la extremidad de la silla se apoyaba un instante entre las nalgas, se retiraba, volvía a apoyarse. (1999 : 22)

Cortázar soutient à cet égard : “si después de leer un cierto libro de Georges Bataille yo hubiera bebido una copa de vino en un café de Grignan, la chica de la bicicleta no se habría situado antes, con esa aura que cierne los instantes privilegiados; al establecer un enlace entre el libro y la escena, la memoria hubiera tejido la malla casual” (Cortázar, 2002: 24)

Grâce aux photographies, le chemin sensible du regard à travers le corps est tracé, chemin que le lecteur suit entre les lignes. Celui-ci acquiert le sens d'une conquête lorsque la séduction s'établit par la distance ou le rapprochement des zones de ce corps-pays qui ouvre et ferme ses frontières "l'épaisse pointe noire s'insérait entre les deux moitiés de la jeune pêche jaune, elle la clivait autant que l'élasticité du tissu le permettait, elle sortait, elle recommençait" (24). La lecture de Cortázar récupère la transgression présente dans l'érotisme de Bataille. La mobilité de cette perception visuelle s'identifie à différents niveaux : dans le corps du lecteur-spectateur (qui investit son propre corps) ; dans la divagation oculaire qui passe d'un dispositif à l'autre (la transition, le rituel interstitiel) et dans l'"incarnation" du texte et de l'image dans un récit (comme dans le texte "prise de corps"). L'animal et l'excès sont présentés dans de nombreux passages qui abordent la question sexuelle dans *Último Round*, par exemple dans la série de poèmes *Naufragios* (*Naufrages*):

Dibujo de tu voz en la orilla del sueño,
arrecifes de almohada con ese olor a costa próxima
cuando los animales echados a la cala, las criaturas de sentina
huelen a hierba y por los puentes trepa un temblor de piel y de gozosa furia. (I-143)

Les images corporelles sont générées dans la littérature de diverses manières, mais dans le cas de Bataille, il y a une tension entre l'image et l'écrit : cette écriture corporelle, cette *Histoire de l'œil* qui s'adresse aux organes du lecteur qui imagine les corps des jeunes sur la pelouse, désirés, désirant. L'écriture de Bataille est poussée par la vue et le visible. C'est pourquoi l'exaltation de l'écriture exige le visible "où l'écrit sans cesse cherche son pouvoir de susciter l'organe" (Didi-Huberman, 2007 : 324). Cortázar transforme son écriture d'une manière Bataillienne, en l'imprégnant de ce qui est naturel, animal et qui s'approche du mouvement transgressif proposé par le philosophe.

L'admiration de Cortázar à l'égard la production du philosophe est évidente : non seulement il est perplexe et renversé par ses postulats, mais aussi il les considère comme fondamentaux pour les introduire dans la pensée latino-américaine qu'il qualifie d'obsolète et de conservatrice dans les aspects qui touchent à la sexualité : "¿porqué solamente el territorio erótico ha de calzarse la máscara de la imagen y el circunloquio o *mutatis mutandis*, caer en un realismo de ojo de cerradura andro y ginecológico?" (1969, 63). / *que sepa abrir la puerta para ir a jugar (qui sait ouvrir la porte pour aller jouer)* est un essai qui est séparé par des barres « / » qui indiquent une fragmentation dans la réflexion qui tourne autour de l'érotisme dans la littérature et les cultures latino-américaines en mettant un accent particulier sur l'Argentine.

Il fait confronter un intellectuel latino-américain avec Jean Genet, Henry Miller et Bataille, et réfléchit à la façon de penser devant eux ; il l'expose de manière critique

: “en nosotros el subdesarrollo de la expresión lingüística en lo que toca a la libido vuelve casi siempre pornografía toda materia erótica extrema” (Cortázar, 1969: 143). Ici, la critique littéraire (en particulier celle de la littérature latino-américaine), le manque ou la difficulté à écrire sur des sujets liés à l'érotisme sont mises en évidence : “... obispos y machos puros vuelven incomunicable todo lenguaje a nivel del amor de los cuerpos”.

Ainsi, l'incorporation des images (Figure I) permet de renforcer le sens “capaz de transmitir información erótica más sutil y más rica que la de estos libros / territorio lingüístico que sólo se esboza o parodia en lo que escribimos en América Latina” (1969, 141). Par la photographie, l'image renforce la critique visant la privation d'écriture, incluant aussi la sexualité comme un vide thématique. De même, l'essai s'engage dans la discussion de la littérature érotique parce que sans verbe il n'y a pas d'érotisme “prétendant posséder un langage érotique alors qu'une souveraineté politique n'a pas encore été gagnée” : “... pretenderse dueño de un lenguaje erótico cuando todavía no se ha ganado una soberanía política”: “... ¿será necesario eso que llamamos lenguaje erótico cuando la literatura es capaz de transmitir cualquier experiencia?” (62). On se réfère ici à la scène de la mort du Granero décrite dans un passage d'*Histoire de l'œil* : “Marcelle, en effet, ne peut jouir sans s'inonder, non de sang, mais d'un jet d'urine claire, et même, à mes yeux, lumineux”.

Histoires de l'œil et de la bouche

Dans certaines versions de l'*Histoire de l'œil*, les éditeurs hispanophones incluent la note Œil du “Dictionnaire critique” que Georges Bataille a publié dans la revue Documents en 1929, après la parution du film *Un chien andalou* réalisé par Buñuel en collaboration avec Salvador Dalí. Cette revue regroupe quelques-uns des plus célèbres textes de Bataille qui, réunis par Bernard Noël, paraîtront en 1968 aux Éditions Mercure de France. L'article Friandise cannibale constitue la deuxième partie d'un texte intitulé Œil. En ce qui concerne le film et l'image de l'œil coupé, Bataille écrit :

À cet égard, bœil pourrait être rapproché du tranchant, dont baspect provoque également des réactions aiguës et contradictoires : c'est là ce qu'ont dû affreusement et obscurément éprouver les auteurs d'*Un chien andalou** lorsqu'aux premières images du film, ils ont décidé des amours sanglantes de ces deux êtres. (Bataille, 1970 : tome I, 187)

Le décollement de la rétine et l'incision sont des ruptures oculaires qui provoquent un changement épistémologique sur le plan artistique, culturel et social par rapport à la façon de voir le monde. Une expérimentation de la technique, du mot et de l'image à partir de l'avant-garde bouleverse les dimensions spatiales et temporelles. Cela conduit le sujet à percevoir la réalité d'une manière différente. Cette rupture marque

le début d'un moment où l'art et la littérature seront marqués par l'image, dans la recherche de la construction de réalités possibles entre l'invisible et le visible, entre l'intérieur (mental) et l'extérieur (social), entre le mot (écriture) et l'image (cinéma, art plastique et photographie).

Fantomas en contra de los vampiros multinacionales. Una utopía posible (2003) (Fantomas contre les vampires multinationaux. Une utopie possible) de Cortázar a été publié en 1975. Ce livre est une bande dessinée dans laquelle la photographie joue un rôle de rupture dans certains passages. Il y a un dialogue clé pour comprendre l'emblème de cette rupture dans le regard :

—Parece el comienzo de *Un perro andaluz*—dijo Fantomas siempre tan culto.
 —Todo en nuestra América es el comienzo de ese perro, viejo, pocas veces hemos llegado a mirar algo de frente sin que la navaja o el cuchillo vinieran a vaciarnos los ojos (Cortázar, 2003 : 53-55)

Le dialogue est basé sur l'échange au sujet de la façon de voir la société et le monde. Le regard, considéré comme "cultivé", fait référence à cet œil sur le point d'être coupé au couteau : un geste qui "vide les yeux" et, violemment, la cécité devient une condition du sujet. La clairvoyance, dans ce cas, est pour Cortázar (se référant à "notre Amérique") un acte politique. En ce sens, dans le film *Un chien andalou*, le cinéaste mexicain, pour comprendre les changements dans la façon de regarder et de percevoir le visible propose le couteau qui veut couper l'œil et le coupe dans la rétine : "pocas veces hemos llegado a mirar algo de frente sin que la navaja o el cuchillo vinieran a vaciarnos los ojos" (2003 : 21). Dans le film, l'œil est lié aux éléments tranchants, et Bataille, tout comme Cortázar, en est émerveillé car, comme l'affirme le philosophe, il exprime le plus haut degré d'horreur puisque l'oculaire est lié à la conscience.

La question de l'oralité et de la bouche constitue un autre lien entre Cortázar et Bataille. Dans *Bouche*, Bataille indique clairement que la vie humaine est concentrée dans la bouche et que pour cette raison, c'est une partie importante du corps et du physiologique car, selon sa lecture, c'est un organe qui génère les cris déchirants. Pour comprendre les images corporelles de Cortázar, la bouche, la main et l'œil seront là pour traquer le corps, le remplir de trous : "J'ai appris avec toi des langages parallèles : celui de cette géométrie de ton corps qui remplissait ma bouche et mes mains de théorèmes tremblants, celui de ton discours différent, ton langage insulaire qui m'a si souvent confondu".

Moments Bataille : Images corporelles

Le regard est touché par l'image dans sa présence et sa distance : l'œil cherche à toucher et le corps, à voir. L'effort et l'interstice spatial, qui séparent et unissent à leur

tour, produisent la volonté de contact. La théorie de l'image-contact est également liée aux analyses de Didi-Huberman sur Bataille.

La référence à la question tactile du visuel est illustrée, avec les mouches de Bataille et le rejet de cette image par André Breton, exprimé dans le manifeste du surréalisme (1924). Il y a une image que Didi-Huberman prend comme référence, une photographie en noir et blanc composée de mouches. Ces mouches évocatrices de Bataille ne viennent pas à nous en tant que spectateurs pour altérer notre sens esthétique, mais pour "rassasier, pénétrer ou dévorer notre regard". De ce point de vue, Bataille impose à son lecteur les images qui nous touchent. "Il faudrait, pour que les images nous dévorent, que nous les regardions comme nous regarderons un essaim de mouches s'approcher de nous : un bourdonnement visuel autour de notre propre vocation à nous décomposer".

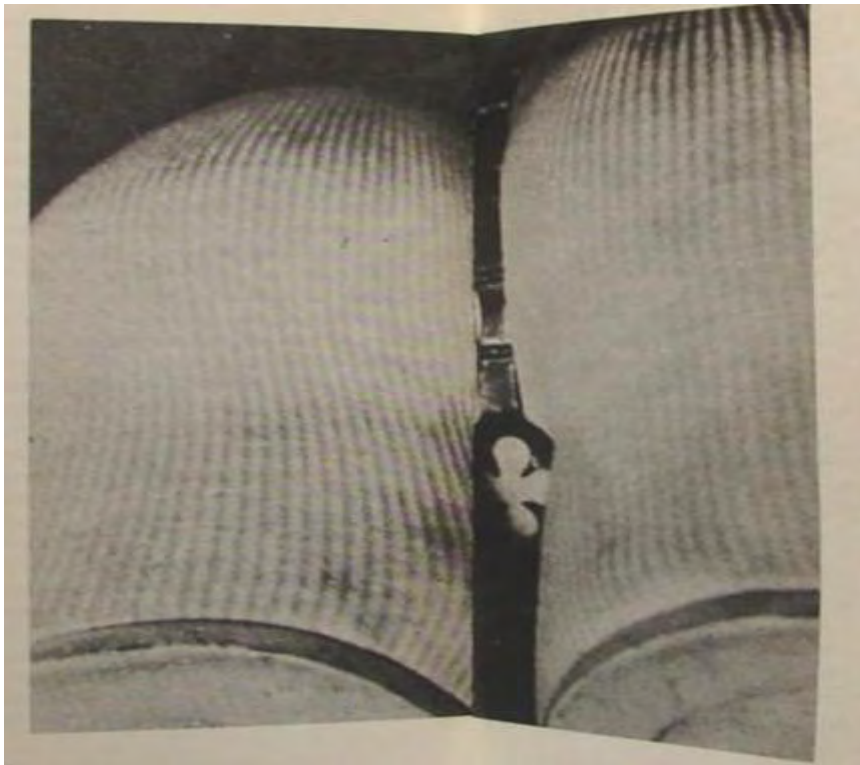


Figure I "/que sepa abrir la puerta para ir a jugar": *Último Round*, II, (2009)
J. Cortázar, pp. 76-77

La réflexion sur les écrits de Bataille pointe vers un regard capable de toucher la chair, comme une maladie qui la décompose. De cette façon, l'image-contact se caractérise par une certaine posture ou sensibilité à percevoir ce que nous voyons et par ce qu'il génère dans sa propre chair lorsque le regard pénètre l'image (Figure I), produisant une réaction corporelle et esthétique. L'influence de Bataille dans la construction des images corporelles chez Cortázar est liée à la sensation de percevoir le corps et les sens comme des agents ou des facteurs qui permettent une telle perception, comme dans *Tu más profunda piel* (*Ta peau la plus profonde*) :

No eras sabor ni olor, tu más escondido país se daba como imagen y contacto, y sólo hoy unos dedos casualmente manchados de tabaco me devuelven el instante en que me enderecé sobre ti para lentamente reclamar las llaves de pasaje, forzar el dulce trecho donde tu pena tejía las últimas defensas ahora que con la boca hundida en la almohada sollozabas una súplica de oscura aquiescencia, de derramado pelo. Más tarde comprendiste y no hubo pena, me cediste la ciudad de tu más profunda piel desde tanto horizonte diferente, después de fabulosas máquinas de sitio y parlamentos y batallas (1969 : 203).

Dans *La experiencia interior* (*L'expérience intérieure*), la parole et la vision s'échangent dans leurs manières d'être perçues dans leurs sonorités et leurs silences, ainsi que dans les visions ou dans la cécité :

Et cette difficulté s'exprime ainsi : le mot silence est encore un bruit, parler est en soi-même imaginer connaître, et pour ne plus connaître il faudrait ne plus parler. Le sable eût-il laissé mes yeux s'ouvrir, j'ai parlé : les mots, qui ne servent qu'à fuir, quand j'ai cessé de fuir me ramènent à la fuite. Mes yeux se sont ouverts, c'est vrai, mais il aurait fallu ne pas le dire, demeurer figé comme une bête. J'ai voulu parler, et comme si les paroles portaient la pesanteur de mille sommeils, doucement, comme semblant ne pas voir, mes yeux se sont fermés. (Bataille, 1986 : 23)

Cela implique de comprendre l'image à partir de la métamorphose, c'est-à-dire du mouvement qui met les corps en relation avec d'autres corps. Dans les images corporelles de Cortázar, les corps entrent en contact ainsi que le texte avec les photographies, comme nous l'observons dans *Tu más profunda piel* : "lenta danza en que el uno pesaba sobre el otro para luego dejarse invadir por la presión liviana de unos muslos, de unos brazos, rotando blandamente y desligándose hasta otra vez ovillarse y repetir las caída desde lo alto o lo hondo, jinete o potro arquero o gacela, hipogri-fos afrontados, delfines en mitad del salto" (2009 : 199). Les images s'ouvrent et se ferment comme nos corps qui les regardent, c'est dire que les images sont créées par nous à notre image : non pas seulement à l'image de nos aspects, mais à celle de nos actes, de nos crises, de nos propres gestes d'ouverture (Didi-Huberman, 2007

: 30). L'image-contact offre une complexité qui vient de la rencontre entre toucher quelqu'un et toucher quelque chose :

... toucher quelque chose (l'empreinte comme telle) et toucher quelqu'un (dans le regard instauré), il y a toujours une complexité, une médiation, un supplément qui s'interposent [...] images qui imposent à la distance optique un quelconque symptôme d'adhérence, en sorte que nous puissions sentir toucher notre voir. Ou qui imposent au contact physique le retrait - tranchant ou inframince - d'une mise à distance agencée en sorte que nous puissions sentir voir notre toucher [...] Un tâtonnement dialectique de la main qui cherche à voir et de l'œil qui cherche à toucher. (Didi-Huberman 1998 : 28)

Il y a alors un mouvement du corps dans l'image ouverte puisque ce "sont des objets dont l'efficacité particulière doit être analysée à l'aune de tout un éventail de procédures par lesquelles des sociétés entières réifient leurs fantasmes et leurs désirs en créant des seuils visuels" (Didi-Huberman, 2007 : 36). Les images de ces histoires fonctionnent comme des seuils visuels qui se transportent vers une dimension corporelle. Le seuil qui mène aux territoires du désir et du sensible:

Entonces aprendí que la pena en tu boca era otro nombre del pudor y la vergüenza, y que no te decidías a mi nueva sed que ya tanto habías saciado, que me rechazabas suplicando con esa manera de esconder los ojos, de apoyar el mentón en la garganta para no dejarme en la boca más que el negro nido de tu pelo. (Cortázar, 2009 : 29-30)

Entre séduction et désir, contemplation et traque, lucidité et confusion, la corporalité se construit sur une impulsion de création littéraire qui fonde un mythe de la vision. Images corporelles inséparables du corps photographique, image mentale et corporelle, poétique et tactile. Le sacré occupe une grande partie de l'espace littéraire, comme nous pouvons le voir dans le poème *Canada Dry d'Último Round* avec lequel nous clôturons cette brève histoire de la relation entre Cortázar et Bataille, de leur amour intense pour les images, les corps et la sauvage latence:

serás por siempre imán de imágenes,
 las más turbias y vanas me traerás con el gesto
 que en la caliente oscuridad del cuarto
 era encender los cigarrillos del hartazgo,
 ver asomar nuestros desnudos cuerpos flanco a flanco,
 las más pequeñas turbias cosas
 una uña lastimada que te dolía tanto, el triste
 rito de ir a lavarte y regresar, las servidumbres.
 (Cortázar, 2009 : I, 134-135)

Bibliographie

- AMÍCOLA, José (2000) : “Cortázar: The smiler with the knife under the cloak”. *Actas del Congreso Orbis Tertius*, La Plata. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-7/dossier/03-amicola>
- BATAILLE, Georges (1970) : *Oeuvres complètes I. Premiers Écrits, 1922-1940*, Gallimard : Paris.
- BATAILLE, Georges (1970) : *Oeuvres complètes II. Écrits posthumes, 1922-1940*, Gallimard : Paris.
- BATAILLE, Georges (1971): *Oeuvres littéraires. Premiers Écrits, 1922-1940*, Gallimard : Paris.
- BATAILLE, Georges (2012) : *Madame Edwarda, Le mort, Histoire de l'œil*. 10/18 : Paris.
- CELIS, Roger (mai 2002): “Erotismo y Muerte. Georges Bataille y Julio Cortázar”, *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, Vol. 31, No. 1, pp. 38-49. URL: <https://www.jstor.org/stable/29741724>
- CORTÁZAR, Julio (2003) : *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Destino: Barcelona.
- CORTÁZAR, Julio (1967) : *La vuelta al día en ochenta mundos*. Siglo XXI: Buenos Aires.
- CORTÁZAR, Julio (2009) : *Último round I et II*. Siglo XXI Editores: Buenos Aires
- CORTÁZAR, Julio (2002) : *Territorios*. Siglo XXI: México.
- CORTÁZAR, Julio (1999) : *Prosa del Observatorio*. Lumen: Barcelona.
- DERRIDA, Jacques (2000) : *Le toucher : Jean-Luc Nancy*, Galilée, Paris.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2014): *Essayer Voir*, Éditions de Minuit : Paris.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2007) : *L'image ouverte (Motifs de l'incarnation dans les arts visuels). Les temps des images*, Gallimard: Paris.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003) : *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, Paris.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1998) : *Phasmes: essais sur l'apparition*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992) : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Les Éditions De Minuit.
- FOUCAULT, Michel (1973) : *Ceci n'est pas une pipe*, Paris: Éditions Fata Morgana.
- NANCY, Jean-Luc (2000) : *Corpus*, Éditions Métailie, Paris.
- NANCY, Jean-Luc (2003) : *Au fond des images*, Galilée : Paris.
- NANCY, Jean-Luc, (décembre 2012) : “Le souci poétique”, *Fabula-LhT*, n° 10, “L'aventure poétique”, URL : <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=411>, page consultée le 14 janvier 2021.
- NAVARRO, Ginés (2000) : *El cuerpo y la mirada. Develando a Bataille*, Anthropos Editorial: España.
- SPERANZA, Graciela (2006) : *Fuera de campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Anagrama: Barcelona.

Tácticas para deshilar la precariedad

Martín de Mauro Rucovsky

Universidad Nacional de Córdoba

Introducción

En el presente queremos abordar la multiplicación y expansión de las condiciones de explotación laboral de las costureras en la consolidación neoliberal del campo social mexicano más reciente. En lo siguiente vamos incluir en nuestro análisis diversos “procesos objetos” del colectivo “Agujas Combativas” que trabajan sobre un diagnóstico crítico: ¿cuáles son las condiciones laborales hoy en la industria textil? ¿Cuáles son los marcadores e índices sensibles del trabajo textil hoy? ¿De qué modo disputar, confrontar y politizar los mecanismos de visibilización de la situación laboral de las costureras? ¿Cómo construir una pedagogía crítica (una herramienta colectiva de intervención) a partir de la situacionalidad de injusticia y de explotación que viven los cuerpos feminizados alrededor del trabajo de costura?

Lo que se vislumbra en la muestra ‘Maquila de datos’ y del trabajo de la colectiva “Agujas Combativas” es una zona de indagación por la precariedad feminizada (De Mauro Rucovsky, 2022) más contemporánea y que tiene que ver con una cierta materialidad corporal en tiempos de algoritmos y de precariedad digital, con un ejercicio artístico de indagación y con modos culturales de interrogación que vuelven sobre los cuerpos feminizados, la división sexual del trabajo, las tecnologías de género y la mecánica laboral en un escenario de neoliberalismo poshegemónico (Lemus, 2021:18).

Si lo que está en juego es una concepción sobre el trabajo y su reconfiguración en la economía de mercado y en el llamado capitalismo de plataformas (Srnicek, 2018), en las intervenciones de la colectiva “Agujas Combativas” lo que se presupone como indagación crítica y por lo mismo, como zona de problematicidad latente es ¿de qué modo el trabajo asalariado y el trabajo no económico (doméstico, de cuidados y del orden familiar) se conserva como una tecnología de producción de género y de marcadores generizados aún en tiempos de capitalismo de plataformas, gobierno de los algoritmos y datificación de la vida? o en otros términos ¿de qué modo el trabajo contemporáneo de las costureras -y los marcadores diferenciales de explotación en

tanto cuerpos feminizados- ya no logran reproducir y sostener la vida? Así pues, los procesos objetos registran de modo muy detallado, no solo el gobierno de los algoritmos -la codificación de datos como tecnología de poder, aparatos de captura y gestión de la cuerpos poblacionales- sino que logran señalar también que la reproducción de la vida a través del trabajo se torna insostenible y esto no sucede sino a través del avance de tecnologías de género precisas y modos emergentes de opresión y explotación, la financiarización e intensificación de la deuda, las tecnologías digitales y la economía especulativa como mecánica emergente.

Y al interior de esos mecanismos y racionalidades de gobiernos, “Agujas Combativas” se constituye en un campo de experimentación sensible que hace de la codificación métrica, la pauperización laboral y los mecanismos de corporización generizantes una instancia de politización tanto de los medios y soportes -estadísticas, gráficas, infografías son recursos de experimentación y creatividad artística- como de las canteras anímicas disponibles -frente a la anomía y apatía de los registros demográficos se opone la empatía y sensibilización colectiva-.

Agenciamiento desde los datos

La colectiva “Agujas Combativas” es un proyecto de incidencia artística y de investigación múltiple que se organiza por iniciativa de Daniela Whaley -bordadora, artista e historiadora mexicana- en conexión con otras agrupaciones y colectivos alrededor de la industria indumentaria pero haciendo foco en la costura, el tejido y el bordado aunque también en el trabajo sobre los soportes y la interacción.¹ Las agujas se tornan una pedagogía crítica porque la colectiva se propone ampliar el espectro de territorialidad que cargan estas, desde su “lugar doméstico e inofensivo” hacia el bordado como instancia de convivencia y círculo, de colectivización, reunión y disputa de las mujeres y cuerpos feminizados. Y el textil, por su parte, es comprendido como una tecnología abierta y socialmente disponible para el procesamiento de información.

En este tenor, vamos a focalizar nuestro análisis sobre la iniciativa de *Agujas combativas* que parte de una resignificación artística a partir de los datos disponibles y del informe publicado “Una mirada desde los datos cuantitativos y cualitativos a la industria indumentaria en México. Noviembre 2020” en la plataforma *indumentaria* de la Fundación Avina y la Fundación C & A sobre las condiciones laborales en la

1 Si bien el hilar aparece como una acción similar al tejer y a la costura, es otra la genealogía que traza. El tejer (entrelazar hilos) sucede al hilar. El hilar tiene que ver entonces con la materia prima. El tejido dice de la feminidad mientras que el hilado del trabajo. Así lo precisa Mary Luz Estupiñán (2022:3): “La secuencia sería: hilar, tejer, bordar. Las tres están vinculadas y suelen usarse incluso como sinónimos. La costura, que también es convocada en esta constelación, aparecerá mucho después. Con los talleres textiles, la figura asociada será la costurera que también aparecerá como personaje de ficción”.

industria textil. El conjunto de actividades o “procesos objetos” realizados por la colectiva son de un total de cinco, en primer lugar el tendedero, seguido por bastidor común, luego un cuestionario, a continuación la muestra y exposición colectiva en galería Pandeo -*Deshilachar el patriarcado*- y finalmente, la sesión de fotos.

En una primera etapa, las “Agujas Combativas” hicieron uso del informe en la plataforma “Indumentaria” para resignificar las categorías de análisis disponibles a través de la confección de prendas que aluden o escenifican las categorías enunciadas: unidades económicas; aguinaldo; salario (por región); acceso a instituciones de salud; vacaciones pagadas; jornada laboral mayor a 40 horas semanales; sindicatos; contrato escrito; reparto de utilidades; fondo de retiro; acceso a préstamos; crédito de vivienda. Las prendas confeccionadas por las “Agujas Combativas” se cosieron, entonces, con esos mismos indicadores.

Recitando el trabajo de Mónica Mayer, la exhibición de las prendas se realizó en un tendedero como forma de conversión de lo privado en materia pública, de ensamblaje textil de las tareas de producción y mantenimiento cotidiano de la ropa -lavado, secado, planchado, colgado y doblado- en objeto de escrutinio público.² La confección, la decoración y la ornamentación de las prendas no forman un sistema de lectura exclusivamente. Lo que sucede es que ese trabajo de intervención artístico está agenciado de otra forma. La ropa y las prendas confeccionadas en estas instancias se acompañaban de la información estadística relevada pero codificada en costura a través de los datos que contienen códigos de lectura.

En una segunda instancia, se convocó un bastidor común a través de una convocatoria abierta para bordadores residentes en las inmediaciones de la plaza Kiosko Morisko (colonia Santa María la Ribera en Ciudad de México) en vistas de construir un diálogo sobre la propia tarea laboral de bordado y para incitar a la reflexión sobre las condiciones laborales desde las experiencias biográficas de cada bordadora. La convocatoria se realizó mediante avisos clasificados y anuncios de vacantes laborales para costureras que emulaban el ecosistema de medios de los avisos de ocasión pero solicitando como requerimiento el llenado de un formulario. En este bastidor se procuró trabajar sobre las categorías de análisis del citado informe y también sobre el trabajo previo del tendedero. El bastidor se llevó a cabo de modo presencial y contó con un total de 16 bordadoras que cobraron su jornada con un salario mínimo -a través de tickets de nómina salarial- y tejieron los banderines durante dos horas.

2 La pieza de Mayer, realizada primero en 1978 en una exposición colectiva en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México y las sucesivas reactivaciones, consiste en la exposición de pedazos de papel rosa colgados con broches sobre tendales metálicos en donde pueden leerse las respuestas de 800 mujeres de distintas clases, edades y profesiones a la frase convocatoria de la artista “Como mujer lo que más me disgusta de la ciudad es...”. Vale sumar aquí una experiencia en sintonía de la artista rosarina Graciela Gutiérrez Marx quien realizara en 1984 en la ciudad de La Plata (Argentina) un poema colectivo colgante en forma de tendedero. Cfr. “El índice de el tendedero muac” (Mayer, 2016).

Esta reunión estuvo motivada y gestionada por las *Agujas* bajo la premisa de producir algún tipo de comunalidad y espacio de encuentro, conversando sobre tabúes, el bordado como trabajo, el dinero involucrado y los criterios para cobrar un producto manual textil.

Una tercera y última instancia consistió en la confección de un cuestionario en forma de código QR y el montaje de una muestra que recapitula el trabajo previo. La muestra “Tácticas para deshilar al patriarcado” se realizó conjuntamente con el grupo de trabajo ‘Costurero electrónico’ en galería Pandeo. El cuestionario, por su parte, se conformó de acuerdo a los patrones de codificación QR que enlazan contenidos y establecen relaciones formales a partir de la interacción con dispositivos móviles: smartphones, tablets, ipods, etc. El contenido del mismo se organizó en torno a una triple clasificación según niveles de precarización relativa o absoluta de acuerdo a botones utilizados en la actividad de costura -botón acrílico, botón camisero y botón zamak-. El cuestionario fue realizado a partir de las categorías trabajadas previamente en el tendedero y que recogen, a su vez, las utilizadas en el informe -plataforma *indumentaria*- pero bajo el aporte colaborativo de la escritora Alejandra Eme Vázquez quien es la autora de un cuestionario similar en la obra ensayística *Su cuerpo dejarán* (2019).

Hilando datos, procesando desigualdades

El *big data*, la identidad como mercantilización y su capitalización extractiva, la apropiación de la vida social que se convierte en un recurso disponible para la extracción a través de los datos, todo esto se revela para las “Agujas Combativas” como materia sensible en disputa. Efectivamente, es el uso y extracción de datos el mecanismo interno de este proceso de productividad incipiente que depende, a su vez, de una vasta infraestructura para detectar, grabar y analizar información. Cuestionar sus mecanismos internos, esa es la tarea crítica sobre la que indagan las Agujas Combativas, hacer de las racionalidades de gobierno algorítmicos, el llamado “aparato extractivo” (Srnicsek, 2018:54) o “nuevo tipo de apropiación” (Couldry & Mejías, 2019: 80) que funciona en cada punto del espacio donde las personas o las cosas están vinculadas a las infraestructuras de conexión. Los datos son una novedosa materia prima que debe ser extraída, y las actividades de los usuarios, la fuente de esta materia: dónde nos movemos, que comemos y dónde, con quién hablamos, qué páginas visitamos y cuánto tiempo, etc, etc. La datación de todos y cada aspecto de las vidas *online*, sobre esa materia sensible trabajan las Agujas Combativas, efectivamente, como motivo de experimentación y más aún, como motivo de desacato experimental.

Recapitulemos, pues, al menos por un momento, ¿Cómo se elabora un informe sobre la situacionalidad de las costureras en la industria textil hoy? Y más específicamente

¿Cómo llega a confeccionarse la plataforma “indumentaria” de la Fundación Avina y la Fundación C & A sobre las condiciones laborales en la industria textil? ¿Cómo se obtienen datos, de qué modo se generan estos, cómo se disponen, cómo se recolectan? ¿Cuál es la direccionalidad en la recolección de datos, desde las costureras hacia donde se dirige? ¿Cómo se codifican esos datos obtenidos? ¿Es posible evitar o acaso desviar el ensamblaje de los datos recogidos hacia el algoritmo y las plataformas? O de otro modo, ¿Cómo evitar que la vida de las costureras -la singularidad de una vida: las condiciones concretas de existencia y laborales- se traduzcan en un número o una cifra estadística? Desde el informe (plataforma “indumentaria”) hasta la tendencia extractiva de los algoritmos y las plataformas lo que se observa es un mecanismo técnico complejo en disputa abierta por las “Agujas Combativas”.

En torno a la producción y el consumo de datos lo que adquiere importancia es otra dimensión de la racionalidad extractiva que se refiere a la construcción de neutralidad de los datos y sus herramientas de recolección. ¿Los mecanismos de apropiación de datos (por consumo online, rastreo, cookies, algoritmos, etc.) son neutros? ¿Y en qué sentido se predica la neutralidad respecto de marcadores interseccionales como la clase, la raza, el sexo-género? En este contexto, los datos son el “residuo” expelido por la vida de las personas o de otro modo, las actividades que contribuyen a la extracción de datos se presuponen como un valor sin valor, como un intercambio desinteresado o como un vínculo lúdico en un contexto de esparcimiento recreativo. El término aquí utilizado es parte de las estrategias de mercadotecnia, la *gamificación*: convertir desinteresadamente algo en juego.

Los datos son la materia prima en la inteligencia artificial porque esta fuente de recursos es utilizada para que las máquinas aprendan distintos tipos de patrones -que conforman algoritmos de aprendizaje automático, *machine learning*-. La referencia que se utiliza como base de datos inicial ya está cargada de información estadística e histórica concretas sobre la inequidad y desigualdad de los cuerpos feminizados, en este caso el informe publicado “Una mirada desde los datos cuantitativos y cualitativos a la industria indumentaria en México. Noviembre 2020” sobre las condiciones laborales en la industria textil. Y si estos datos son, precisamente, el fundamento referencial de las herramientas de evaluación de modelos matemáticos -otro nominativo, además de *machine learning*, para los patrones algorítmicos-. ¿Qué hacen, que producen y reproducen los algoritmos de base estadística respecto de la inequidad y opresión de fondo en la industria textil? Lo que se presupone es que la máquina reproduce, de modo automatizado, el mundo -un estado de cosas- tal cual es y no toma decisiones éticas sino matemáticas. ¿Cuáles son, pues, los criterios de conformación de un algoritmo, un razonamiento o de un cálculo matemático de aprendizaje automático? La adopción casi irrestricta de los algoritmos se debe a un criterio racional y técnico, esa es la elegancia productivista que demuestran, se trata de las altas tasas de precisión (*accuracy*), eficiencia y competitividad que logran -*layers* cargados, por demás, de un

ideario neoliberal-. Entonces, ¿los patrones algorítmicos son prácticas que magnifican la precariedad feminizada (De Mauro Rucovsky, 2022), que automatizan un estado de cosas y que, bajo este marco, tienden a la naturalización de las relaciones de dominación y de opresión? ¿Es posible politizar las predicciones algorítmicas no sólo como razonamientos y cálculos matemáticos sino como decisiones éticas-políticas? O en términos más amplios, ¿Cómo obtenemos justicia sexo-genérica en un sistema estadístico y de cálculo matemático que se presume técnicamente neutro?

En este modo de capitalización y extracción de datos lo que resuena es la concepción ilustrada-moderno-humanista de un sujeto racional, unitario y centrado. La crítica feminista sobre la gnoseología y la epistemología de la ciencia ha insistido sobre esta posición no marcada y así lo apunta Haraway (1995:313-346) sobre el privilegio de la perspectiva parcial. La persistencia de la mirada y la vista que reclama el poder de ver y de no ser vista, de representar y de evitar la representación, esa capacidad divina trascendental de ver todo desde ninguna parte supone un conjunto de significados que hacen a la desencarnación semiótico-material, es decir, el sujeto cognoscente -masculino, blanco, militar, desinteresado y prístino- que está a distancia del cuerpo que mira. Esta experiencia sensorial, basada en datos y en la precaución de toda interpretación subjetiva, constituye la realidad objetiva.

Un “objeto” del conocimiento es una cosa pasiva e inerte, un mundo determinado y fijo. Un objeto de conocimiento, sobre el cual se contabilizan datos, es concebido como auto-evidente, estático y neutral -desinteresado y no conflictivo- pero esto supone, además, la jerarquización de la transparencia como modalidad epistemológica -la transparencia de ese saber es su legitimidad de hecho-. Un conocimiento es legítimo porque es transparente en el sentido de que es capaz de percibir y comprender la totalidad, es un conocimiento absoluto y una forma de saber-poder. La transparencia, entonces, que se impone como un conocimiento totalizador sobre el mundo y sobre los otros, pero siempre desde una mirada occidentalizante y de herencia colonial.

De allí la importancia de politizar la producción de datos y los modelos matemáticos de precisión (*accuracy*), eficiencia y competitividad, señalar el núcleo conflictivo y agonístico en la construcción, recolección y almacenamiento de cifras estadísticas. No son solo los patrones de género constrictivos los que afectan a la tecnología -las plataformas, algoritmos, inteligencia artificial, etc.- de modo externo sino que de modo reversible y coincidente, la tecnología produce desde dentro -y en sus mecanismos internos- normas constrictivas de género al tiempo que los reintroduce. No hay datos que hablen por sí mismos, de modo neutro y desinteresado, porque solo aquellos que ocupan posiciones de dominación son autoidénticos, no marcados, desencarnados, no mediados y trascendentes. Lo que se disputa, sumando Donna Haraway a la lectura de las “Agujas Combativas”, son los términos de la visión en la producción y extracción de datos: “¿Cómo ver? ¿Desde dónde ver? ¿Qué limita

la visión? ¿Para qué mirar? ¿Con quién ser? ¿Quién logra tener más de un punto de vista? ¿A quién se ciega? ¿Quién se tapa los ojos?” (Haraway, 1995:333).³

Frente a la presunta neutralidad, transparencia, racionalidad y objetividad de los datos, las cifras estadísticas y el procesamiento de los datos masivos (*big data*), a lo que apuntan “Agujas Combativas” es a la disputa abierta de esos mecanismos. Y esto no sucede sino a través de una puesta en escena artística que involucra la compilación de cifras y datos pero en un soporte recursivo, esto es, los datos son tejidos -literalmente- por las costureras en distintos soportes y a través de materiales diversos. El costurero que tejen las “Agujas Combativas” implica un procedimiento formal de procesamiento de datos, una experimentación en las formas de contenidos expresivos que implica un paso de la materialidad digital 2.0. (datos censales y estadísticos poblacionales) hacia la materialidad física analógica 1.0. que son los bordados y tejidos en el tendadero, en forma de banderines e infografías en la muestra “Tácticas para deshilar el patriarcado”.

Las gráficas textiles son modos de procesamiento de datos, de politizar la tarea de costura y de tejido al tiempo que expresan una disputa abierta por los modos de codificación métrica de la vida. Las gráficas textiles son modos de considerar los datos producidos en coalición con las prácticas de lxs usuarixs, lo que implica, a su vez, analizar la compleja relación que se trenza entre plataformas, usuarixs y algoritmos donde se produce una serie de relaciones que desborda la frontera de los entornos *online* y *offline*. La visualización de datos supone aquí no tanto la “exportación de datos de algún resultado” sino que es más bien la “oportunidad de mirar la información desde otro lugar, volver hacerle preguntas. No es el final del proceso sino un medio para abrir nuevas conversaciones con la información” (Whaley, 2021: 1:03:54-1:04:30’).

La ofensiva estadística: hackear la precariedad y politizar los afectos

Los datos sobre las condiciones laborales y existenciales de las costureras, así como también la visibilidad y puesta en escena de esos marcadores demográficos no son evidentes por sí mismas, no logran afectar ni movilizar agenciamientos de afectación. Sino que, por el contrario, la visibilidad ejemplificadora de los datos sobre la situacionalidad laboral de las costureras no despierta más que apatía y desinterés. Esa tendencia hacia la denuncia, exposición y disposición pública de la estadística resulta, a todas luces, insuficiente o cuanto menos, una estrategia ya saturada. Es aquí donde leemos la citada consigna de la colectiva *Agujas*, a modo de interrogación expansiva, acaso una programática “¿Pueden los datos generar empatía?” “¿Cómo

3 En este sentido apunta el documental *Coded Bias* (2020) del director Shalini Kantayya sobre las marcaciones raciales, de género y de clase en la construcción matemática-computacional de algoritmos utilizados por las grandes corporaciones digitales (Amazon, Apple, Google, etc).

son las condiciones de otras personas?”. Se dirá que la disputa es, no obstante, y con obstinada voluntad, afectiva. De allí que la visualización de datos supone aquí no tanto la “exportación de datos de algún resultado” sino que es más bien la “oportunidad de mirar la información desde otro lugar, volver hacerle preguntas. No es el final del proceso sino un medio para abrir nuevas conversaciones con la información” (Whaley, 2021: 1:03:54-1:04:30).

“¿Pueden los datos generar empatía?” Sobre esa interrogación lo que se lee es una refrenda frente a la ignominia en los modos pregnantes de la apatía -acaso una recurrencia en la capacidad de afectación que decanta en modos de sujeción o la apatía supone también modos de obediencia más o menos interiorizados-. Este abordaje, o más bien esta contienda sensible, corre el eje de las políticas identitarias -del orden de lo racional logocéntrico: léase la toma de conciencia- y pone el foco en aquello que la disonancia afectiva puede producir. ¿Qué otra textura de lo afectivo y pasional puede funcionar como variación y desvío frente a la presunta neutralidad, transparencia y frialdad de la estadística, la organización numérica y la datificación de la vida? ¿Es posible conjurar algún tipo de desvío y errancia dentro del aparato de captura que hace de los datos una codificación afectiva en términos de apatía y desinterés?

Los afectos y las pasiones son aquí una capacidad de movilización -o al menos un índice potencial de agenciamiento- y una herramienta de desacato que pretende moverse desde lo ignominia individual hacia modos de composición en común. Pues bien, si nos preguntamos qué lugar ocupan los afectos, la pregunta por la capacidad de afectación de la empatía, en esa zona vemos un ejercicio crítico que desafía la objetividad numérica y que prioriza la corporalidad y la situacionalidad encarnada. El significado de la intersubjetividad y la relacionalidad a través de la empatía o de aquello que Hemmings (2012) denomina solidaridad afectiva (*affective solidarity*), en ese terreno, pues, se mueve el trabajo de “Agujas Combativas”. La empatía es paradigmática de este abordaje, escribe Hemmings (2012: 151), y es una clave en la epistemología feminista porque logra desafiar la oposición entre sentimientos y conocimiento, el yo (*self*) y los otros. O en otros términos, “ser capaz de sentir empatía es, por tanto, un requisito mínimo para cuidar de los demás” (Hemmings, 2012: 151).

Aquí es interesante notar la advertencia que enuncia Hemmings (2021) respecto de la empatía como gramática emocional que no necesariamente conduce a la reciprocidad ni borra las jerarquías previamente existentes. Cargada de una historia y un legado de origen cristiano religioso, se es empático solo con aquellos que son previamente percibidos como necesitados y con aquellos desmovilizados y carentes de recursos. Así, la empatía

puede conducir al apego sentimental hacia el otro, antes que a un apego genuino o aún peor, esta puede ser el signo de una canibalización de la mascarada del otro como cuidado. Allí se sitúa un deslizamiento muy sutil entre empatía y lástima en las

consideraciones de un sujeto universalizante -blanco occidental- sobre las otredades globales (Hemmings, 2021:152)

Un desafío emerge, pues, ¿cómo generar empatía y cuidado colectivo a través del trabajo con los datos pero sin recurrir a la cantera anímica de legado cristiano, es decir, evitando reintroducir la desmovilización por lástima, el menosprecio y la carestía?

Incluso más, si hacemos énfasis en la dimensión colectiva de esta disputa sensible, la empatía como solidaridad afectiva -*affective solidarity*- supone una intensidad de grado específica entre emociones de diferente duración y significado, según el contexto en el que son sentidas y expresadas. Antes que una distinción axiomática más o menos precisa, en la programática de “Agujas Combativas” lo que se vislumbra es un apuesta por comprender esta cantera afectiva como un estado de ánimo que se caracteriza por su persistencia -duración e intensidad-, son formas más o menos estables de apego o desapego hacia las personas, los lugares y las ideas, y que se caracteriza también por su capacidad de favorecer o inhibir nuestras acciones futuras.⁴

En este sentido, una de las principales capacidades de afectación a través de la empatía es que involucra un grado “interafectividad” (Guerrero Mc Manus, 2018:117) en su capacidad de influir en las demás emociones que sienten los sujetos, en su capacidad de estructurar tiempo y espacio de maneras diferidas y en su capacidad de fungir como orientaciones en el mundo pero que además nos posicionan en “uno u otro lado de horizontes afectivos compartidos por unas o por otros pero casi nunca por ambos” (Guerrero Mc Manus, 2018:117). Sin embargo, a través de la empatía se subraya la importancia del sentir que implica un conocimiento y un saber encarnado, lo que permite considerar la experiencia de otros como un plano de conjugación, composición y movilización posible. Digamos, una experiencia signada por una transversalidad y un “diferencial específico de explotación” (Gago, 2019:125) y como un plano de saber que atienda a las marcaciones transversales y las jerarquías interseccionales de cultura, étnicas, raciales y de clase.

La pregunta ante los datos no es, exclusivamente, qué es lo que dicen sobre los modos emergentes de gobernar la vida sino, más bien, qué es lo que hacen, qué es lo que presentan o evidencian. ¿Por qué los datos tienen esa capacidad de incidir en nuestro comportamiento y nuestra afectividad? ¿Qué papel y qué rol ocupan ellos en la constitución y el devenir de nuestra subjetividad y más específicamente, en las tecnologías de producción de género? Y de qué modo tensionar y problematizar esa capacidad de incidencia, ¿acaso los datos pueden producir empatía y un tipo de

4 M. Jasper (2018:101-171) distingue, a propósito, entre intuiciones y principios morales, a lo largo de un continuo entre el nivel más inconsciente y el nivel cognitivo. Y algo similar sucede entre la empatía -la cual no es una emoción-, la simpatía y la compasión. La empatía es necesaria, pero no es suficiente para que se sienta “simpatía moral”, que implica sentir una emoción como resultado del sentir de otra persona, y es el punto inicial para sentir solidaridad.

sensibilidad conjuntiva? ¿De qué modo la datificación de la vida puede hackearse y desviarse hacia otros sentidos imprevistos? En esta línea se ubican dos premisas que guían a las “Agujas Combativas” tal como indican “los datos pueden cultivarse para cultivar empatía” y “no dejar que los datos nos intimiden”.

Pero conviene advertir, no se trata tanto de oposiciones polares -lo apático individualizante y lo empático colectivo- sino modos de conjugación posibles y modos de composición posibles, en estado de actualidad, aunque no necesariamente realizadas. Lo que, es decir, los datos ya pueden generar empatía y esto sucede en parte, en el trabajo realizado por *Agujas*, pero sucede, asimismo, en la realización de ese horizonte de posibilidad en términos de politizar los afectos, sentimientos y pasiones: colectivizar, la puesta en común de las condiciones laborales de las costureras signadas por la desigualdad y la opresión estructural, la subrepresentación social y la falta de garantías jurídicas.

Conclusión

Una forma de registro y una operación sensible, la racionalidad de gobierno algorítmica es un régimen productivo y económico que carga con una determinada gramática afectiva -apatía y desinterés- pero es también un tipo particular de memoria técnica. En este sentido, el proceso de las “Agujas Combativas” guarda cierta continuidad con otras formas de memoria ancestrales, cósmicas, geológicas y somáticas que se vinculan al tejido de origen indígena, las huipiles y la organización colectiva y comunal de los mismos. Los distintos tipos de memoria no son simples repositorios de recuerdos o datos -operación de memorialización, cristalización y encapsulamiento- sino que constituyen complejos ensamblajes mediante los cuales un cuerpo -biológico, mineral, planetario- se acopla a su medio y construye entornos, mediante los cuales una costurera ensaya herramientas gráficas textiles.

Decíamos, la racionalidad de gobierno algorítmica es un tipo de memoria técnica. Sin embargo, lo que sucede es también una conexión inversa, de lo que se trata en el trabajo de cortocircuito y de hackeo textil es la “prefiguración de una cosmotécnica indígena que se solapa con la cosmotécnica occidental” (San Martín, 2021: 11). Así como la datificación contemporánea de la vida y su historia previa que es el modelo de la cibernética, aquel paradigma científico interdisciplinar surgido en Norteamérica que, desde los años cuarenta del siglo XX, ha venido interpretando la realidad -y también la intervención sobre esa realidad- “en términos de orden organizacional, interrelación de componentes, flujo informático y dinámicas de autorregulación y retroalimentación que mantienen la estabilidad de un sistema” (San Martín, 2021: 13). Así como la cosmotécnica occidental noratlántica se fundamenta en el paradigma cibernético y esa memoria técnica, en los distintos “procesos objetos” de las “Agujas Combativas” se reivindica un legado ancestral indígena y como subtexto puede leerse un política de la memoria que recrea un pasado desde

un presente desplazado (un retrofuturismo indígena escribe Felipe Rivas San Martín): la costura se vincula a un entramado social cibernético previo.

Los bordados de “Agujas Combativas”, los tendedores, el bastidor común y la muestra *Tácticas para deshilar el patriarcado*, citan y recitan desplazadamente una cosmovisión indígena previa. El tejido y el bordado son parte de un entramado social cibernético en los términos de un complejo sistema de procesamiento de datos.

Una política de la memoria técnica. Esta línea de errancia que está sugerida en los procesos objetos de “Agujas Combativas” pero que también desborda su trabajo concreto, se trata, en consecuencia, de una recuperación de la historicidad -que reconoce el sentido que en su momento tuvo para los protagonistas- y, a la vez, se trata de visitar el pasado como algo cargado de sentido para el presente. O de adivinar el tiempo como en los telescopios que escrutan el pasado remoto del universo. Porque este trabajo desde la cultura hacia una política de la memoria técnica se despliega lejos de una archivología que fija de una vez y para siempre su contenido, por contraste, la memoria cibernética del tejido se encarga de deshacer y rehacer sin tregua aquello que evoca. A través del tejido, la descripción física y la recitación de los bordados indígenas lo que se produce es una reconfiguración de la temporalidad de las racionalidades de gobierno -la dataficción de la vida y la cibernética no son el presente sino el pasado futuro-.

En la tarea de costura se configura un saber técnico pasado que se anuda en un presente histórico irresuelto - lo reiteramos, las condiciones laborales de las costureras son aún paupérrimas-, o en otros términos, la costura, el bordado y el tejido son tecnologías ancestrales que servían y aún lo hacen para registrar información. Esta es una zona enigmática, precisamente, un ejercicio de desciframiento y recodificación de la costura en cuanto registro informático que se utilizaba “en toda la región andina de Abya Yala previamente a la colonización española” (San Martín, 2021:13) y que regresa en la citación desplazada de “Agujas Combativas”.

Las “Agujas Combativas” trazan una línea de conexión entre la memoria olvidada y borrada de los tejidos informáticos producto de la modernización-colonial, con la memoria reciente de las costureras como práctica histórica situada en el México contemporáneo a partir del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) o (en 1994) y su reactualización en 2018 en T-MEC -Tratado entre México, Estados Unidos y Canadá-. Así como todo código puede ser intervenido, reapropiado y parodiado, el trabajo de las “Agujas Combativas” cita también algunas anudaciones de memoria perdida, acaso sean susurros y tejidos que también codifican información. Pero esto no sucede sino a través de un desplazamiento sensible, porque no hay significado oculto o código perdido a ser descifrado sino una cita anacrónica -a des-tiempo-, los tejidos y bordados de la industria textil contemporánea son un enlace posible -una operación de citación camuflada- con las memorias técnicas ancestrales.

Bibliografía

- COULDRY, Nick y MEJÍAS, Ulises A. (2019): “Colonialismo de datos: repensando la relación de los datos masivos con el sujeto contemporáneo”. *Virtualis*, 10 (18), pp. 78-97, ISSN 2007-2678.
- DE MAURO RUCOVSKY, Martín (2022): “Esos raros peinados nuevos: Punks mexicanos, vidas ociosas y precariedad feminizada”. En *Catedral Tomada*, Vol 10, N° 18, Revista literaria latinoamericana, Universidad de Pittsburg, EUA.
- EME VAZQUÉZ, Alejandra (2019): *Su cuerpo dejarán*. México: Enjambre Edit.
- ESTUPIÑAN, Mary Luz (2022): “Las hebras de Penélope en las Américas. Materiales para un collage”. Manuscrito inédito. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.
- GAGO, Verónica (2019): *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- GUERRERO MC MANUS, Siobhan (2018): “El pánico y tus ojos que me sueñan: etnografía afectiva de un tránsito de género”. En Pons Rabasa, A., y Guerrero Mc Manus, S. (edits). *Afecto, cuerpo e identidad. Reflexiones encarnadas en la investigación feminista*. México: UNAM.
- HARAWAY, Donna Jeane (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra.
- HEMMINGS, Clare (2012): “Affective solidarity: Feminist reflexivity and political transformation”. *Feminist Theory*, 13(2) 147–161. Recuperado el 22 de abril de 2024 de DOI: 10.1177/1464700112442643
- JASPER, James M. (2018): *The Emotions of Protest*. Chicago: University of Chicago Press.
- LEMUS, Rafael (2021): *Breve historia de nuestro neoliberalismo. Poder y cultura en México*. México: Debate.
- MAYER, Mónica (2016): “El índice de el tendadero muac”. En *Si tiene dudas pregunte. Una exposición retrospectiva de Mónica Mayer*. México: MUAC. Recuperado el 22 de abril de 2024 de <http://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra-viva/el-tendadero>
- SRNICEK, Nick (2018): *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- SAN MARTÍN, Felipe (2021): “Quipus, informática ancestral. Memoria efímera y opacidad cuir ante la transparencia colonial”. *Accesos: prácticas artísticas y formas de conocimiento contemporáneas*, ISSN 2530-447X, N°. Extra 1, 8-23.
- WHALEY, Daniela (2021a): “Informe #maquiladedatos”. En *plataforma “Indumentaria”* de Fundación Avina, Data Cívica y Fundación C & A. Link: <https://indumentaria.avina.net>
- WHALEY, Daniela (2021b) “Presentación @agujascombativas”. En *Desbordando Feminismos Red de Bordadoras Feministas*. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=XDj5wZhp2II>

La politización estética del cuerpo: contravisualizaciones artivistas

Melina Amao Ceniceros

Universidad Autónoma de Baja California

Introducción: conceptos estructuradores

El género ha sido una narrativa dominante en cuanto a producción de significado sobre los cuerpos, pero este no actúa de manera aislada sino que está en contacto con otras categorías que devienen asimismo de narrativas hegemónicas. ¿Qué son las narrativas hegemónicas? En este caso vamos a entenderlas como tramas de significado que delinear la política de los cuerpos en términos de jerarquización. Así, algunas de las narrativas que además del género conforman la política de los cuerpos son la raza, la clase, la sexualidad, la nacionalidad, la funcionalidad... las cuales establecen una semiótica jerarquizante sobre los cuerpos, bajo la lógica superior-inferior, a la vez que determinan los parámetros de la normalidad y de la abyección (Butler, 2002), regulando el cuerpo en términos del cuerpo sano y el cuerpo enfermo, el cuerpo legítimo y el cuerpo ilegítimo.

Estas narrativas, al sostenerse sobre una serie de dispositivos culturales (como el cine, la publicidad, la literatura), e institucionales (como las leyes, la medicina, la escuela), pedagogizan la visualidad respecto a cómo deben lucir los cuerpos según cada categoría asignada o cada categoría disponible, y respecto a cómo mirar (de qué manera mirar a los cuerpos feminizados, cuerpos racializados, cuerpos patologizados), así como dictan qué interpretar de cada categoría corporal. Todo esto se relaciona con la espacialidad conferida a los cuerpos según la categoría asignada, de tal forma que la política de los cuerpos es también una política de los espacios 'adecuados' para cada categoría. Por ejemplo: el espacio público para los cuerpos masculinos, y el espacio privado y doméstico para los cuerpos femeninos. En este mismo sentido hay corporalidades a las que se les confiere el espacio de la inexistencia o del ocultamiento, como pueden ser aquellos cuerpos que transgreden la norma binaria de género ('el clóset' como el lugar de las disidencias sexuales). En esta pedagogización van implícitas las maneras de interactuar, donde se validan formas discriminatorias o

violentas de interacción hacia ciertas corporalidades, lo que produce cuerpos periféricos, es decir: aquellos que están al margen de la normativa del cuerpo deseable, el cuerpo productivo, el cuerpo sano, el cuerpo normal.

Es así como la política de los cuerpos establece la geometría de los cuerpos y las gramáticas de la acción (Scribano et al, 2012), que podemos entender como disposiciones sociales que responden al imperativo biopolítico (Foucault, 2000) de control:

Toda sociedad construye una geometría de los cuerpos, imponiendo sobre ellos relaciones de distancia y proximidad. Esto implica una gramática de la acción, donde la energía individual y la energía social se conjugan con la lógica de la dominación social caracterizada por la expropiación de las mismas. (Scribano, Cena y Peano, 2012: 8).

A pesar de ello, la población precarizada, minorizada, infantilizada e invisibilizada (violentada en general) no suele quedarse a la espera de que se le autorice su derecho a la vida mediante alguna disposición oficial porque, de hecho, lo que hace de manera constante es sobrevivir: existir resistiendo. En un mundo estructurado por lógicas jerarquizantes, todo aquello que es colocado a los márgenes de lo legítimo vive disputando su derecho a la vida digna. Aquí es donde llegamos a la acción colectiva (Melucci, 1996; Tilly, 1978), concepto sociológico que nos habla de la articulación de acciones de un grupo de personas para alcanzar un objetivo común, donde dicho grupo comparte una motivación, intereses y una identidad, y moviliza recursos materiales, simbólicos y afectivos.

Dado que la acción colectiva articulada como protesta surge del descontento social la podemos estudiar como práctica intersticial (Scribano, 2017) en tanto modos de hacer colectivos que actúan como “... disrupciones en el contexto de normatividad [que se] anidan en los pliegues inadvertidos de la superficie naturalizada y naturalizante de las políticas de los cuerpos y las emociones que supone la religión neo-colonial...” (Scribano, 2017: 244). Dicho de otro modo: las prácticas intersticiales son actos inesperados, actos no previstos por la política de los cuerpos/emociones, que se manifiestan principalmente como cuerpos coordinados que movilizan acciones ante la imposibilidad de resolución frente a una matriz conflictual (Scribano, 2017).

Otro concepto importante para la selección de los actos corporales a analizar es el concepto *artivismo*, el cual nos dice que es aquello que “moviliza y produce imágenes y discursos diseñados para alentar los nuevos resultados, [...] modalidad de acción artística y de resistencia [que combina] elementos estéticos y el discurso político (o activista)” (Bautés, 2010). El *artivismo* es tanto el “arte de artistas militantes” como aquellas acciones artísticas que produzcan arte sin artistas, pero con militantes. En todos los casos se alude a un “arte comprometido y comprometedor, que busca movilizar al espectador” (Bautés, 2010).

En los siguientes apartados se analizan actos corporales en la protesta feminista y transfeminista, los cuales se categorizan como cuerpos coordinados, cuerpos vivos y el cuerpo post mortem al proponer estéticas ‘otras’ en torno a la protesta pública; y se retoman los performances artísticos de Lía La Novia Sirena, La Bala Rodríguez y Lechedevirgen entendidos como politizaciones corporales a través de los cuales se disloca la mirada como potencia de contravisualización.

Propuesta analítica

Ante las regulaciones corporales y espaciales del modelo de género, podemos hablar de la “violencia del género” (Preciado, 2010), es decir, el género como un sistema en sí mismo violento: tenemos, por un lado, la jerarquización de lo femenino como inferior a lo masculino y, por otro, la patologización de todo cuerpo que transgrede esos límites. El cuerpo es vigilado, tutelado y sancionado por aquellos sujetos que buscan garantizar los sentidos hegemónicos de los sistemas de clasificación, en este caso el género, y con ello evitar la ansiedad ontológica (Puwar, 2004) que le produce el desajuste visual (Lozano, 2010), es decir: cuando un cuerpo desobedece al imperativo categorial asignado.

En este sentido, el cuerpo es un territorio (Cabnal, 2015), donde quienes disienten a la semiotización corporal disputan sus significados y sus usos, lo que puede traducirse en actos de contravisualización: perturbando el concepto de representación implantado autoritariamente (Romero, 2015). Esta contravisualización se puede ejercer con la sola presencia de ciertos cuerpos en espacios a los que ‘no pertenecen’, o en actos que no parecen ‘naturales’ o que son inesperados. Así, se produce el desajuste visual: la extrañeza en la propia constitución de la mirada (Lozano, 2010), es decir: lo que vemos no corresponde con la expectativa en torno a ciertas corporalidades.

Articulando género, corporalidad, prácticas intersticiales y artivismo, se analizan dos tipos de expresiones: actos corporales estetizados en la protesta y la politización corporal en performances artísticos, ambas expresiones enmarcadas en el feminismo y en el transfeminismo. De igual manera, se analiza la producción de significado como una relación entre la visualidad, la representación y las estructuras de poder.

La visualidad se relaciona con qué se hace visible, quiénes tienen visibilidad, y de qué manera es dicha visibilidad. La representación es pensada en términos visuales y políticos, es decir: quién existe como sujeto de derecho, quiénes y cómo se auto-dibujan en el espacio social. Y las estructuras de poder entendidas justamente como aquello que va a determinar qué y quién puede existir: el poder soberano (Foucault, 2000), la política de los cuerpos¹.

1 El análisis que propongo reconoce el trabajo de investigadoras que desde México han abordado estos cruces. En particular, las siguientes investigaciones (en orden cronológico): Padilla Mireles, Andrea

Los casos que retomo para este análisis son: la pieza de las marchas feministas “Un violador en tu camino” de 2019, protestas LGBTIQ+ con voguing de 2021 a 2023 en México y Colombia, y dos protestas encabezadas por mujeres trans (una en 2016 y otra en 2020) en torno al asesinato de Paola Buenrostro en la Ciudad de México. Para los performances artísticos se revisa el trabajo de Lía La Novia Sirena, La Bala Rodríguez y Lechedevirgen (tres artistas de México).

Estetización de actos corporales en la protesta

A continuación se describen y analizan las tres categorizaciones propuestas para los actos corporales en la protesta feminista y transfeminista: cuerpos coordinados, cuerpos vivos y el cuerpo post mortem.

Cuerpos coordinados

Para la categorización cuerpos coordinados recurro al canto y coreografía que se masificó en 2019 con la pieza “Un violador en tu camino” (2019) de Las Tesis, colectiva feminista de artistas chilenas. En este acto destaca la potencia de performar en las marchas feministas del 8M de manera coordinada una canción y una coreografía en torno a la agresión sexual como una vivencia que identifica al colectivo mujeres en tanto experiencias encarnadas. Con este acto vemos la coordinación de cuerpos femeninos/feminizados para señalar a los agresores, donde parte de la coreografía es justamente señalar con el dedo índice hacia el frente mientras se corea la frase “¡el violador eres tú!”. Aquí hay un reacomodo corporal y social respecto al lugar asignado a la mujer por las narrativas dominantes como un cuerpo no que mira sino que es mirado.

Laura Mulvey (1975) propone el concepto ser-mirada-idad (*to-be-looked-at-ness*) en torno a la construcción de la imagen de la mujer a través del cine. Esto consiste en que la mujer es exhibida como objeto sexual, donde lo que importa es lo que provoca, mostrada como un cuerpo fragmentado, con narrativas visuales como dispositivo de la *show girl*. La mujer en el cine comercial es exhibida como objeto erótico para

(2014), “Creaciones corporales políticas. El performance artístico como visibilización de las disidencias sexuales. Dos estudios de caso en Los Angeles y Querétaro”. El Colegio de la Frontera Norte, México; Valencia, Sayak (2014). “Interferencias Transfeministas y Pospornográficas a la Colonidad del Ver”. *Hemispheric Institute*, Vol.11, Pp. 1-23.; González Vera, Andrea (2019). “Memorias inapropiadas e inapropiables del devenir trans* en Tijuana”. Tesis de Doctorado en Estudios Culturales. El Colegio de la Frontera Norte A.C. México; Amao Cenicerros, Melina (2022): “Artivismo: disputa estético-política por la memoria colectiva”, *Estudios del Discurso. Revista del Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Volumen 8, Número 1. mayo | octubre. Pp.108-123.

los personajes y para los espectadores, lo cual Mulvey (1975) conceptualizó como la mirada masculina (*male gaze*), que es la producción de imágenes para el placer de la mirada masculina en su sentido dominante: hombre, blanco, heterosexual. Con la coreografía de “Un violador en tu camino” cambia la posición de quien ha sido construida en el imaginario como un cuerpo erótico para ser observado, y se transforma en un cuerpo que observa a quien le sexualiza. Con esto, estamos frente a un acto corporal que expropia el cuerpo a los significados dominantes que recaen sobre este, porque se hace visible no para el disfrute masculino sino para reclamar su derecho a no ser sexualizada. Así, rompe la conformación normativa del aparato visual, y transforma la acción de mirar al provocar un desajuste visual (Lozano, 2010), porque emergen posiciones que no parecen corresponder a “su naturaleza biológica”, y se produce una dislocación a los usos y distribución de los espacios sociales de género. Esto porque las mujeres ocupan el espacio público (que ha sido históricamente masculino), lo apropian y además desobedecen a su condición de objeto erótico para visibilizarse como sujetos de derecho.

Cuerpos vivos

La clasificación como cuerpos vivos en la protesta la construyo ante el empleo de estrategias festivas y de baile, como el voguing. Con ello, busco exaltar cómo es que algunos cuerpos gestionan la vida a pesar de encontrarse inscritos en modelos sociales que les marginan sistemáticamente. La marginación, en este caso, se expresa en el no acceso a derechos para la población LGBTQ+, como el derecho a la identidad de género o el derecho al matrimonio igualitario, el derecho a la salud, a la justicia, y en general el derecho a una vida libre de violencia. El voguing en la protesta se ha podido observar en los años recientes en Bogotá, Colombia (García, 2021), en la Ciudad de México (Redacción Milenio, 2022), y en Oaxaca, México (Ríos, 2023), aunque esta última se registra más como ‘performance de protesta’. A través del voguing los cuerpos gozan, celebran, se aman... a pesar de las condiciones de vida y muerte que ofrece el estado. Aquí también se produce un desajuste visual, pues pese a la violencia que se ejerce sobre sus vidas y el sufrimiento en el que se enmarcan, los cuerpos se articulan alegremente. Asimismo, se produce un desajuste visual con la simple ocupación del espacio público, ya que el cuerpo queer según las narrativas dominantes tendría que estar conferido a un espacio de ocultamiento: el clóset.

Aquí retomo a Siobhan Guerrero (2018) quien explica que la materialidad de la performatividad de género involucra procesos de inter-discursividad, inter-materialidad e inter-acción. La inter-discursividad refiere a la interferencia textual en la construcción de nuestras identidades de género, es decir: las narrativas en torno a los modelos de género que funcionan como una prótesis (o sea, no hay nada natural

en ellos sino que los habitamos). La inter-materialidad refiere específicamente a la dimensión corporal, entendiendo que en todos los cuerpos operan tecnologías y prótesis de género, es decir, narrativas que se encarnan en los movimientos, las estéticas, las posturas, etc. y que pueden ser conscientes o inconscientes (que podemos vincular al concepto de ‘hexis corporal’ bourdieuano). Y la inter-acción implica la manera consciente de habitar el cuerpo de forma diferente, tal como pueden ser las corporalidades queer que disienten a las narrativas dominantes. En su trabajo autoetnográfico, Siobhan Guerrero destaca la importancia del vogueing justamente como articulación de procesos discursivos y semióticos del cuerpo.

Cuerpo post mortem

El cuerpo post mortem con relación a la protesta alude a un caso específico: en 2016 se realizó una movilización exigiendo justicia ante el asesinato de Paola Buenrostro, mujer trans trabajadora sexual, donde el cuerpo de Paola fue llevado en su ataúd a las instancias de gobierno, en la Ciudad de México. Respecto a este caso quiero precisar que no pretendo banalizar el acto mismo de llevar el cuerpo de una víctima de transfeminicidio como parte de la protesta al clasificarlo como un acto artístico. En este caso se analiza cómo es que el cuerpo post mortem configura estéticas “otras” en la protesta pública, estéticas que se corresponden con el contexto necropolítico de México, en donde la jerarquización de la vida coloca en extrema vulnerabilidad a ciertas poblaciones, como las mujeres trans. La contravisualización se articula en hacer visible un cuerpo históricamente invisibilizado, patologizado y estigmatizado, y en sumar a una víctima mortal con la presencia de su cuerpo a la protesta en la que se exige justicia ante su propio asesinato.

En esta protesta participó una amiga de Paola: Kenya Cuevas, activista trans que en 2020 volvió a encabezar otra protesta en la que las mujeres trans de la manifestación llevaban un ataúd al que Kenya Cuevas entró frente a la Comisión Nacional de Derechos Humanos simbolizando con ello la indiferencia de las autoridades hacia las vidas trans, cuyos crímenes quedan impunes. Aquí ya no estamos hablando del cuerpo post mortem, sino que son los cuerpos sobrevivientes los que exaltan con el acto del ataúd su lucha constante por sostener la vida pese a estar conferidas a los márgenes de lo vivible.

Siguiendo lo que plantea Rían Lozano (2010) para el campo del arte, podemos pensar los actos corporales de la protesta como lugares de producción de conocimiento alternativo, donde se reivindica el lugar de lo anormal en tanto no visible, como un lugar legítimo de conocimiento. Para esto, nos dice la autora, se requiere estudiar las relaciones entre la visualidad, lo visible, lo visto y las estructuras de poder, desentrañando la genealogía del saber-poder, es decir, las estructuras que sostienen las

narrativas dominantes mediante el disciplinamiento de los cuerpos y la marginación de sujetos. Esto repositona el lugar asignado a las categorías identitarias liminares, en tanto cuerpos y conocimientos que se producen en y desde los bordes, las identidades y corporalidades “*in between*” como las poblaciones queer, migrantes y refugiados, siguiendo las reflexiones de Lozano (2014).

Podemos ver que los actos corporales en la protesta se producen como intersticios: espacios en distintos mundos que se habitan (Anzaldúa, 2015). Gloria Anzaldúa narra su experiencia como mujer chicana lesbiana atravesada por múltiples violencias precisamente como intersticios desde los cuales luchar y resistir. Su frase “No traicioné a mi gente sino ellos a mí” podemos trasladarla al reclamo social que caracteriza la protesta. La encrucijada que identifica Anzaldúa (2015) ante las violencias sistemáticas es habitar la posición de la víctima donde alguien más tiene el control, o la de la resistencia: ser fuerte y tener el control. Se trata de reivindicar el lugar de existencia desde los márgenes. La protesta es uno de los caminos².

Politización corporal en performances artísticos

Ahora, se analiza el trabajo de tres artistas de performance de México en cuyas piezas producen contravizualizaciones y contranarrativas de género, de clase, de sexualidad. Su obra conforma actos artivistas en tanto articulación de discursos contrahegemónicos: Lía La Novia Sirena, La Bala Rodríguez y Lechedevirgen.

Lía La Novia Sirena

Es una artista de performance, escritora de poesía trans y activista en cuyas piezas reclama el lugar de los afectos y los deseos en torno a la transición de género, desestigmatizando al cuerpo trans a través de los sentidos y de los sentimientos. El reclamo

2 Actualización respecto a las protestas de la población trans en México, en las que ha participado la activista Kenya Cuevas: el 18 de julio de 2024 se aprobó en México la “Ley Paola Buenrostro”, que tipifica el transfeminicidio. Con esto se reconoce el asesinato de las mujeres trans como un crimen que puede alcanzar una pena de 35 a 70 años; también se acuña el término “familia social” que permite que las amistades de la víctima puedan reclamar su cuerpo, gestión que hasta esta modificación únicamente podía realizar la familia biológica, misma que (de reclamar el cuerpo) suele ‘destransicionar’ a su familiar trans como un último gesto de violencia transfóbica sobre su cuerpo. Ante esta reforma, Kenya Cuevas declaró a la prensa en una concentración en la Ciudad de México que “Paola ya puede descansar en paz” (Díaz, 2024). De lo anterior se puede analizar que, por un lado, la protesta tiene efectos que trascienden la manifestación pública, que su aparente impermanencia como acto acotado a un tiempo-espacio en realidad entraña posteriores acciones colectivas en otros espacios, como el jurídico; y, por otro lado, que el cuerpo post mortem sigue representando una disputa entre la cisheteronorma y la autonomía corporal, logrando los Derechos Humanos inclinar la balanza hacia la digna muerte.

que subyace en sus piezas es que hay un enorme desconocimiento sobre lo trans y que cuando se busca hablar de las vidas trans las personas trans no están incluidas.

La Bala Rodríguez

Es artista de performance en cuyas piezas habla acerca del cuerpo gordo como un cuerpo deseable y deseante, y además como un cuerpo femenino que desobedece al imperativo heterosexual enunciándose ‘machorra suave’. Mediante sus piezas reta los binarismos corporales en términos de sexualidad y del imperativo de la delgadez como normativa del modelo de feminidad y parámetro de discapacidad.

Lechedevirgen

Es artista de performance no-binaria en cuyas piezas cuestiona los regímenes de género, sexualidad, del cuerpo sano e incluso de lo humano. Tras haber recibido un trasplante de órgano se define como un híbrido, como un cuerpo que hospeda varios seres. Asimismo, cuestiona el clasismo y el racismo en los circuitos de arte, defendiendo al performance justamente como un género artístico que perturba e incomoda a las mentes conservadoras.

A través de las piezas performáticas de lxs tres vemos cómo expropián los significados dominantes de los cuerpos; construyen otras formas de mirar, otras formas de sentir, otras formas de pensar los cuerpos; y posicionan de manera mucho más directa al cuerpo como recurso contranarrativo desmantelando las ficciones binarias. Las piezas de Lía La Novia Sirena, La Bala Rodríguez y Lechedevirgen conforman actos de contravisualización ya que “perturban el concepto de representación implantado autoritariamente por la mirada panóptica colonial de género” (Romero, 2015: 15). Belén Romero define al performance como una estrategia de contravisualización en sentido estético y político, que posee un potencial reflexivo para deconstruir las representaciones y las prácticas hegemónicas. Nos dice que el performance devela el andamiaje que sostiene las relaciones de poder en los actos de ver y ser vistos.

El performance se puede concebir, por lo tanto, como una práctica artística descolonizadora -continuando con Belén Romero (2015), esto porque:

- Construye una contra-visualización opositiva.
- Supone un proyecto propositivo de existencia.
- Pone la sostenibilidad de la vida en el centro.
- Implica pensar ¿qué es una vida que merece ser vivida?
- Colectiviza la responsabilidad de garantizar las condiciones de su posibilidad.
- Re-existe a pesar de que en la Historia no exista.
- Busca construir condiciones de reconocibilidad más igualitarias.

Así, los cuerpos no normativos al hacerse visibles y mostrar “usos” corporales igualmente no normativos, se colocan como vidas que merecen el reconocimiento como legítimas, entendiendo que la lucha por el reconocimiento es en realidad una lucha por la existencia.

Conclusiones

En este trabajo se revisó la dimensión estética de la protesta a través de actos corporales y la dimensión política del cuerpo en el performance artístico. Ambas expresiones se pueden analizar como actos artivistas: uno hecho por artistas que politizan sus piezas, y otro hecho por activistas que estetizan sus protestas. Se trata de actos artivistas que producen contravizualizaciones mediante el desajuste visual a través de prácticas intersticiales (artísticas y políticas): perturbando, mostrando lo inesperado o, simplemente, existiendo. Así, proponen la despedagogización de las narrativas dominantes mediante otras formas de mirar, de sentir, de pensar. El cuerpo se revela (y se rebela) como un recurso contranarrativo que desmantela las ficciones binarias haciendo visible en el espacio público lo que cada una de estas vidas encarna en la vida cotidiana.

Tanto los actos corporales de la protesta como los actos performáticos en el arte están atravesados por la política de los cuerpos, y disienten a esta, teniendo el género un poder opresor a escalas biopolítica y anatomopolítica (Foucault, 2000). La biopolítica como regulación (poblacional) de la especie humana mediante tecnologías de control e higienización; y la anatomopolítica como disciplinamiento corporal (individual) mediante técnicas de producción de cuerpos útiles y dóciles. En ambas escalas la vigilancia está presente como organodisciplina de las instituciones y biorregulación del estado (Foucault, 2000), lo que se hace aún más evidente al analizar las violencias sistemáticas de las corporalidades minorizadas.

La contravizualización implícita en los casos aquí analizados reposiciona el lugar asignado a los cuerpos y las vidas periféricas mediante la dislocación de la mirada: cuerpos invisibilizados se hacen visibles, cuerpos conferidos al sufrimiento se muestran gozosos, cuerpos contruidos para ser mirados son los que miran. Tales actos generan contranarrativas, abriendo caminos posibles para habitar-se libremente y expropiar al poder soberano, visto aquí como la política de los cuerpos, la potestad sobre los significados válidos. Con estos actos se renuncia a la sociedad de la normalización (en términos foucaultianos), se construyen mundos otros y se articulan nuevos horizontes de vida mediante la reterritorialización del cuerpo.

Bibliografía

- ANZALDÚA, Gloria (2015): *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, Madrid: Capitán Swing.
- BAUTÉS, Nicolás (2010): “L’expérience “artiste” dans une favela de Rio de Janeiro”. *Cahiers de géographie du Québec*, Canada: Département de géographie de l’Université Laval 54, pp. 471-498.
- BUTLER, Judith (2002): *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires: Paidós.
- CABNAL, Lorena (2015): “Lorena Cabnal. Maya-xinka. Feminista comunitaria”. *Internacionalisme Solidaritat Feminismes*. Recuperado de <https://suds.cat/es/experiencias/lorena-cabnal-feminista-comunitaria/>
- DÍAZ, Omar (21 de julio de 2024): “Paola Buenrostro puede descansar en paz”, dice activista tras tipificación del transfeminicidio en CDMX. *El Universal*. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/metropoli/paola-buenrostro-puede-descansar-en-paz-dice-activista-tras-tipificacion-del-transfeminicidio-en-cdmx/>
- FOUCAULT, Michel (2000): “Clase del 17 de marzo de 1976”. *Defender la sociedad. Curso en el College de France (1975-1976)*, Buenos Aires: FCE, pp. 217-237.
- GARCÍA, Sandra (31 de mayo de 2021). Protestas en Bogotá: un grupo enfrenta el miedo a la violencia policial con ‘voguing’. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/es/2021/05/31/espanol/vogue-colombia-protestas.html>
- GUERRERO, Siobhan (2018): “El pánico y tus ojos que me sueñan: etnografía afectiva de un tránsito de género”. *Afecto, cuerpo e identidad. Reflexiones encarnadas en la investigación feminista*, México: UNAM, pp. 99-129.
- LOZANO, Rían (2010): *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo alter-mundializador*, México: PUEG-UNAM.
- MELUCCI, Alberto (1996): *Acción colectiva: fenómenos emergentes de la complejidad social*, Barcelona: Paidós.
- MULVEY, Laura (1975): “Placer visual y cine narrativo”. *Film Quarterly* Vol. 28, No. 4, pp. 6-13.
- PRECIADO, Beatriz [Paul] (2010): “La sexualidad es como las lenguas. Todos podemos aprender varias”. Entrevista: Beatriz Preciado por Luz Sánchez-Mellado, *El País*, 13 de junio, (en línea), http://elpais.com/diario/2010/06/13/eps/1276410414_850215.html
- PUWAR, Nirmal (2004): *Space invaders. Race, Gender and Bodies Out of Place*. Oxford: Ed. Berg.
- REDACCIÓN MILENIO (13 de agosto de 2022). Vogue, una protesta de identidad con danza, transgresión y resistencia. *Milenio*. Recuperado de <https://www.milenio.com/politica/vogue-una-pasarela-de-protesta-fotos>

- RÍOS, Aleyda (11 de febrero de 2023). Vogue en Oaxaca: protesta y resiliencia a través del performance. *NVI Noticias*. Recuperado de <https://www.nvinoticias.com/cultura/musica/vogue-en-oaxaca-protesta-y-resiliencia-traves-del-performance/143174>
- ROMERO, Belén (2015): “La colonialidad de la naturaleza. Visualizaciones y contra-visualizaciones decoloniales para sostener la vida”. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* 8. Universitat de València, pp. 1-22. Recuperado de: <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/4528>
- SCRIBANO, Adrián; Rebeca Cena y Alejandra Peano (2012): “Políticas de los cuerpos y emociones en los sujetos involucrados en acciones colectivas en la ciudad de Villa María, 2001-2008”. *Papeles del CEIC* No.77, pp. 1-37. Recuperado de: <https://identidadcolectiva.es/pdf/77.pdf>
- SCRIBANO, Adrián (2017): “Amor y acción colectiva: una mirada desde las prácticas intersticiales en Argentina”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 74, pp. 241-280. Recuperado de <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ascribano2.pdf>
- TILLY, Charles (1978): *La acción colectiva en Francia*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Transgressions de genres dans l'art contemporain

Quentin Petit Dit Duhal

Université Paris Nanterre

Introduction

Les représentations de transgressions de genres, comme processus de dépassement du système binaire pour donner à voir des identités queers contre-hégémoniques, est un sujet qui s'inscrit dans une historiographie de l'art renouvelée par l'appropriation des théories queers (Delille, 2022 : 229). En effet, les premières études se concentrant sur les figures importantes de l'histoire de l'art comme Andy Warhol (Doyle ; Flatley ; Muñoz, 1996), John Cage (Katz, 1999), Jaspers Jones et Robert Rauschenberg (Katz, 1998) attestent la manière dont les artistes négocient leur rapport à la sexualité à travers la réinvention de l'image de soi. Si la figure de l'artiste n'est pas isolée de son contexte socio-historique comme l'annonçait l'histoire de l'art formaliste (Alfonsi, 2019), l'étude de la porosité entre l'activisme et l'art pendant la période de l'épidémie du sida constituent un tournant historiographique (Crimp, 2002 ; Lebovici, 2017 ; Boulvain, 2021), dépassant un corpus institutionnalisé pour inclure des pratiques de collectifs militants. Cette inclusion d'autres terrains de recherche permet de déconstruire la figure même de l'artiste, traditionnellement marginalisée, en considérant son engagement dans la société et ses revendications identitaires (Plana, Sounac, 2021), notamment en mettant au jour l'importance de son corps dans la contestation performative des normes de genre à travers notamment la pratique *drag* (Lorenz, 2018). Des travaux récents, dont la multiplication est d'ailleurs le signe que ces questions s'inscrivent durablement dans la pensée contemporaine, établissent ainsi de nouvelles perspectives, tant sur le plan des objets d'étude que sur le plan de leur approche, tel que le donne à voir le numéro XXXV 1 de la revue *Sociocriticism*, traitant de la visibilisation des identités dissidentes dans l'activisme culturel queer en Amérique latine sous l'angle décolonial (Courau ; Palaisi, 2020).

Par ailleurs, la question des transgressions de genre a été principalement traité à travers deux pratiques : celle du travestissement, où le costume, le maquillage et l'attitude

mèlent le féminin et le masculin pour proposer des représentations alternatives (Lorenz, 2018) ; et celle de la photographie, que l'on peut qualifier de "réaliste" en ce qu'elle prétend être garante d'authenticité, et en ce que la photographe tente d'articuler la vie et l'expérience réelle des personnes avec l'image (Solomon-Godeau, 2016). Cependant, les transgressions de genre ne se circonscrivent pas à ces deux pratiques, qui peuvent être limitées sur le plan de leur capacité de résistance aux normes. D'une part, le travestissement produit une subjectivité queer à partir d'éléments appartenant au système de genre –par un vocabulaire plastique qui reste dans une logique binaire–, et d'autre part, la photographie dite "réaliste" peut être une porte ouverte à l'exhibitionnisme de corps non-consentant, à leur fétichisation et au voyeurisme du public (Solomon-Godeau, 2016 : 232), faisant tomber la représentation dans une impasse. En tentant de penser cette dernière, Jack Halberstam indique qu'il vaut mieux investir dans le refus de la "réalité", s'appuyant sur le chercheur en étude culturelle J. R. Latham, selon lequel, pour éviter l'exhibitionnisme, le fétichisme et le voyeurisme du public, l'image devrait mettre en lumière une reconnaissance des réalités multiples qui sont en relation avec les corps concernés (Halberstam, 2017 : 34).

Il s'agit ici de saisir les modalités artistiques qui permettent de transgresser le genre sans réifier des personnes queers¹. Cet enjeu s'inscrit dans le débat de la politique de représentation, c'est-à-dire de la manière dont les notions de genre ou de *race*, entre autres, prennent forme dans les images qui construisent l'identité d'un groupe social (Ghosh, 2016 : 1). Si les premières théories –déployées dans des travaux féministes des années 1970, et notamment ceux de Laura Mulvey avec la notion de *male gaze* (Mulvey, 1999)– mettent en exergue les rapports de pouvoir qui sous-tendent les représentations des femmes (Solomon-Godeau, 2016 : 231), il est possible d'appliquer ce questionnement sur les processus de représentation des subjectivités et des expériences queers. Pour ce faire, il est question d'examiner la manière dont des artistes ont recouru à un vocabulaire formel plus complexe que le travestissement et la photographie réaliste, afin de ne pas reconduire le voyeurisme de la photographie documentaire qui tend à altérer le sujet. Il s'agit plus précisément d'explorer trois stratégies de représentation : la première consiste en un travail conceptuel, dans lequel l'artiste peut prendre un sujet ou un objet en relation aux subjectivités queers pour en faire une métaphore ou une évocation visuelle, ce qui permet de dépasser la simple monstration ; la seconde repose sur un travail sur l'imaginaire du non-humain, notion qui dépasse la question du genre en rapport avec une approche queer de l'écologie², ce

1 Cette réification inhérente aux pratiques "réalistes" est pensée ici comme un processus de réduction visuelle ramenant des individus à une catégorie identitaire uniforme et préexistante. Elle empêche, par conséquent, de rendre compte et de repenser les diverses formes de domination et de subordination qui construisent les représentations queers.

2 L'écologie queer est un paradigme théorisé récemment qui permet de lier les enjeux environnementaux à la critique des normes de genre et de sexualité. Le non-humain y tient une place prépondérante

qui permet d'excéder un vocabulaire formel appartenant aux discours normatifs sur le genre et la sexualité ; la dernière stratégie de représentation constitue un travail de révision de l'Histoire par l'archive en plaçant l'affect au cœur de son processus, permettant de saisir la manière dont la construction des savoirs historiques qui excluent les existences queers prend forme par le visuel.

Conceptualisation du corps et trouble de l'identité

La première stratégie dans la représentation de transgression de genre qui évite de réifier les personnes queers consiste à utiliser des signes visuels en relation avec ces personnes dans un agencement plus large. Cette pratique conceptuelle permet de mettre en place une représentation singulière, pleine de nuance et qui laisse place à l'interprétation subjective, c'est-à-dire que la signification de l'œuvre reste ouverte et n'est plus stabilisée, à l'instar des subjectivités queers.

De ce point de vue, la mise en scène de la situation d'homme homosexuel contaminé par le sida par Felix González-Torres (1957-1996), dans un certain rapport à l'objet sans corps, est tout à fait exemplaire. L'artiste américain d'origine cubaine s'inscrit dans l'art conceptuel, lui permettant de créer des agencements d'objets – moins provocant qu'un corps mourant– qui échappent aux dispositifs de censure : comment censurer des objets tels que des bonbons ou des horloges ? En effet, González-Torres réalise en 1991, en pleine épidémie du sida, les sculptures-installations "Untitled (Portrait of Ross in L.A.)" et "Untitled (Perfect Lovers)" comme des portraits de son amant Ross Laycock, décédé du sida au début de la même année. La première œuvre est interactive, les membres du public pouvant piocher dans un tas de bonbons qui fait initialement le poids de Ross, soit 79 kg. La disparition progressive de la sculpture fait écho à la perte de poids de Ross mourant, tandis que la dispersion des bonbons rappelle la propagation du sida. La seconde œuvre présente deux horloges accolées et synchronisées jusqu'à ce que les aiguilles ne marquent plus la même heure. Le dérèglement évoque le deuil tout en montrant un âge que l'amant n'aura jamais atteint. Ces deux installations conceptuelles rendent ainsi compte du fait que la maladie conduit à des expériences temporelles non-conformes aux normes hétérosexuelles, à savoir celle de vivre dans l'urgence et celle d'avoir une espérance de vie raccourcie.

Tout comme le recours à des signes visuels qui évitent la monstration d'un corps mourant, les titres "Untitled" des œuvres de Felix González-Torres esquivent le principe d'assignation et entrave, en cela, l'identification : l'artiste et théoricienne Renate Lorenz indique que pour éviter de citer des normes corporelles, González-Torres

puisque'il articule l'analyse de l'exploitation de la nature au sens large au statut subalterne des personnes queers. Voir "2. Sortir des discours normatifs sur le genre : le non-humain".

invente un langage visuel qui fait apparaître une incarnation queer comme une identité invisible. Lorenz affirme ainsi que sans représentation d’une personne porteuse du VIH ou atteinte du sida, il n’y a pas de position voyeuriste pour le public (Lorenz, 2018 : 147-149). Le chercheur américain José Esteban Muñoz indique également que González-Torres rejette les principes de l’identité, et aurait même atteint la “désidentité” (Muñoz, 1999), qui n’est pas une “anti-identité” mais une reconstruction de la politique identitaire. Cette stratégie lui permet donc d’autres formes de représentation du sida que par la documentation, qui ne sont pas réalistes mais qui ont trait à l’imaginaire.

Par ailleurs, cette stratégie de représentation ne se réduit pas à l’art conceptuel et à l’installation : des artistes peuvent avoir recours au médium photographique. Afin d’éviter de réifier le sujet représenté, iels inventent des pratiques qui retravaillent la photographie documentaire pour rendre compte de son instrumentalisation comme cela s’est effectué avec les politiques de catégorisation et de classification des individus dans le contexte colonial et homophobe (About ; Denis, 2010).

La série *520* de Fadi Elias, réalisée entre 2020-2022, s’inscrit dans cette tendance. Le photographe y rassemble des portraits photographiques et des témoignages de seize personnes LGBTQIA+ syriennes réfugiées en Allemagne. Cependant, les photographies sont retravaillées à l’aide de la technique d’exposition multiple. Celle-ci consiste à exposer le même film négatif couleur plusieurs fois, qui imprime à chaque fois l’image sur la même pellicule. Cette superposition des clichés rend flou et déforme le sujet. Cet effet a une triple fonction : d’abord, il permet de protéger l’identité du modèle dans la mesure où l’exposition de son image en public l’expose lui-même à des risques de violence. Rendre flou l’identité permet également de mieux articuler l’expérience individuelle et la mémoire collective (Abdel-Hadi ; Bouffard ; Majdoub, 2022 : 47) : les personnes partageant l’expérience de l’exil peuvent s’y identifier, impliquant en premier lieu le photographe lui-même, qui a migré de la Syrie pour l’Allemagne. Cette diffraction de l’identité induit par l’absence d’image fixe permet enfin de rendre compte de l’enchevêtrement des notions de sexualité, du genre et de la *race*, qui peuvent se combiner selon la situation vécue et multiplier les motifs de discrimination. Cette idée est renforcée par le titre de la série qui fait référence à l’article 520 du Code pénal syrien de 1949, qui punit d’emprisonnement les rapports sexuels “contraires à la nature”. Le titre renvoie à l’enchevêtrement des discriminations dû à l’héritage colonial, puisque ce Code pénal reprend les articles adoptés lorsque la Syrie était sous mandat français (1923-1943). Comme l’indique la sociologue Elaine Coburn, si les pratiques sociales des peuples autochtones hors de l’hétéronormativité coloniale sont considérées comme “primitives” ou “sauvages” (Coburn, 2020 : 9-31), le pouvoir colonial, dans l’idée de les “corriger” –et donc de les rendre civilisées–, prend des mesures légales hétéronormatives, notamment avec les lois contre la sodomie, associée à l’homosexualité, produisant une distinction

légale entre les différentes sexualités. Fadi Elias renvoie donc implicitement ici à une double construction liée à l'histoire coloniale, celle de la suprématie des peuples occidentaux et celle de la construction des sexualités.

Les stratégies plastiques opérées ici par Felix González-Torres et Fadi Elias montrent ainsi que le registre biographique s'inscrit dans une histoire collective et sociale. Cette reconfiguration de l'individu dans le collectif constitue un moyen de résistance contre la projection des peurs et des fantasmes du public sur les personnes LGBTQIA+ qui auraient pu être représentées directement. Cette manière d'excéder le caractère personnel de l'identité constitue une voie qui ne se construit pas par le vocabulaire visuel conventionnel et normatif du genre et de la sexualité, à l'instar de l'imaginaire du non-humain.

Sortir des discours normatifs sur le genre : le non-humain

La seconde stratégie employée par des artistes consiste à transgresser la notion de genre à travers la réinvention des binarités "humain / non humain" et "nature / contre nature", en s'appuyant sur une approche queer de l'écologie. Dans le sillage de l'écoféminisme, l'écologie queer constitue un nouveau champ d'approches et de pratiques interdisciplinaires articulant la critique des normes de genre et de sexualité aux enjeux environnementaux, en établissant une analyse critique de deux phénomènes qu'elle pense désormais comme complémentaires : l'exploitation de la nature et la discrimination des minorités de genre et sexuelles par le système capitaliste et hétéronormatif (Erickson ; Mortimer-Sandilands, 2010 ; Lecerf Maulpoix, 2021). Dans le champ de l'art, les artistes vont réinvestir l'écologie queer à la croisée de la science et du posthumanisme – un courant de pensée qui considère l'impact des nouvelles technologies sur l'être humain et l'environnement. La référence aux travaux philosophiques de Donna Haraway y est fondamentale, notamment ceux sur le cyborg (Haraway, 2007) : cet être hybride fusionnant l'organique et la machine trouve sa définition au-delà du déterminisme biologique, proposant une autre compréhension de la nature que celle fondée sur l'hétérosexualité et la binarité de genre. L'imaginaire posthumain permet ainsi aux artistes de penser des alternatives écologiques à travers un processus de devenir-autre, à l'instar des œuvres pluridisciplinaires de Smith, qui propose de nouvelles existences queers en lien avec le cosmos.

Depuis 2017, Smith travaille sur un projet protéiforme intitulé "Désidération", qui se compose de plusieurs productions telles qu'une exposition, un podcast, une installation modulable, ainsi que des performances. Dans le contexte des débats actuels sur l'impact écologique du tourisme spatial dirigé par des entreprises privées, ce projet donne de nouvelles perspectives imaginaires en rapport au cosmos, non pas de colonisation de l'espace qui a par exemple nourri la science-fiction, mais de

proposition d'existences queers en lien avec l'environnement. En rapprochant les notions de cosmos et de queer, l'artiste dresse un parallèle entre deux expériences : celle de la traversée des frontières entre les genres, et celle de l'affranchissement des frontières du monde connu. Ces expériences de l'éloignement des assignations, de soi et de chez soi, vont permettre à Smith de réinterroger le positionnement de l'humain dans des systèmes, qu'ils soient politiques, sociaux ou spatiaux. Pour ce faire, il élabore tout un imaginaire en faisant référence à une hypothèse scientifique controversée, celle de la panspermie, selon laquelle l'origine biologique humaine se retrouverait dans les météorites (Ollier, 2017 : 90). Ainsi, "Désidération" est un terme inventé et construit sur le latin "*sideris*", qui désigne la constellation, l'astre ou l'étoile. En découle "*desiderium*", qui, avec le préfixe privatif *de*, signifie "regret" et "désir" (Ollier, 2017 : 89). La *désidération* est donc à comprendre comme la "nostalgie d'une étoile"³, c'est-à-dire le manque d'un astre qui aurait disparu. La "désidération" est l'état des personnes –les désirées et désirés– souffrant de l'absence des étoiles. Ce projet de Smith est donc de mettre en scène non pas un corps mais un état, qu'il nomme l'"état de Cosmiel"⁴, dans lequel se trouve la désirée et le désiré lorsque leur désir de rejoindre le cosmos est comblé, ce qui permet de se réconcilier avec cette origine cosmique fantasmée.

Afin d'atteindre l'état de Cosmiel, le corps doit faire qu'un avec le cosmos : Smith se fait implanter une capsule contenant des fragments de météorites le 23 novembre 2019⁵, lors de la performance de clôture de l'exposition *Désidération Prologue* à la Galerie les Filles du Calvaire⁶, qui s'inscrit dans le projet global de *Désidération*. Il s'agit ainsi de s'hybrider avec l'espace, d'ajouter une pièce manquante pour muter en un être mi-terrien et mi-cosmique, déjouant les binarités "construites les unes contre les autres" et pensant un au-delà cosmique, comme Smith l'indique dans son entretien avec Christine Ollier :

Cet acte chirurgical permettra à tout e désiré e d'absorber l'infini et de renouer son lien primordial au cosmos, et de muter en "*cosmorg*", pour "*cosmic organism*" - un humain ayant reçu une greffe cosmique, un implant sidéral. Un organisme météoritique, hybride de cosmos et de vivant. (Ollier, 2017 : 91)

3 Voir le site officiel du projet *Désidération*, section "Lexique désiré" : <https://desideration.space/lexique-desidere>.

4 "Cosmiel" est une référence à un personnage du livre *Le Voyage céleste extatique*, écrit dans la seconde moitié du XVII^e siècle par le prêtre jésuite et savant Athanasius Kircher. Ce personnage est un ange cosmique qui a conçu un vaisseau permettant d'explorer le système solaire.

5 Aucune documentation visuelle de la performance n'est disponible.

6 Galerie les Filles du Calvaire, "Désidération : Prologue", 2019, dossier de presse, Paris, p. 4, https://www.fillesducalvaire.com/wp-content/uploads/2019/07/DP_SMITH_SEPT-4.pdf.

Il est évident que cette connexion au cosmos est de l'ordre de la liaison affective voire psychologique, même s'il est possible de se demander si incorporer un constituant d'un référentiel soit suffisant pour penser être en communication avec celui-ci. Cette aspiration au cosmos se circonscrit donc ici au domaine de la représentation et du symbolique. Par ailleurs, cette figure du *cosmorg*, en tant que version cosmique du cyborg produit par l'implantation, participe à un nouvel imaginaire du cosmos s'inscrivant dans le corps même de l'artiste. Celui-ci appartient à deux registres à la fois : il dresse un pont entre ciel et Terre, et donne à voir une nouvelle manière d'habiter le monde. L'artiste élabore ainsi une nouvelle relation queer à l'environnement en réinventant un genre qui hybride l'humain et le non-humain.

Smith réinvestit donc la nature non plus comme outil des politiques conservatrices pour reléguer des groupes sociaux au contre-nature (Luciano ; Chen, 2015 : 188), mais pour produire des formes de subjectivités non-humaines, dans lesquels les notions de sexualité et de genre seraient à appréhender en dehors de l'anthropocentrisme. Par ailleurs, si cette approche propose des incarnations queers pour des temps futurs, le retour sur le passé constitue également un enjeu pour représenter des subjectivités queers, notamment quand les traces de ces dernières sont manquantes.

Négocier le genre entre l'archive et l'imaginaire

La troisième stratégie pour transgresser le genre consiste à opérer un travail de révision de l'Histoire avec des œuvres qui revêtent un caractère documentaire et archivistique (Zapperi, 2017), mais dont l'enjeu n'est pas l'authenticité. Il s'agit plutôt de montrer que l'histoire est une construction, et plus encore, une construction lacunaire, puisqu'elle a écarté les subjectivités des femmes, des personnes LGBTQIA+, non-blanches et non-valides. L'enjeu de ces artistes est d'interroger ce manque de trace.

Ces œuvres construisent un rapport différent à l'histoire, en ayant recours à l'archive et à sa mise en réseaux pour montrer ce qui en est effacé, comme Renate Lorenz et Pauline Boudry avec *N.O.Body* en 2008. Cette installation-performance met en scène l'artiste Werner Hirsch, qui se réapproprie les gestes de personnes présentes dans des photographies projetées, issues des archives de Magnus Hirschfeld, qui est un médecin allemand, juif et militant homosexuel qui a notamment fondé le premier Institut de Sexologie en 1919 à Berlin. Habillé d'une robe et arborant une barbe, Hirsch se travesti ici en Annie Jones, une célèbre femme à barbe du freak show Barnum. Les photographies de Jones avaient donc dans les travaux de Hirschfeld un statut de preuve de déviance de genre (Lorenz, 2018 : 45) : les individus qui présentent des signes physiques qui ne correspondent pas à leur genre assigné, comme la pilosité, faisaient partis de la catégorie "intermédiaire", entre

mâle et femelle, auprès des personnes non-hétérosexuelles et transgenres dans *Die Transvestiten* [*Les Travestis*] en 1910, qui est un des premiers ouvrages à reconnaître la différence entre le sexe biologique et le sexe “psychologique” (Foerster, 2006 : 34). Quant au titre de l’œuvre de Lorenz et Boudry, il renvoie au pseudonyme que le suffragiste germano-israélien Karl M. Baer, première personne intersexe à avoir vécu une opération de réassignation sexuelle en 1906 (Delille, 2020 : 23), a pris pour signer son autobiographie qui revient sur sa transition, intitulée “Aus eines Mannes Mädchenjahren [Mémoires des premières années d’un homme]” publié en 1907 en collaboration avec Magnus Hirschfeld. Être *nobody*, personne, c’est n’avoir aucun nom, c’est-à-dire c’est empêcher le lecteur·ice d’identifier l’auteur·ice. En croisant les récits d’Annie Jones et de Karl M. Baer, Renate Lorenz et Pauline Boudry réhabilitent une histoire de la transidentité, de l’intersexuation et de l’homosexualité. Cette modalité de révision historique crée donc un espace de fiction avec un panel d’archives qui permet de voir différemment les personnes minoritaires dans l’histoire, en ne les pensant plus comme des curiosités observables mais comme des sujets incarnés par la performance (Villemur, 2016 : 10).

Se saisir de la fiction pour reconstruire des pratiques et des figures qui n’ont pas laissé de trace est également au fondement d’une autre tendance de l’art contemporain, selon laquelle il ne s’agit non plus de travailler à partir de l’archive, mais d’en créer une nouvelle, répondant à la nécessité de montrer que les personnes LGBTQIA+ existent depuis toujours. À partir de 2020, le projet “Underwater “تحت الماء” de l’artiste tunisienne Aïcha Snoussi cherche ainsi à créer une histoire d’une civilisation queer disparue et redécouverte sur les côtes africaines. Le projet se décline en une suite d’installations et d’expositions à Montpellier, Ouidah (Bénin), Paris et Tunis, à partir d’objets glanés au Bénin et les marchés de Tunis et de la diaspora africaine à Paris et Marseille, comme une sorte de cabinet de curiosité. La première installation issue de ce projet est *Sépulture aux noyé·e·s*, composée de 801 bouteilles contenant des dessins, écritures et éléments organiques qui colorent le liquide dans lequel ils sont immergés. Ces bouteilles sont disposées en pyramide sur une construction en béton gravée des mêmes écritures. L’œuvre raconte en fait l’histoire des Zindiennets –terme tunisien renvoyant aux “indiens” d’Amérique ou aux amazones– de la culture des Tchechs –une insulte contre les personnes homosexuelles et transgenres réappropriée par la communauté (Abdel-Hadi ; Bouffard ; Majdoub, 2022 : 111). Cette civilisation se serait installée sur l’île de Zembra, dans la baie de Tunis au V^e millénaire avant notre ère. Le catalogue de l’exposition “Habibi, les révolutions de l’amour”, où l’installation a été présentée, retrace leur histoire : les Zindiennets ont construit un campement d’amantes et d’amants où la poésie aurait été l’activité principale. Lorsqu’une amante ou un amant se noie lors d’un voyage entre deux rives de la Méditerranée, une bouteille est faite à son effigie pour garder sa puissance. L’œuvre de Aïcha Snoussi est conçue comme une histoire

matérielle fictive. En effet, elle suppose que la mission archéologique LIXE ait découverte un ancien site rituel, et retrouvé des bouteilles sous la mer. L'art devient ainsi un outil de fouille et dresse un nouveau rapport à l'histoire, comme une sorte d'archéologie queer : queer non seulement parce que cette civilisation l'aurait été, mais aussi parce que la pratique archéologique l'est en elle-même. En effet, cette dernière est régie par l'anachronisme, puisque la sépulture millénaire est donnée à voir par des éléments du présent. Il est assumé ici que l'histoire n'est pas véridique, et qu'il n'y a pas de vérité du sujet queer. En mêlant la fiction et l'archive, Aïcha Snoussi élabore donc une stratégie qui refuse une nouvelle fois le "réalisme" pour privilégier une réinvention politique de la réalité par le détournement de l'histoire.

Le détournement est tout autant au centre d'une autre modalité de révision queer de l'histoire, qui consiste à citer des œuvres pour transformer le rapport que l'on entretient avec. Cette pratique faisant de l'histoire de l'art une archive est explorée notamment par Henrik Olesen avec son installation *Some Faggy Gestures*, qui regroupe sur des panneaux noirs des centaines de reproductions de peintures réalisées entre 1300 et 1900, avant la définition médicale de l'homosexualité. Cette œuvre est aussi accompagnée d'une exposition, intitulée *Some Gay-Lesbian Artists and / or Artists Relevant to Homo-Social Culture Born between c.1300/1870 / SEX MUSEUM 2005-2007* au musée Migros à Zurich en 2007, ainsi que du livre qui en est tiré, coédité en 2008 par les Presses du réel. Cet immense travail débute dès les années 1990 par le repérage de postures interprétées comme l'expression de l'homosexualité masculine, c'est-à-dire des "gestes de tapettes". Ces images sont ensuite classées selon des thématiques telles que la domination ou le bondage, qui sont des pratiques construites par les communautés queers mais aussi par la société patriarcale (Perron, ND) : il s'agit de repérer ce qui est gay ou non, sur une base de stéréotypes, ce qui nous renvoie à une pratique judiciaire (Delille, 2020 : 11). À la manière de l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg, l'accumulation et la mise en relation de ces œuvres permettent ainsi de voir la manière dont un signe visuel est constitutif d'une construction sociale et identitaire. Cependant, ces interprétations restent subjectives, puisqu'au moment où les personnages des tableaux sont représentés, ils sont respectables et rentrent dans les normes. C'est par un regard contemporain qu'ils passent dans une culture queer. Cette pratique anachronique constitue ce que Renate Lorenz nomme le "drag transtemporel" (Lorenz, 2018 : 128), c'est-à-dire que la reconnaissance et le savoir sont retravaillés pour donner une signification actuelle qui s'inscrit dans une généalogie queer. Cette modalité de révision de l'histoire de l'art permet ainsi à la fois de rendre compte du fait que le regard du public se construit autour de stéréotypes, et de prendre une distance avec le savoir institué par l'histoire de l'art parce qu'il peut être interprétatif, tout comme l'est ici l'œuvre. Cette pratique queer du renouvellement épistémologique nous amène donc à repenser la manière d'approcher les œuvres.

Conclusion

Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, des artistes queers opèrent un travail de transgression de genre à travers des images qui sont garantes de responsabilité. En effet, la manière dont les luttes sociales nourrissent les débats sur la représentation, les amènent à inventer de nouvelles façons de manipuler le réel et de représenter les subjectivités queers. Iels s'éloignent de l'imitation des corps queers pour privilégier d'autres voies, telles qu'un travail conceptuel d'agencement de signes visuels, l'imaginaire du non-humain par une approche queer de l'écologie, ou encore l'interrogation de l'Histoire par la réappropriation de l'archive. En s'éloignant du langage dominant patriarcal, ces artistes créent donc un nouveau vocabulaire plastique produisant des nouveaux récits, des contre-histoires conçues par les marges, depuis les marges et validant leurs propres subjectivités telles qu'elles sont pensées depuis leurs points de vue.

Bibliographie

- ABDEL-HADI, Khalid; BOUFFARD, Elodie; MAJDOUB, Nada (2022): *Habibi. Les révolutions de l'amour*, Paris / Gand: Éditions Snoeck.
- ABOUT, Ilsen; DENIS, Vincent (2010): *Histoire de l'identification des personnes*, Paris: La Découverte.
- ALFONSI, Isabelle (2019): *Pour une esthétique de l'émancipation. Construire les lignées d'un art queer*, Paris: Éditions B42.
- BOULVAIN, Thibault (2021): *L'art en sida: 1981-1997*, Paris: Les Presses du réel.
- COBURN, Elaine (2020): "Défaire et refaire le sexe, le genre, la sexualité", *Socio*, n° 9, pp. 9-31.
- COURAU, Thérèse; PALAIS, Marie-Agnès (2020): *Politiques des identités et des représentations queer/cuir, Performa(r)tivité et ar(t)chive*, *Sociocriticism*, XXXV 1.
- CRIMP, Douglas (2002): *Melancholia and Moralism. Essays on AIDS and Queer Politics*, Cambridge, Londres: The MIT Press.
- DELILLE, Damien (2020): "L'art de l'archive queer. Pratiques artistiques et construction des généalogies minoritaires", *Sociocriticism*, n° 35-1.
- DELILLE, Damien, (2022): "Pour une histoire queer de l'art: récits alternatifs et expériences de déplacement", *Perspective*, n° 2, pp. 229-248.
- DOYLE, Jennifer; FLATLEY, Jonathan; MUÑOZ, José Esteban (1996): *Pop Out: Queer Warhol*, Durham, Londres: Duke University Press.
- ERICKSON, Bruce; MORTIMER-SANDILANDS, Catriona (2010): *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire*, Bloomington: Indiana University Press.

- FOERSTER, Maxime (2006): *Histoire des transsexuels en France*, Saint-Martin-de-Londres: H & O Éditions.
- GHOSH, Sanjukta (2016): “Politics of representation”, in Wong, Angela (ed.) : *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*, Singapore : John Wiley & Sons, pp. 1-5.
- HALBERSTAM, Jack (2017): *Trans*. A Quick and Quirky Account of Gender Variability*, Oakland: University of California Press.
- HARAWAY, Donna (2007 [1984]): “Manifeste cyborg: science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle”, in *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes*, Paris: Exils Éditeur, pp. 29-106.
- KATZ, Jonathan (1998): “Lovers and Divers: Interpictorial Dialog in the Work of Jasper Johns and Robert Rauschenberg”, *Frauen / Kunst / Wissenschaft*, n° 25, pp. 16-31.
- KATZ, Jonathan (1999): “John Cage’s Queer Silence or How to Avoid Making Matters Worse”, *GLQ, A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 5, n° 2, p. 231-252.
- LEBOVICI, Elisabeth (2017): *Ce que le sida m’a fait. Art et activisme à la fin du XX^e siècle*, Paris: Les Presses du réel.
- LECERF MAULPOIX, Cy (2021): *Écologies déviantes. Voyage en terres queers*, Paris: Éditions Cambourakis.
- LORENZ, Renate (2018 [2012]): *Art queer. Une théorie freak*, Paris: Éditions B42.
- LUCIANO, Dana; CHEN, Mel Y. (2015): “Has the Queer Ever Been Human?”, *GLQ, A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 21, n° 2-3, p. 188.
- MULVEY, Laura (1999 [1975]): “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, in Braudy, Leo; Cohen, Marshall (ed.): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York: Oxford University Press, pp. 833-844.
- MUNOZ, José Esteban (1999): *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- OLLIER, Christine (2017): *Smith*, Marseille: Éditions André Frère.
- PERRON, Laurence (ND): “Some Faggy Gestures”. *Archiver le présent*, en ligne: <https://archiverlepresent.org/fiche-de-la-collection/some-faggy-gestures>
- PLANA, Muriel; SOUNAC, Frédéric (2021): *Identités de l’artiste: pratiques, représentations, valeurs*, Dijon: Éditions universitaires de Dijon.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail (2016): “Représenter les femmes: la politique de la représentation du soi”, in *Chair à canons : photographie, discours, féminisme*, Paris : Éditions Textuel, pp. 229-252.
- VILLEMUR, Frédérique (2016): “Queeriosité: le poil a-t-il un genre? Autour de Del LaGrace Volcano, Daniela Comani, Katarzyna Kozyra, Ana Mendieta et Cindy Sherman”, *Miranda*, n° 12.
- ZAPPERI, Giovanna (2017): *L’Avenir du passé. L’art contemporain et l’archive*, Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Les corps sans organes de Cindy Sherman

Jessica Ragazzini

Université Paris Nanterre - Université du Québec en Outaouais

Introduction

Dans son œuvre transformatrice, Cindy Sherman repousse les limites conventionnelles de la représentation corporelle, en mêlant des attributs humains, animaux et organiques, résonnant ainsi avec l'ouvrage *Mille plateaux* (1980) des philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari, et plus particulièrement de ce qu'ils nomment le "corps sans organes" (CsO), emprunt direct au poète Antonin Artaud. L'expérience biologique, politique ou encore sociologique, est mise au cœur des réflexions entourant le corps par une métaphore psychanalytique.

Le concept de CsO se distingue par son approche non conventionnelle de l'expérience corporelle, rejetant la logique biologique au profit d'explorations sensorielles et expérimentales intenses. Cindy Sherman incarne cette idée en transformant la représentation du corps au-delà de sa simple structure biologique. Ses séries d'autoportraits, et parfois l'utilisation de mannequins médicaux, abordent des thèmes complexes tels que la sexualité et la souffrance, délaissant peu à peu le portrait traditionnel pour des représentations qui explorent le "corps-photographique-sans-organes". En capturant l'essence des tensions socioculturelles et politiques, Sherman brouille les lignes entre le vivant et l'inerte, interrogeant les effets de la violence sur la perception du corps et sa représentation. Comment peut-on trouver une similitude entre une philosophie de l'être aussi enraciné dans le ressenti et l'art qui produit nécessairement une image inerte et figée en copiant le corps devant l'appareil photographique ? Pour quelle raison, les œuvres de Cindy Sherman en particulier, pourraient-elles être interprétées comme des corps sans organes qui attaqueraient l'unicité du corps humain ?

Le cheminement proposé puise sa source dans une recherche menée durant mon étude doctorale entreprise entre 2017 et 2023 (Ragazzini, 2023), mais en l'approfondissant davantage. La photographie de Cindy Sherman convoque les spectateurs et spectatrices à expérimenter de manière scopique son corps et son visage en explorant la représentation de l'être humain au-delà de sa structure biologique. L'exploration

de Sherman propose une perspective posthumaniste, remettant en question l'humanisme moderne par des images inertes et fictives qui semblent paradoxalement presque vivantes. Cet article vise à analyser comment l'art de Sherman transgresse la corporéité pour incarner les préoccupations sociales encadrant ses œuvres, s'inscrivant pleinement dans les réflexions sur les affections et transgressions du corps dans l'art contemporain.

Corps sans organe et féminismes

Sherman explore l'art de la métamorphose en utilisant son propre corps comme une chair malléable, qui n'est plus soumis à l'ordonnance biologique. Cette approche met en évidence le détachement de la représentation par rapport à la réalité physique, ce qui engendre des émotions et des réactions fortes chez les spectateurs et spectatrices. Son corps, tel qu'il est présenté dans ses œuvres, est soumis au public libre de le décomposer par son regard, en passant d'un élément à l'autre -visage, pieds, mains, ventre, cheveux- sans se soucier de l'ordre ou de la cohérence anatomique de Sherman. Cette démarche la transformant en un objet d'exploration visuelle sans vie, semblable à un mannequin, sur lequel les conventions sociales et biologiques n'ont plus de prise.

L'œuvre de Sherman résonne profondément avec l'ouvrage *Mille plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari publié en 1980 (Ragazzini, 2023 : 271) qui s'inspirent du poète Antonin Artaud. Le 28 novembre 1947, Antonin Artaud, le poète, artiste et philosophe, lançait un défi radical à la conception traditionnelle du corps dans sa performance radiophonique provocatrice *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (Artaud, 2003, [1948] : 61). Ayant traversé de multiples épisodes d'internement psychiatrique, Artaud en est venu à concevoir le corps d'une manière singulière, le voyant comme une entité capable d'atteindre une forme d'immortalité, indépendante de la nécessité de l'ordonnance organique. Selon lui, un "corps sans organes" représenterait l'état ultime de liberté. Plus précisément, Artaud souhaite ainsi "délivr[er] de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté" (Artaud, 2003, [1948] : 61) afin de se libérer de toutes les automatismes physiologiques et psychologiques qui enferment l'individu dans un ensemble de fonctions préétablies et limitantes. Ce concept est une véritable déclaration de guerre contre les contraintes que des structures corporelles et mentales imposent à l'expression ontologique de la corporéité.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, influencés par Artaud, ont repris et approfondi le concept de CsO dans leur travail philosophique. Pour eux, ce n'est pas seulement une question de libération physique, mais aussi un potentiel de subversion et de révolution dans la pensée et l'existence : "Le CsO, c'est ce qui reste quand on a tout ôté. Et ce qu'on ôte, c'est précisément tous les fantasmes, l'ensemble des significances et

des subjectivations. La psychanalyse fait le contraire : elle traduit tous les fantasmes” (Deleuze ; Guattari, 1997, [1980] : 188). Le CsO est envisagé comme un champ d’expérimentation où toutes les formes de créativité et de désir peuvent s’exprimer sans être entravées par les structures sociales, culturelles et psychologiques prédominantes. En cela, le CsO peut prendre diverses formes : “ [...] [le] corps hypocondriaque dont les organes sont détruits [...] [Le] corps paranoïaque, où les organes ne cessent d’être attaqués par des influences, mais aussi restaurés par des énergies extérieures [...] [Le] corps schizo, accédant à une lutte intérieure active qu’il mène lui-même contre les organes, au prix de la catatonie, [...] ” (Deleuze ; Guattari, 1997, [1980] : 186). Le travail de Sherman nous confronte à la fluidité de l’identité et à la subjectivité de la perception. Sa démarche artistique remet en cause les normes établies de la représentation corporelle et de l’identité, en invitant à envisager de nouvelles possibilités de compréhension de “notre moi” (Deleuze ; Guattari, 1997, [1980] : 187), de l’autre et du rapport au corps.

Dans son travail artistique, Sherman incarne d’une certaine manière cette quête d’un CsO en transcendant les limites physiques et identitaires à travers ses photographies qui s’éloignent drastiquement de la notion d’autoportrait telle qu’appréhendue dans l’histoire de l’art. En se métamorphosant constamment grâce à des costumes, du maquillage et des prothèses, Sherman défie les normes et les attentes liées au corps humain. Traditionnellement, la femme est dépeinte comme un objet passif, conçu essentiellement pour satisfaire le regard masculin, une pratique qui renforce son rôle subordonné (Lehman, 2017 : 4).

Dans les représentations réalisées le plus souvent par des personnes hétérosexuelles et de genre masculin, la femme n’est pas l’agent de sa propre image mais plutôt un objet esthétique, soumis au voyeurisme. Cette réduction réificatrice dans l’art est remise en question par les performances d’artistes s’inspirant du féminisme, faisant de cette critique un thème central de leur œuvre. Même si Cindy Sherman ne s’est jamais revendiquée ouvertement comme féministe, son œuvre est fréquemment perçue comme un défi aux conventions établies par une sphère artistique majoritairement masculine et blanche, favorisant ainsi une plus grande liberté d’expression pour les artistes féminines (Pagé, 2020 : 30). En remettant en question les notions d’identité fixe à travers la transformation de son apparence, Sherman s’aligne sur l’idée d’Artaud d’un corps libéré de ses contraintes, utilisant le corps comme moyen d’expression sans limites.

À l’ère de la photographie numérique et de l’internet généralisés, le privé se diffuse dans l’espace public, transformant le corps en une entité exposée et consommée comme une marchandise dans des vitrines virtuelles (Touzain, 2013). Cette époque valorise non seulement l’image idéalisée, mais se consacre également à la vénération du corps lui-même, un phénomène amplifié par l’émergence du culte du fitness dès les années 70. Le corps devient un objet d’attention, à contrôler, à exhiber, reflétant

une culture où la pornographie contribue à cette exposition et adoration du physique, le sortant de la sphère de l'intimité pour le mettre en spectacle (Marzano, 2007). En effet, en 1975, Cindy Sherman réalise *Air Shutter Release Fashions*, un ensemble de dix-sept photographies en noir et blanc pendant ses années universitaires. La série débute par le gros plan d'un déclencheur à distance et se poursuit avec des clichés montrant une femme nue, anonyme, mise en évidence sur un fond immaculé.

Le câble noir du déclencheur encercle et fragmente le corps féminin, le réduisant à une simple masse de chair et évoquant la déshumanisation d'une carcasse liée. Amelia Jones, dans *Body Art/Performing the Subject* (1998), fait un parallèle entre la vie tumultueuse d'Artaud et le body art féministe qui utilise la sexualité et des actes radicaux pour perturber la conception traditionnelle du sujet. Sherman s'inscrit dans cette dynamique en dépassant les frontières des genres et en montrant les fragilités humaines, sans pour autant se proclamer activement féministe. Elle manipule les concepts de réification et d'humanisation, montrant leur interchangeabilité. Sherman explore cette notion en photographiant des corps inanimés ou des cadavres, particulièrement dans *Air Shutter Release Fashions* où le corps est représenté comme un objet, une nature morte. Cette série engage un dialogue visuel direct avec le spectateur, découpant métaphoriquement le corps à travers les images et renforçant l'impact visuel. En se focalisant sur la déconstruction des stéréotypes et la transcendance des limites corporelles et sociales, Sherman illustre la notion du CsO, défiant ainsi les normes et proposant un espace où le corps se libère des rôles imposés pour explorer un champ de possibilités illimité.

Le corps sans organe pour devenir plurielle

La période des années 1980 est caractérisée par une saturation d'images, décrite par l'historien et commissaire Sandy Nairne comme un véritable "bombardement" visuel (Nairne, 1987 : 22). Cette surabondance d'images a contribué à une standardisation de la culture de masse, où la singularité et l'authenticité peinent à s'exprimer. Dans ce contexte, Sherman utilise la photographie pour interroger et perturber les notions conventionnelles d'identité et de représentation. Elle s'appuie sur la flexibilité de son identité photographique, modifiable à souhait grâce à des accessoires et des artifices, pour refléter une diversité d'archétypes sociaux, remettant ainsi en question les stéréotypes et les attentes normatives.

Le transhumanisme et le posthumanisme, avec leur quête d'amélioration et de dépassement des limites humaines par la technologie, peuvent être mis en dialogue avec le travail de Sherman. Bien qu'elle n'adhère pas explicitement à ces mouvements, son œuvre anticipe certaines de leurs préoccupations, notamment la remise en question des frontières entre l'humain et le non-humain, le biologique et l'artificiel. Natasha

Vita-More, chercheuse et artiste designer, voit la technologie comme un moyen d'améliorer les capacités humaines, une idée qu'elle développe dans son *Manifeste du transhumanisme* publié en 1983.

Le transhumanisme, un concept contesté et complexe peut être brièvement résumé en son objectif d'utilisation des sciences et des technologies pour perfectionner l'être humain (Coulombe, 2009 : 145), aboutissant à produire un posthumain qui serait libéré d'une mort inéluctable, de la maladie et des limitations mentales ou intellectuelles. Natasha Vita-More envisage l'art comme un moyen d'explorer des futurs possibles de l'humanité, en particulier sa relation au corps. Pour Vita-More, le corps est perçu comme un vêtement de l'être, permettant une immortalité à travers le changement constant d'apparences. Cette vision rejoint celle de Sherman, qui, à travers ses transformations, suggère une fluidité et une mutabilité de l'identité, allant au-delà des déterminismes biologiques et sociaux. Son médium photographique, qui fige le temps et permet une organisation répondant aux idéaux extropiens d'un progrès illimité, offre un contrôle sur la représentation du monde et du corps humain, tout en proposant une identité photographique totalement flexible, évolutive, à l'image des costumes, prothèses et maquillages dont se recouvre l'artiste. Cette conception du corps-vêtement est autant présente dans les œuvres de Vita-More que de Sherman. Leurs autoportraits remettent en question les manières dont les images façonnent notre compréhension du corps et de l'identité, un point qui rejoint la critique de Deleuze et Guattari des structures normatives et des systèmes de représentation.

En 1985, la philosophe et historienne féministe Donna Haraway publie son influent *Manifeste Cyborg*, marquant un tournant dans la pensée philosophique et artistique des années 1980. Par un nouveau paradigme qui associe la figure féminine à la machine de manière métaphorique, Haraway réexamine le corps à travers les avancées scientifiques et technologiques de l'époque, notamment en génétique (Haraway, 2007 [1985 ; 1991] : 53). Elle conteste une vision exclusivement biologique de la femme (Haraway, 2007, [1985 ; 1991] : 4), tandis que la philosophe Rosi Braidotti affirme que le féminisme ne concerne pas une "femme" unique, mais plutôt une diversité de femmes qui remettent en cause les conceptions classiques de la féminité (Braidotti, 2003 : 32). Le cyborg, fusion de la nature et de l'artificiel, symbolise à la fois une transcendance de la nature et une remise en question des croyances divines, comme le fait le CsO. Haraway propose une fusion entre l'humain et la machine.

Dans ses photographies, notamment celles réalisées pour des magazines de mode, Sherman s'éloigne des représentations idéalisées du féminin pour présenter des images plus complexes, parfois caricaturales ou satiriques, qui remettent en question les standards de beauté et les rôles de genre (Pagé, 2020 : 23). Ce faisant, elle ne se limite pas à une critique visuelle ; ses œuvres deviennent des espaces de résistance et de réinvention, où les identités sont perpétuellement en devenir. Le CsO de Deleuze et Guattari s'inscrit dans l'un des modes de pensée de l'empirisme (Ardalani, 2020),

il se révèle dans l'expérimentation qui se fait par le flux des connexions des corps en interaction, devenant alors une sorte de machine¹. Le cyborg dans l'art posthumaniste peut représenter divers genres et imaginer un futur tout en restant ancré dans le présent. Il offre une plateforme pour intégrer des réflexions sur le CsO, le transhumanisme, et le féminisme. Dans ses photographies, l'artiste incarne la diversité et la performativité des féminismes, s'éloignant du patriarcat pour explorer des identités multiples et changeantes comme forme de résistance (Dumont, 2011 : 26). Les séries de Sherman dans lesquelles l'artiste change d'identité visuelle, pourraient être perçues comme des interprétations du devenir Cyborg par les innombrables corps qu'elle parvient à devenir par le médium photographique. Sherman aborde également le thème du "cauchemar du cyborg" à travers l'utilisation du corps vivant en chair et en os afin d'explorer les tensions entre le vivant et l'inerte, le réel et l'artificiel, telles que suggérées par le CsO.

Le corps sans organe : le cauchemar du cyborg

Dans les années 1980, Cindy Sherman se lance dans l'exploration de thèmes nouveaux tels que l'horreur, le fantastique, et la pornographie, utilisant des couleurs vives dans ses œuvres pour intensifier ces explorations. S'éloignant de l'autoportrait, elle photographie des mannequins médicaux, introduisant une dimension surréaliste qui brouille la frontière entre le vivant et l'inerte. Elle met au défi l'idéal corporel à travers des représentations qui mettent en évidence la complexité du sujet, s'inspirant du surréalisme et de la théorie freudienne de l'inquiétante étrangeté (Krauss, 1990 : 185). Dans ses séries *Fairy Tales* (1985), *Disasters* (1986-1989) et *Sex Pictures* (1992), Sherman développe la création d'une nouvelle "aura inquiétante", distincte de celle décrite par Walter Benjamin, où des objets non-artistiques simulent le corps humain (Kelley, 2004 : 9). L'humanisation des objets inanimés conduit à une réification du spectateur, créée par une interaction réciproque (Gross, 2006, [1992] : 9). La série *Fairy Tales* aborde l'horreur des contes de fées avec une ironie mordante, utilisant des couleurs saturées et sombres pour créer une atmosphère cauchemardesque avec des représentations de créatures cauchemardesques.

Dans une analyse que Deleuze réalise des œuvres de Francis Bacon (1981), le philosophe met justement l'accent sur l'importance de l'expérience sensorielle que

1 En 1981, Gilles Deleuze s'intéresse aux œuvres du peintre Francis Bacon et réutilise les concepts de chair théorisée par Merleau-Ponty et Hegel. Dans Francis Bacon, logique de la sensation (1981), Deleuze comprend la sensation comme ayant " [...] Une face tournée vers le sujet [...] et une face tournée vers l'objet [...]. Ou plutôt elle n'a pas de faces du tout, elle est les deux choses indissolublement elle est être-au-monde comme disent les phénoménologues : à la fois je deviens dans la sensation et quelque chose arrive par la sensation, l'un par L'autre, l'un dans l'autre." (Deleuze, 2002, [1981], p. 39).

le peintre parvient à faire vivre à travers sa production (Deleuze, 2002, [1981] : 39) dont le dynamisme visuel de corps incongrus se retrouve également dans les œuvres de Sherman. Par ailleurs, *Disasters* présente des scènes de bataille, des matières organiques déchiquetées, illustrant la vie et la mort de manière paradoxale. Dans la période suivant ses séries *Disasters et Civil War* (1991), Sherman se concentre sur les figures artificielles, remplaçant progressivement l'image humaine par des mannequins à usage médical, dans une démarche qui reflète les tensions sociales et artistiques de son temps, notamment les débats autour de la censure et l'impact du sida (2004 : 34). Ces mannequins, utilisés dans ses *Sex Pictures*, permettent à Sherman de sonder des sujets complexes tels que la pornographie et la représentation du corps, provoquant chez le spectateur une réflexion sur l'empathie et l'identification, tout en jouant sur l'affect et la sensation d'inquiétante étrangeté freudienne.

La théâtralité particulière dans *Sex Pictures*, où les mannequins prennent des poses suggestives, photographiés en gros plans, permettent d'humaniser les objets. En 1992, l'exposition *Posthuman*, organisée par Jeffrey Deitch, à laquelle Sherman participe, met en avant les recherches de l'artiste comme une exploration critique des mutations de l'humanité à l'ère technologique. Le concept de cyborg, tel que discuté par Donna Haraway, sert de métaphore à Sherman pour explorer des identités fluides et posthumaines, dépassant les catégorisations traditionnelles de genre et de nature. Cette approche reflète un imaginaire posthumaniste qui remet en question les idéaux de perfection et d'immortalité véhiculés par le transhumanisme, tout en soulignant la capacité de l'art à envisager de nouvelles formes d'existence et d'expression. L'image privée de son ordre organique, tout comme le public qui la contemple, transcende les limites corporelles traditionnelles. Les mannequins de Sherman sont horribles, détruisant et restructurant la figure anthropomorphe et ses sensations, laissant entrevoir par la violence réclamée par Artaud, un bouleversement de la personne qui y fait face. Le Cyborg, fusion du biologique (le corps organique né de la femme) et de l'artificiel (objets inanimés façonnés par l'humain, souvent valorisés comme le produit de la compétence masculine), symbolise une ambition de dépasser les lois naturelles et les croyances en un Dieu créateur à l'image parfaite de l'humanité.

Le cyborg dépassant les catégories de genre, incarne l'intersection des aspirations humaines et technologiques, tout en explorant l'imaginaire plus que la projection d'un futur concret (Coulombe, 2009 : 2). Cette entité hybride, mêlant l'humain et l'artificiel, reflète une convergence entre les idées du CsO, les réflexions transhumanistes, et les luttes féministes, illustrant un espace où l'organique et l'artificiel se confondent. La démarche de Sherman s'aligne avec la critique de la représentation traditionnelle du corps et l'identité dans un cadre féminisme et du posthumaniste, où le corps devient un site de transformation constante.

La série *Clowns* (2004) est la première réalisée après les attentats du 11 septembre 2001. Elle marque un tournant vers la théâtralité, reflétant l'absurdité de l'art dans un

monde confronté à la guerre et à l'éphémère. Un aspect clownesque décontextualisé qu'elle continue de réaliser dans ses productions disponibles sur le réseau social *Instagram*. En 2020, Cindy Sherman crée un miroir rond qui fusionne le reflet de son détenteur ou de sa détenteuse avec une image déformée de l'artiste, défiant ainsi les conventions associées à la photographie et au miroir et repoussant alors les limites du vivant. Cette œuvre, en jouant avec la notion de "visage sans organe", suggère que seuls les affects personnels du spectateur ou de la spectatrice importent, transgressant les frontières entre le sujet et l'objet pour créer une expérience où l'image devient vivante. Ce miroir, par son aspect silencieux et sa capacité à brouiller les identités, offre une critique subtile des limites entre soi et l'autre.

En envisageant la représentation comme des "peaux sensibles" (Ragazzini, 2023 : 275), Sherman brouille la ligne entre le sujet et l'objet. Cette démarche artistique, résonnant profondément avec les enjeux contemporains, questionne la violence et la libération corporelle, tout en naviguant entre les identités multiples et fluctuantes. En altérant numériquement son apparence, la représentation du corps de Sherman incarne diverses personas, explorant ainsi la fluidité de l'identité et la transgression des conventions corporelles et de genre. Son travail illustre la capacité du CsO à transcender les rôles et fonctions imposés, suggérant une libération et une expansion de l'expression de soi au-delà des limites traditionnelles.

Conclusion

Le concept du CsO d'Artaud et développé par Deleuze et Guattari, sert de fondement conceptuel pour saisir l'œuvre de Cindy Sherman qui, à travers son utilisation personnelle du corps comme canevas grâce au médium photographique, reflète un champ illimité de créativité et d'expression. Cette exploration, prolongeant l'étude de ma thèse doctorale, révèle la manière dont Sherman transcende les frontières conventionnelles de l'identité et du corps à travers des transformations radicales, incarnant ainsi le CsO en tant qu'espace de liberté totale. Par ses métamorphoses, Sherman remet en question les notions fixes d'identité, naviguant entre le transhumanisme, le posthumanisme et le féminisme par des œuvres qui contestent la représentation féminine traditionnelle et explorent la mutabilité de l'identité. En employant des mannequins médicaux et plus tard en manipulant numériquement son apparence, Sherman brouille davantage les distinctions entre le réel et l'imaginaire, incarnant les principes du CsO. Son œuvre propose un espace où la création artistique est libérée des limites physiques et conceptuelles, réaffirmant le CsO comme un terrain de possibilités sans fin qui permet notamment d'abolir les frontières physiques et conceptuelles entre soi et l'autre.

Bibliographie

- ARDALANI Hossein (2020) : “Comparative Study of Deleuze ‘Body Without Organs’ and Merleau-Ponty’s ‘The Living Body’ Physical Interaction with Sensory Perception and Contemporary Art”, *International Journal of Applied Arts Studies*, n°5, volume 4, pp. 67-80.
- ARTAUD, Antonin (2012. [1938]) : *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard.
- ARTAUD, Antonin (2003. [1948]) : *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Paris : Gallimard.
- BRAIDOTTI, Rosi (2003) : “Les sujets nomades féministes comme figures des multitudes”. *Multitudes*. Numéro 12. pp. 27-28.
- COULOMBE, Maxime (2009) : *Imaginer le posthumain. Sociologie de l’art et archéologie d’un vertige*. Québec : Presses de l’Université Laval.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix (1997) : *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit [1980].
- DELEUZE, Gilles (2002. [1981]) : *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil.
- DUMONT, Fabienne (2011) : *La rébellion du Deuxième Sexe. L’histoire de l’art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*. Paris : Les presses du réel.
- GROSS, Kenneth (2006. [1992]) : *The dream of the Moving statue*. Ithaca : Cornell University Press.
- HARAWAY, Donna (2007. [1985 & 1991]²) : *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences – fiction – féminismes*. Paris : Exils.
- JONES, Amelia (2008. [2006]) : *Self/Image. Technology. Representation and the Contemporary Subject*. London : Routledge.
- JONES, Amelia (1998) : *Body Art/performing the Subject*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- KELLEY, Mike (2004) : *The Uncanny*. Liverpool : Tate Liverpool.
- LEHMAN, Maria (2017) : “La métamorphose de l’objet : la nouvelle représentation de la femme dans l’art de la performance ‘féministe’ des années 1960/ 1970”, *Nouveaux Imaginaires du Féminin*, pp. 1-24.
- MARZANO, Michela (2007) : *La mort spectacle : enquête sur l’horreur-réalité*. Paris : Gallimard.
- NAIRNER, Sandy (dir.) (1987) : *State of the art. ideas and images in the 1980s*. Londres : Chatto & Windus.
- PAGÉ, Suzanne (2020) : *Cindy Sherman*. Paris : Fondation Louis Vuitton/ Édition Hazan

2 L’édition du Manifeste Cyborg utilisé, contient la réédition de plusieurs textes, certains dates de 1985 et d’autres de 1991.

- PAGEOT, Édith-Anne (2004) : “Anatomie du désir. Réflexions sur les configurations de la violence dans l’art de la performance.”, *ETC.*, n°67, pp. 33-36.
- RAGAZZINI, Jessica (2023) : *La survivance du vivant en photographie : la confusion photographique entre le corps et l’objet du mannequin à la figuration numérique anthropomorphe*, thèse de doctorat, Gatineau & Paris : Université du Québec en Outaouais ; Université Paris-Nanterre.
- TOUZAIN, Sébastien (2013) : *Intimité 2.0*. Mémoire de master. Paris : l’Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

IMAGEN, ESPACIALIDAD Y COMUNIDADES PERFORMÁTICAS

IMAGE, SPATIALITY AND PERFORMATIVE COMMUNITIES

IMAGE, SPATIALITÉ ET COMMUNAUTÉS PERFORMATIVES

‘Fotografía situada’ y activismos visuales en las producciones de fotógrafos populares en Rio de Janeiro

Fernando Gonçalves

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Introducción

A partir de un mapeo de producciones de jóvenes fotógrafos populares del Estado de Río de Janeiro que discuten cuestiones raciales, de género, sexualidad y ancestralidad, buscamos discutir, desde una perspectiva decolonial, los usos que se hacen de la fotografía para disputar imaginarios y establecer otras narrativas y representaciones de uno mismo y del otro, dando un nuevo significado a nuestras relaciones con cuerpos, territorios y memorias consideradas “menores”. En el contexto de las actuales luchas antirracistas, antisexistas y antiepidemicidas, propongo que tales prácticas pueden verse como una forma de activismo visual que tiene una relación directa con la experiencia de cuerpos y territorios, que constituirá la experiencia de lo que aquí llamo, inspirada en la noción de conocimiento localizado de Haraway, una ‘fotografía situada’.

Este artículo aborda las formas de insurgencia visual de fotógrafos de la Provincia de Río de Janeiro, Brasil, que cuestionan, a través de sus imágenes, regímenes de representación que históricamente deshumanizan, borran o fijan sus cuerpos, territorios, memorias, saberes y estilos de vida en posición de subalternización y exclusión. Estas formas de insurgencia, serán consideradas aquí como una forma de activismo, en un sentido más alargado del término pues que no se reduce a las formas de tradicionales o institucionalizadas de lucha política, pero que se inscriben en las formas de lo que Félix Guattari y Suely Rolnik (1999:127) llaman de “micropolítica”, formaciones del deseo en el campo social.

Lo que considero aquí como activismos visuales son formas de acción asociadas con lo que yo llamo políticas de la alteridad y la producción y difusión de imágenes que buscan interferir en la cultura visual, disputando y resignificando imaginarios

estigmatizados del cuerpo, del territorio y sus saberes a través de la propia imagen y sus formas de circulación. Estos activismos plantean también cuestiones importantes para la fotografía, tecnología de visión y representación que participó y aún participa activamente en el proceso de colonización de nuestros imaginarios y memorias colectivas.

En el texto, planteo que estas imágenes constituyen narrativas que se articulan de forma horizontalizada, estableciendo y reflejando demandas colectivas, convergiendo intereses, organizando acciones conjuntas y buscando visibilidad social, con base en intereses compartidos. En este caso, estoy considerando como forma de activismo visual usos particulares de la fotografía y de su difusión en plataformas digitales como el Instagram, como lo hacen algunos fotógrafos y fotógrafas de Río de Janeiro que trabajan con las identidades raciales, espaciales, de género y sexualidad y también de los saberes populares y tradicionales afro-brasileños y indígenas.

Conscientes de estos procesos de violencia, estos fotógrafos, que son mapeados por el proyecto de investigación *Visus Decoloniales*, discuten el legado colonial y las marcas materiales y simbólicas dejadas en sus cuerpos y territorios, a través de la creación de otras narrativas que buscan repositonarlos más allá del trauma colonial a partir de su propia experiencia de cuerpo y de territorio. Es gracias a esta pertenencia y a esa conexión que estos fotógrafos producirán lo que aquí llamo “fotografía situada”, que no constituye un nuevo género fotográfico, sino una forma de hacer fotografía que surge de estas experiencias de cuerpo y territorio, lo que permite la construcción de formas singulares, afectivas y localizadas de autorrepresentación y autoinscripción por medio de las imágenes fotográficas.

La emergencia de estas narrativas visuales insurgentes y de formas de autoinscripción debe ser comprendida en el contexto más amplio de otro fenómeno igualmente importante: la multiplicación de movilizaciones y protestas callejeras en todo el mundo contra diferentes formas de violencia y la invisibilidad de cuerpos, espacios, memorias, saberes y modos de vida subalternizados, notadamente negros, indígenas, mujeres, trans. Estas reacciones merecen tanta atención cuanto estas formas de violencia, vinculadas a sistemas civilizatorios moderno-coloniales basados en exclusiones y explotaciones organizados en torno de distintos mecanismos.

Este es el caso, por ejemplo, de imágenes artísticas, históricas y científicas de personas esclavizadas que ayudaban a construir en el siglo XIX la imagen de estas personas como no-humanos y no-sujetos, o simplemente como figuras “naturales” dentro de un escenario social violento, opresivo y excluyente, a través de archivos visuales, relatos históricos y científicos que moldearon nuestras memorias colectivas y que subordinaron a estos sujetos y sus formas de existencia. Estas imágenes, que Patricia Collins (2002) denominó imágenes de control, son representaciones visuales difundidas a lo largo de nuestra historia y que definieron y fijaron el cuerpo negro, indígena y femenino en una posición de subalternidad (Hooks, 2019), funcionando

como elementos operativos esenciales para la ejercio de violencia física y simbólica contra el Otro minorizado.

Este concepto se conecta también con lo de "visualidad" de Nicholas Mirzoeff (2011), que no concierne al sentido de la visión en sí misma sino a lo de una política de la visión que ha sido fundamental para la legitimación de la hegemonía occidental a través de técnicas de clasificación, separación y estetización de ciertos grupos sociales. Mirzoeff investiga entonces las políticas de la visualidad, que incluyen las cuestiones de poder y control relacionadas con la producción y difusión de imágenes, que incluyen también las formas de resistencia (contravisualidades) que reclaman la distribución de la autoridad de la representación, un proceso que llamó "el derecho a mirar".

Desde el punto de vista de estos autores, la omnipresencia de las imágenes de control y las formas de visión que constituyen nuestra cultura visual deben entenderse como parte de una gran red de prácticas y discursos que han organizado, formalizado y difundido violencia e invisibilidad durante siglos a partir de lo que Aníbal Quijano llamó la colonialidad del poder (Quijano, 2005), proyecto que se creó a partir de la modernidad europea y que actualmente persiste bajo otras formas de dominación biopolítica que se articulan a través de múltiples mecanismos, incluso formas de ver y representar conectadas con lo que Joaquín Barriandos (2011) llamó la colonialidad del ver. Esta consiste en procesos de control visual y subjetivo que se expresan a través de lógicas y sistemas de codificación visual que producen percepciones estigmatizantes y excluyentes del Otro y que imponen formas de violencia sobre cuerpos, espacios y formas de vida que no encajan en los modelos modernos-occidentales y eurocéntricos.

En el contexto de los países que fueran colonizados, como Brasil, la fotografía, juntamente con la pintura, fué seguramente una de las tecnologías de visión que participaron más activamente de la colonialidad del ver. La fotografía contribuyó fuertemente a nuestras formas de ver estos cuerpos y, por lo tanto, a la constitución de estereotipos en torno a ellos, como la asociación del negro al salvajismo, a la irracionalidad, a la deshonestidad y a la inferioridad intelectual y las favelas y zonas periféricas de las grandes ciudades como espacios asociados únicamente al peligro, la miseria y el narcotráfico.

Estos estigmas son actualmente cuestionados de diferentes maneras dentro de la propia fotografía. La discusión sobre la producción de estos fotógrafos en este artículo aborda precisamente dos aspectos de esta problematización: la contestación a los regímenes coloniales de visión y la recodificación visual de cuerpos y territorios a través de la creación de otras narrativas sobre ellos, con las cuales competirán por espacio en la cultura visual contemporánea y también con nuestros imaginarios colonizados.

Mapeo de nuevas narrativas y activismos visuales

Actualmente en Brasil muchos artistas y fotógrafos se dedican a la discusión crítica sobre el rol de la imágenes en la formación de una cultura visual y de imaginarios violentos y estigmatizantes sobre cuerpos racializados y territorios periféricos, y pasan a producir y a difundir sus propias imágenes para plantear otras narrativas y representaciones de ellos y desde otros parámetros.

Aunque algunos de estos artistas y fotógrafos han logrado gran visibilidad, particularmente en los espacios del arte, la mayoría es aún poco conocida. Tampoco tenemos una dimensión de sus producciones, de las estrategias que usan o de las formas como circulan. De ahí surgió el interés en mapear y dar visibilidad a fotógrafos radicados en la Provincia de Río de Janeiro que discuten los temas del cuerpo, de los territorios, de la memoria y de los saberes tradicionales dentro de una perspectiva decolonial y anticolonial.

Este mapeo ha sido llevado a cabo por el proyecto Visus decoloniales, que dirijo desde fines de 2022 y que a partir de una búsqueda activa en Instagram ubica estos fotógrafos y les invita a llenar un formulario de Google con datos cuantitativos y cualitativos de sus producciones y también de autodescripción, además de sus propias visiones acerca de su rol como productores de imágenes. Los resultados parciales de este mapeo se pueden encontrar el perfil del proyecto en Instagram¹ y un sitio web con datos complementarios². Aunque tengamos ubicados más de doscientos fotógrafos o colectivos que actúan con estas temáticas, hasta este momento cincuenta y nueve fotógrafos llenaron el formulario y hacen parte del perfil del proyecto en Instagram y en el sitio web.

El mapeo muestra que la mayoría de las imágenes registran la vida cotidiana de las favelas, los suburbios de Río de Janeiro y su región metropolitana. Pero también hay imágenes de editoriales de moda, imágenes de templos y ceremonias de religiones afro-brasileñas, imágenes de la diáspora indígena en zonas urbanas y protestas feministas y LGBTQIAPN+. Son imágenes que construyen la presencia de cuerpos, territorios y saberes normalmente borrados y estigmatizados como presencias políticas.

También se nota el predominio del registro documental como principal técnica de producción de imágenes. El predominio de imágenes documentales muestra de alguna manera la selección del registro factual como método expresivo y de construcción de imágenes, principalmente en imágenes que retratan la vida cotidiana de las favelas, su arquitectura y formas de vida. Entendemos que tal elección es consistente con la

1 <https://www.instagram.com/visusdecoloniaisrj/>. El nombre oficial del proyecto es Mapeo de la producción de fotógrafos contemporáneos del Estado de Río de Janeiro sobre temas de raza, género, sexualidad y ascendencia”, que cuenta con el apoyo de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

2 <https://www.visusdecoloniais.com.br/>

intención de muchos fotógrafos de crear contra narrativas visuales que rompen con estereotipos racistas e imaginarios de peligro, y miseria, generalmente asociados a estos espacios y cuerpos racializados. Es una estrategia utilizada para dar un nuevo significado a las representaciones cristalizadas y para reescribir memorias visuales e interferir en la cultura visual dominante.

En el mapeo percibimos todavía que las formas de abordaje a los temas de la racialidad, de los territorios, de la memoria y de los saberes tradicionales afro-diaspóricos y indígenas son consistentes con el perfil de la mayoría de estos fotógrafos y con su inserción en movimientos sociales y populares, en las favelas y periferias o en religiones afro-brasileñas. La gran mayoría es fotógrafo profesional y algunos son también académicos y artistas que trabajan con estos temas. También es común que los fotógrafos pertenezcan a varios de estos universos al mismo tiempo, aunque no todos vivan en favelas o sean negros.

Estos aspectos de pertenencia y implicación pueden ayudar a entender los tipos de representación visual de territorios, formados principalmente por escenas callejeras, arquitecturas y vida cotidiana en las periferias y favelas, en las cuales es posible observar situaciones que buscan romper con estereotipos normalmente asociados a estos espacios, como en las imágenes abajo (Figuras 1 y 2), que muestran paisajes que multiplican miradas y perspectivas sobre estos territorios y sus habitantes.



Figura 1 – Sin título. Leo Lima.
Fuente: <https://www.instagram.com/vishkaay/>



Figura. 2 – Sin título. Selma Souza.
Fuente: <https://www.instagram.com/selmasouzaphotos/>

En estas dos imágenes, se nota que la elección de situaciones, puntos de vista y cortes en la imagen afirman singularidades, resaltando tanto la precariedad como el potencial de la vida, sin idealizaciones. Son miradas inmersas en la propia experiencia racial y territorial de grande parte de los fotógrafos, que logran por eso crear un punto de vista muy particular sobre la vida cotidiana de estos espacios y sus residentes y al mismo tiempo, romper con estigmas y presentar una visión opuesta a la

perspectiva racializada, que normalmente invisibiliza la vida de estos cuerpos y en estos territorios o las muestra de forma despectiva.

Además de las imágenes de los territorios, observamos también imágenes de los cuerpos, principalmente negros, a través de retratos, ya sean espontáneos o performativos (Figuras 3 y 4), donde las miradas, las poses, el uso de la luz y del color son movilizados como elementos visuales para construir narrativas de pertenencia y empoderamiento. Hablamos de construcción exatadamente porque, si bien la mayoría de las imágenes tienen un carácter documental, no se trata simplemente de reproducir lo que se ve, sino de producir una cierta imaginación con lo que se ve, es decir, de producir estrategias de selección, organización, circulación y visibilidad que cumplan propósitos específicos, como rechazar y desmantelar estereotipos y crear nuevas perspectivas y narrativas sobre su propia experiencia de la ciudad, del cuerpo, de la identidad, como en las figuras abajo, donde vemos la fuerza de la mirada de dos jóvenes negros que en distintas situaciones enfrentan frontalmente la cámara, aun que el primero de forma espontánea y el segundo de forma posada.



Figuras. 3 – Sin título. Fotografacia.
 Fonte: <https://www.instagram.com/afogracia>



Figura 4 – Sin título. Pedro Martins.
 Fonte: <https://www.instagram.com/pemartins.photo/>

Al observar algunas de estas imágenes, vemos que temas, puntos de vista, encuadres y uso del color son elementos que parecen estar al servicio de narrativas que construyen una visión muy compleja de estos cuerpos, vidas cotidianas, saberes y maneras de ser y de vivir, de una manera que se ponga en escena y se afirme estas experiencias y

visiones de sus propios mundos. De este modo, el conjunto de las imágenes de estos fotógrafos muestran la importancia de las representaciones visuales del cuerpo y de los espacios habitados por ellos mismos para rechazar los estereotipos creados por lo que Stuart Hall (2016) llamó “regímenes racializados de representación”, sistemas y prácticas de marcación de la diferencia que generan estigmatizaciones y exclusiones basadas en la noción de raza.

Por considerar que las fotografías no son espejos que reflejan el mundo y que participan en la construcción de significados sociales y políticos, pensadoras como Ariella Azoulay (2015) traen la noción de la fotografía como evento y encuentro de mundos y territorio para negociaciones, exactamente por entender las asimetrías de poder de los lugares de enunciación que coexisten bajo los regímenes de representación racializados. Azoulay ve la fotografía no sólo como una representación estática, sino como un evento que se desarrolla en múltiples dimensiones, que incluyen las relaciones entre fotógrafos, sujetos y espectadores y sus contextos de producción y circulación.

Es lo que buscamos percibir al cruzar la observación de las imágenes con las narrativas de autodescripción de los fotógrafos y también la historia de sus imágenes, que son formas de marcar, afirmar y proyectar diferencias que aún son invisibles en nuestra cultura visual. Con este cruce se logró ver claramente su intención al cuestionar las representaciones visuales dominantes, que pesan sobre sus cuerpos, territorios, culturas y formas de vida. Este peso, que Ella Shoa y Robert Stam llamaron “carga de la representación” (Shoa y Stam, 2006: 267), no se refiere al peso en sí mismo de la producción y difusión de estereotipos, sino a cómo tales proyecciones tienen diferentes pesos y consecuencias para las diferentes personas y grupos sociales, precisamente por las asimetrías sociales y de poder entre ellos. O sea, el efecto de estereotipos (racistas, clasistas o de género) no tienen el mismo peso para todas las personas y dependen si son blancas o negras, hombres o mujeres, hombres y mujeres heterosexuales cisgénero o LGBTQIA+, habitantes de zonas abastadas o de favelas o zonas periféricas. Frente a “la carga de la representación”, es que muchos de estos fotógrafos parecen reivindicar el derecho a su propia representación, no sólo desde el punto de vista de una agenda identitaria sino como una forma de luchar por derechos. Derechos a la vida, a la ciudad, a la diversidad, a la visibilidad.

Fotografía situada y formas implicadas de auto-representación

En este sentido considero estas producciones como expresión de una ‘fotografía situada’, término inspirado en la noción de conocimiento parcial o localizado de Donna Haraway (2009), precisamente porque no aspiran a la generalidad ni a la universalización, ni a una cristalización o esencialización (aspectos del estereotipo), pero a una relación comprometida con la experiencia de un lugar, de un grupo, que

está siempre en movimiento y actualización. Desde este punto de vista, pueden ser consideradas como formas de imaginación política que buscan rechazar y desmontar estereotipos y también crear otras perspectivas sobre los cuerpos, las identidades y las formas de vida a partir de la experiencia de los propios fotógrafos, que en estos casos muy a menudo son negros, indígenas, mujeres cisgénero o trans que viven en espacios subalternizados como las favelas o la periferia de las grandes ciudades brasileñas.

Un interesante dato es que muchos de estos fotógrafos se auto-titulan como fotógrafos populares, lo que evidencian además una forma de pertenencia contextual, geográfica y simbólica, en torno de la cual se organiza su mirada y sus producciones. En Brasil y particularmente en Río de Janeiro, este término surge, según Tambke (2023) y Barreto (2020), en los movimientos de comunicación popular de los años 1970, vinculados a la lucha por los derechos humanos en el contexto de la dictadura militar en Brasil (1964-1985). A partir de la década de 2000, la fotografía popular pasó a ser considerada como un campo dentro de la fotografía documental realizada principalmente, aunque no exclusivamente, por residentes de favelas y otros sitios considerados periféricos. Contra la invisibilidad de sus territorios, modos de vida y saberes locales, los fotógrafos populares reclaman para sus propios territorios una centralidad, o sea, visibilidad, reconocimiento y valorización.

Está claro que, desde un punto de vista general, cualquier fotografía corresponde a un contexto, a una relación entre fotógrafo y fotografiado, entre fotógrafo y espectador y, sobre todo, a una determinada concepción del cuerpo, del lugar y de la experiencia y de la representación. Pero mi argumento es que estas imágenes son “situadas” porque constituyen una forma de conocimiento localizado construido a partir de la propia experiencia de los fotógrafos con sus cuerpos y territorios. A partir de estas experiencias, se crean perspectivas muy particulares de autorrepresentación, que no son generalizables y que, a pesar de ser “realistas”, no fijan cuerpos y espacios en significados estables. Por el contrario, es una experiencia de representación que se abre a las travesías del mundo y a los enfrentamientos que con los cuales estos cuerpos y territorios son llevados a involucrarse, especialmente a causa del racismo, el sexismo y el epistemicidio. En este sentido, son formas de representación que en cierta manera rompen con la dicotomía sujeto-objeto tan común en las imaginaciones producidas en regímenes racializados y coloniales de representación.

Cómo se construyen dentro de la dinámica de una sociabilidad local, donde fotógrafo y fotografiado muchas veces se conocen, existe toda una ética de la proximidad que incluso hace que algunos de estos fotógrafos produzcan imágenes y las compartan con sus fotografiados, como es el caso de Vitória Corrêa, cuyo tema principal en su obra es la relación entre infancia y favela, como vemos en los imágenes abajo (Figura 5).



Figura 5 – Sin título. Vitória Corrêa.

Fuente: https://www.instagram.com/fotosdecri_a/

Vitória es fotógrafa en el Complejo das Favelas da Maré, en la zona norte de Río de Janeiro, donde vive y se formó como fotógrafa en la Escuela de Fotógrafos Populares, vinculada al proyecto *Imagens do Povo*, para el que trabaja. Consciente de que a menudo las únicas imágenes y recuerdos que conservan los niños son los de la violencia policial y el tráfico de drogas, Vitória los fotografía en sus juegos diarios y fiestas callejeras (FIG 2) y después les entrega copias impresas de esos registros para que puedan tener otros tipos de referencia y “memorias de futuro”, archivos y narrativas de autorrepresentación que incluyan las miradas y perspectivas de quienes siempre han sido representados de manera estigmatizada y que luchan por reparación, incluso en el campo de la representación.

“Memorias de futuro” es un término poético usado por la curadora de arte Beatriz Lemos (2020) para designar el aspecto de invención de otras formas de imaginación - desde el presente y para el presente - para cuerpos, espacios y historias en el contexto de las obras de la artista brasileña Gê Viana, conocida por adular y resignificar archivos históricos y artísticos de la historia colonial y de la esclavitud en Brasil por medio de la fotomontaje. Aunque el término ha sido usado en el contexto específico de las obras de Viana, su uso aquí sirve para postular que los registros documentales de Vitória Corrêa también parecen buscar resignificar las formas como los que no hemos tenido la experiencia de niñez en las favelas podemos posiblemente imaginar y narrar tal experiencia, habitualmente desde el punto de vista de la victimización,

de la fijación en la pobreza y la precariedad y en el sufrimiento. Lo que Vitória hace no es negar estos aspectos, que de hecho también existen, sino más bien resaltar que hay otras realidades que no son visibles ni conocidas por quienes no viven en esos espacios y no comparten la vida en su cotidiano. Lo que Vitória produce es, en este sentido, más que simples registros de niños en la favela: son imágenes afectivas que crean y afirman para estos niños nuevas referencias visuales y de imaginación de la vida cotidiana y de la existencia, a través de registros fotográficos.

Este aspecto de afectividad de las imágenes es importante porque tiene un carácter esencialmente político. Contra la deshumanización de las representaciones que inferiorizan y fijan los cuerpos negros y pobres en posición de subalternidad, las imágenes que los recodifica de otras formas y en otras circunstancias trabajan por repositionarlos en nuestros imaginarios y por romper con los estereotipos. Es por eso que Tina Campt (2017) enfatiza la dimensión afectiva en su examen de las imágenes. Esto implica considerar las formas en que se representan los cuerpos en las fotografías y cómo los espectadores, a su vez, experimentan e interpretan estas representaciones a nivel sensorial y emocional, es decir, implica también considerar sus resonancias emocionales y las experiencias sensoriales que evocan. Para Campt las imágenes no sólo pueden representar visualmente una historia sino que pueden también transmitir afecciones. Esto requiere prestar atención a las respuestas emocionales que provocan las imágenes y considerar las maneras en que el afecto influencia la interpretación de los materiales visuales.

En este sentido, la Figura. 5 es particularmente interesante porque, como nos contó Vitória en un de los encuentros que llamamos ‘Fotografía y otras centralidades’³, representa el día en que los niños de la favela Rocinha, una de las más grandes del país y ubicada en una zona muy rica de la ciudad, fueran invitados a visitar por primera vez a un importante centro cultural ubicado en esta misma zona, el Instituto Moreira Salles. Tan cerca y al mismo tiempo tan lejos, la favela y el centro cultural son dos territorios que normalmente no coexisten. Lo que hace entonces Vitória es registrar el momento en que los niños juegan en el jardín y en la piscina del centro cultural, que normalmente no se utiliza para recreación, sino como elemento paisajístico. En nuestro encuentro, Vitória habló con gran satisfacción de aquel día en que los espacios del centro fueron abiertos especialmente para los niños de Rocinha y ocupados alegre y ‘subversivamente’ por ellos.

Estas y otras historias escuchamos en el primero de estos encuentros, en que además de los invitados contamos con la presencia de otros fotógrafos que también participaban de nuestra investigación. Fue ahí cuando nos dimos cuenta de que estos

3 Encuentros organizados por el Laboratorio de Fotografía de la Universidade do Estado do Rio de Janeiro y el proyecto *Visus Decoloniais* que invitan a los fotógrafos que participan de la investigación a presentar sus imágenes y discutir sus procesos creativos.

encuentros funcionan no sólo como un espacio de intercambio de conocimientos entre estos fotógrafos y la Universidad sino también como una forma de fortalecer las redes existentes entre ellos mismos. Nos dimos cuenta igualmente de que muchos ya se conocían por Instagram o porque se habían graduado en la Escuela Popular de Fotografía de Maré, un importante centro de formación en esta favela en Río de Janeiro, que es la puerta de entrada para muchos jóvenes en la fotografía y en la llamada comunicación popular desde hace veinte años.

En este contexto, la denominación ‘Fotografía y otras centralidades’ refleja la importancia vemos en la fotografía de estos fotógrafos, muchos de los cuales tienen la fotografía como profesión. Estas ‘otras centralidades’ parecen también relevantes para pensar y afirmar el lugar que estas producciones ocupan en los procesos de construcción de otros imaginarios sobre la favela, sobre cuerpos racializados, culturas y modos de vida locales, normalmente estigmatizados por las imágenes de control. Se trata de imágenes que demuestran la existencia de diferentes perspectivas que no son consideradas centrales por los sistemas de imaginación coloniales y que ahora compiten por espacio y visibilidad en nuestra cultura visual y por el derecho a la existencia y a la circulación y, en consecuencia, por el derecho a una multiplicidad de perspectivas y narrativas. Es desde esas ‘otras centralidades’ de producción de las imágenes que podemos entender como funcionan como gestos que reposicionan ciertos signos culturales, códigos visuales y lógicas de representación y que por eso pueden también verse como parte de una estrategia de resistencia y revisión histórica que cuestiona los imaginarios colonizados por los ideales moderno-universales de la blanquitud⁴ (BENTO, 2022) y también como manifestación de lo que llamo una ‘política de la alteridad en la fotografía’⁵, directamente relacionada con los procesos de descolonización del conocimiento y de la mirada.

A partir de estas reflexiones, considero que estas imágenes pueden concebirse como formas de autoinscripción, imaginaciones que afirman visiones desde ‘adentro’, ancladas en la experiencia y su elaboración de esa experiencia en forma de imagen. Por ello, contribuyen a lo que Mogobe Ramose (2011) llamó pluriversalidad, diversidad de seres y formas de vida, donde se reconocen y comparten las particularidades, las experiencias y sus significados. Es esta pluriversalidad la que ha llamado nuestra atención hasta este punto de la investigación y la que nos hace preguntarnos si realmente

4 Término que designa un lugar estructural de privilegios simbólicos, subjetivos y materiales desde el cual el sujeto blanco ve a los demás y a sí mismo desde una posición cómoda y de poder que le permite atribuir a los demás lo que no se atribuye a sí mismo y que contribuye a la construcción social y reproducción del racismo.

5 Com este término designo los gestos de confrontación con la realidad y con las representaciones que diseñan futuros deseados y disposiciones para rechazar, deconstruir imaginarios, discursos y prácticas de violencia y opresión que silencian modos de vida y visiones del mundo que no encajan en los modelos materiales, simbólicos y epistémicos de la modernidad y del capitalismo neoliberal.

no estamos ante lo que Christian León (2019: 71) denomina “cultura visual transmoderna”, que participa de procesos de rearticulación de formas de representación visual en el contexto de las necesarias revisiones de los procesos coloniales del ver en América Latina.

Es importante recordar que en el contexto de los regímenes coloniales de producción y circulación de imágenes, las representaciones estereotipadas de los cuerpos negros y los territorios periféricos casi siempre son realizadas por fotógrafos blancos y de clase media que generalmente no pertenecen ni comparten estas experiencias de racialización y de violencia corporal y que, por lo tanto, tienden a fijar y a reiterar (conscientemente o no) marcos heredados de la omnipresencia de imágenes de control presentes en una cultura visual ella misma basada en parámetros racistas y que claramente reproduce discursos y visiones del Otro que lo aprisionan en imaginaciones reductoras y esencialistas.

Es importante entonces observar cómo, en el conjunto de las producciones de estos fotógrafos, las miradas sobre los cuerpos negros (y también de los indígenas, de las mujeres y personas trans) o sobre las favelas presentan, por un lado, marcadores visuales que permiten localizar elementos materiales y simbólicos que se han hecho reconocibles por respecto a estos cuerpos y espacios en la cultura visual dominante. Pero, por otro lado, las narrativas construidas por estas documentaciones expresan diferentes perspectivas sobre ellos, precisamente porque si bien hay un cierto compartir de experiencias e identificaciones, también hay la afirmación de especificidades. Son estas especificidades las que construyen la pluralidad de perspectivas sobre los cuerpos, los territorios, los conocimientos y las formas de vida que observamos en las imágenes de estos fotógrafos. Como toda fotografía, estas imágenes también tienen sus historias. Su particularidad está en contarlas desde una mirada implicada y situada, encarnada y plural.

Conclusión

Al abordar algunas producciones fotográficas y situarlas como formas de contestación a los regímenes de representación raciales y coloniales, busco resaltar cómo son narrativas autorreflexivas que constituyen espacios políticos de resistencia y de toma de cierto control sobre la representación. Tales narrativas constituyen miradas implicadas sobre experiencias de ciudad, cuerpo, identidad y cultura que aún no tienen mucho espacio o reconocimiento en nuestra cultura visual o en campos institucionalizados.

En este sentido, estos procesos de autorrepresentación pueden pensarse no sólo como formas de contestación, sino también como la constitución de una pluralidad de enfoques y formas visuales. Se trata, por tanto, de imágenes que hacen falta en

nuestra cultura visual y que es necesario producir y difundir para crear otras referencias y memorias visuales sobre/para cuerpos, territorios y culturas marginadas e invisibilizadas en nuestro presente.

Finalmente, considero que estas miradas situadas, implicadas, encarnadas, mismo con los límites de sus formas de intervención, pueden verse como formas de imaginación política que, al ocupar y lograr cada vez más visibilidad, pueden contribuir potencialmente a la implosión de lógicas representacionales que reducen cuerpos, territorios y conocimientos a perspectivas únicas, deshumanizadoras y excluyentes.

Bibliografía

- AZOULAY, Ariella (2015): *Civil Imagination: a political ontology of photography*. London and New York: Verso.
- BARRETO, Monara (2020): *A fotografia como documento e informação e o papel dos fotógrafos populares na construção da memória de favelas*. Tesis de Maestría. Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia-Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- BARRIENDOS, Joaquín (2011): La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual inter-epistémico”. *Nómadas*, n. 35, p. 13-29.
- BENTO, Cida (2022): *Pacto da Branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras.
- COLLINS, Patricia Hill (2002): *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York: Routledge.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely (1999): *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes.
- HALL, Stuart (2016): *Cultura e representação*. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio/Apicuri.
- HARAWAY, Donna (2009): Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*. Campinas, SP, n. 5, p. 7–41. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso en 27 agosto 2024.
- HOOBS, bell (2019): *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante.
- LEON, Christian (2019): Imagem, mídias e telecolonialidade: rumo a uma crítica decolonial dos estudos visuais. *Epistemologias do Sul*. Foz do Iguaçu. Vol. 3, n.1. p. 1-16. Disponível online: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2437>. Acesso en 27 agosto 2024.
- MIRZOEFF, Nicholas (2011): *The right to look: a counterhistory of visibility*. Durhan & London: Duke University Press.
- RAMOSE, Mogobe. Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana. *Ensaio filosóficos*. Rio de Janeiro. Volume IV - outubro/2011, p. 6-23. Disponível online: <http://www>

ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo4/Ensaio_Filosoficos_Volume_IV.pdf
Acesso em 27 agosto 2024.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert (2006): *Crítica da Imagem Eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cozac & Naify.

TAMBKE, Erika (2023): *A fotografia como documento e informação e o papel dos fotógrafos populares na construção da memória de favelas*. Tesis de Doctorado. Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Entre el archivo fotográfico y la performance: algunas notas sobre “Axexê da Negra o el Descanso de todas las mujeres negras que merecían ser amadas”

Marina Feldhues

Universidade Federal de Pernambuco

Introducción

Este artículo tiene como objetivo abordar el compromiso visual y háptico que exige del espectador la performance “Axexê da Negra o el Descanso de todas las mujeres negras que merecían ser amadas”. De tal modo que la mirada del espectador sobre determinadas fotografías de mujeres negras cambia: las imágenes de “nodrizas”, o “niñeras”, pasan a ser vistas también como “ancestras”, en otra clave epistemológica. Describo este cambio de perspectiva prestando atención a los aspectos históricos, afectivos y de archivo de las fotografías. Así como los gestos de rechazo y resignificación de dichas fotografías realizados tanto por la artista como por los espectadores en el escenario de la performance.

La performance “Axexê da Negra o el Descanso de todas las mujeres negras que merecían ser amadas”¹ fue realizada por Renata Felinto² el 11 de marzo de 2023 en São Paulo – SP, Brasil. En la composición³ (po)ética⁴, la artista trata con algunas imágenes de archivo: una reproducción en tela del cuadro “La Negra” (1923) de la artista modernista Tarsila do Amaral [1886 – 1973] y fotografías de mujeres negras y niños(as) blancos(as). Renata Felinto entró en escena descalza, con un vestido blanco

1 <https://centrocultural.sp.gov.br/axexe-da-negra-ou-o-descanso-de-todas-as-pretas-que-mereciam-ser-amadas/>.

2 El sitio web de la artista afirma que la actuación se realizó por primera vez en 2017.

3 Una composición es siempre un momento de descomposición de elementos anteriores y de su recomposición junto con otros elementos en una forma nueva, siempre provisional, porque siempre está en formación. De ahí que la composición no sea algo fijo, inmutable, sino un momento de algo que sólo existe en el movimiento de transformación.

4 La palabra “poethics” y “ethics” juntas forman el neologismo “poethics” propuesto por Denise Ferreira da Silva y Valentina Desisderi (2016), que indica una práctica ético-política creativa.

y turbante que inmediatamente me transportó a otra época. Sólo más tarde supe que se trataba de una vestimenta tradicional utilizada en los terreros de Candomblé⁵. La artista colocó en el suelo una pequeña jarra de barro y una manta de colores doblada. Tomó una pala y arrojó parte del montón de tierra oscura, que se elevaba de una estera de paja, en la vasija de barro de aproximadamente un metro de altura ubicada en el centro del espacio semicircular⁶. ¿Qué es lo que plantaría?

Felinto desdobló la manta, sacó de ella unas fotografías impresas, caminó hacia otra mujer negra sentada en una silla junto a la mía, en los bordes del semicírculo, y le mostró una de las fotografías: la imagen de una mujer negra que sostenía en sus brazos a un niño blanco. Lo hizo con alrededor de 30 espectadoras(es), incluyéndome a mí, las imágenes eran diferentes, pero en todas había una mujer negra acompañada de un niño blanco. Por la ropa de los retratados supe inmediatamente que se trataba de imágenes del siglo XIX, quizás principios del siglo XX. Una pregunta pareció emanar de ese gesto de mostrarnos las fotos: ¿qué es lo que ves?



Imagen 1. Renata Felinto muestra la fotografía en performance.

La respuesta rápida es que vi fotos de mujeres negras desempeñando el papel social de nodrizas (amas de leche), niñeras, madres o niñeras negras (la terminología varía según la época/región) y los niños(as) blancos(as) a su cuidado. De hecho, es bajo el título de nodrizas que muchas de las fotografías mostradas por Felinto están consignadas (unificadas, identificadas, clasificadas como un solo corpus) en Google

5 Religión afrobrasileña que se inició en el país durante el proceso de colonización.

6 La actuación del artista estuvo acompañada de melodías instrumentales que crearon una atmósfera de inmersión para los espectadores. Sin embargo, este texto está dedicado a la dimensión visual y gestual de la performance.

Imágenes. Este banco de imágenes virtual alimenta tantas narrativas, (re)produciendo la ley de lo que se puede decir, o las historias que se pueden contar, sobre las mujeres negras que aparecen en las imágenes. Así que el registro de archivo me ofreció una respuesta rápida y directa al visado: nodrizas. Nada más que decir.

Pero la insistencia de la artista en mostrarnos las fotografías a cada uno(a) de nosotros(as) parecía una falta de satisfacción con esta respuesta y un grito para involucrarnos más con la materialidad de la fotografía, después de todo, ¿qué decía esa foto? Según Tina Campt (2012) y Ariella Aïsha Azoulay (2014), cuando miramos fotografías, lo que vemos no es su “eso fue”, ni cómo eran las cosas en el pasado. Las autoras afirman que hay que prestar atención al contexto del evento fotográfico, del cual la imagen es un documento, observando el rol y las intenciones de los protagonistas del evento, fotógrafo y fotografiado.

La pregunta de por qué se hizo una fotografía implica comprender las relaciones sociales, culturales e históricas que aparecen en la imagen, así como un gran conjunto de relaciones fuera y más allá del marco: relaciones que deberíamos considerar como la vida social de la fotografía. La vida social de la fotografía incluye las intenciones tanto de los modelos como de los fotógrafos, reflejadas en sus decisiones de realizar un tipo particular de fotografía. También implica reflexionar históricamente sobre lo que estas imágenes dicen sobre quiénes aspiraban a ser estos individuos; cómo querían ser vistos; lo que buscaban representar y articular a través de ellos; y lo que intentaron o pretendieron proyectar y retratar. (Campt, 2012: 6)

Mirar una fotografía es entrar en una red relacional de producción de lo visible. Exige al espectador más que repetir el pie de foto que archiva estas imágenes en las instituciones o que las acompaña en su circulación online. “Axexê da Negra o el Descanso de todas las mujeres negras que merecían ser amadas” exigieron más y lo que hago en este texto es tratar de responder al compromiso visual y háptico⁷ requerido por la performance.

Comencé el texto intentando mirar las fotografías mostradas por Felinto con la clasificación archivística que ofrece el sistema de representación de la blancura. En busca de ir más allá, ahondo en el contexto histórico de la producción de estas imágenes y sus usos económicos/culturales en la sociedad brasileña. A continuación me centro en describir cómo se desarrolló la actuación. Abordo los gestos amorosos de rechazo y resignificación y el ritual simbólico del duelo como un proceso de curación en el que, junto con Felinto, participamos. Y les cuento cómo la experiencia estética del performance despertó recuerdos, amplió el impacto afectivo de las imágenes, cambió mi perspectiva e hizo surgir en mí otra declaración por las mismas fotografías.

7 Utilizo el término háptico en el sentido que le da Tina Campt (2012, p.19): “como un registro táctil y afectivo” de “objetos preciados destinados a ser tocados, sostenidos, intercambiados y exhibidos”.

Tierra

La fotografía mostrada por Felinto (Imagen 1) me resultaba familiar, era lo más cercano a una representación fotográfica de la maternidad que tenían las mujeres negras en ese momento, pero la niña(o) no era su hija(o). Cuando busqué términos como nodriza y madre negra en el buscador de internet, me apareció esta y otras imágenes similares: respuesta rápida. Luego realizo el ejercicio indicado por Campt (2012) y busco comprender el contexto histórico económico-social y cultural en el que se insertan dichas imágenes, buscando las intenciones y elecciones que llevaron a su realización. Empiezo por intentar comprender los términos de su catalogación.

Lélia Gonzales [1935 – 1994] fue una de las primeras teóricas feministas negras en abordar el lugar determinado para las mujeres racializadas como negras en la formación sociocultural de Brasil. Como mucamas, se podían seleccionar mujeres y jóvenes negras esclavizadas para trabajar dentro de la “casa grande”⁸ realizando tareas domésticas. Estas mujeres eran blancos fáciles del deseo sexual destructivo de quienes veían sus vidas como un patrimonio, los dueños de esclavos o los colonizadores (señores de la casa grande). Los niños, generados por la violación, como bienes, significaron un aumento de la propiedad privada para el colonizador violador. Finalmente, la leche materna de las cautivas⁹ violadas servía para alimentar no a los hijos generados por su vientre, sino a los generados por la otra (la esposa blanca, madre legítima): los hijos legítimos, que en el orden colonial/patriarcal recibían el Nombre del Padre, es decir, heredaron sus bienes.

Además de amamantar en el papel de nodriza, quien realmente crió (cuidó, alimentó, limpió, enseñó, transmitió valores, lenguaje) a los hijos legítimos fue la mujer negra esclavizada, empleada doméstica en la casa grande, en el papel de la madre transferida era la “madre negra”. “La mujer blanca, la llamada esposa legítima, es precisamente la otra, que por imposible que parezca, sólo sirve para dar a luz a los hijos del amo. No realiza función materna. Esto lo hace la mujer negra. Por eso la madre negra es la madre” (González [1984] 2020: 81, t.n.). A partir de esta afirmación, González desarrolla cómo los descendientes legítimos de los colonizadores fueron poco a poco educados en la cultura afrodiaspórica por esta madre negra, hasta el punto de que en Brasil no hablamos el portugués del colonizador, sino el “pretuguês”, una lengua mestiza.

Y, hablando de mestizaje, vuelvo a su causa principal: la violación de mujeres negras esclavizadas por los hombres blancos, los colonizadores. Según Suely Carneiro “la violación en la sociedad colonial de mujeres negras por hombres blancos en el

8 Casa en la que vivió la familia colonizadora que reclamaba la propiedad de las tierras invadidas en el sistema esclavista de las plantaciones.

9 El cuerpo cautivo, según Hortense Spillers ([1987] 2021) es un cuerpo robado, separado de su voluntad motivadora y de su deseo activo.

pasado y el mestizaje resultante crearon las bases para la fundación del mito de la cordialidad y la democracia racial brasileña” (1995: 546). Es posible distinguir, en la época de la esclavitud colonial/imperial brasileña, al menos tres funciones sociales para la práctica de la violencia sexual. La primera es recreativa para el señor de la casa grande, sus hijos varones legítimos y apegados. La segunda es correctiva y ejemplarizante, como castigo, tanto para la cautiva como para su eventual compañero, que también está prisionero. La violación la comete el colonizador o por orden suya. La tercera función es económica. Las mujeres esclavizadas fueron violadas con fines reproductivos y, así, aumentar los “bienes” del amo.

En una cultura misógina, en tiempos de guerra, la violación es “el momento de consolidación de la victoria de un grupo de hombres sobre otro. Es entonces cuando se rompe de una vez por todas la columna vertebral del vencido” (Carneiro, 1995: 548). La colonización es la naturalización del estado de guerra. Leo la era esclavista brasileña¹⁰ como el momento en el que surgió la cultura de la violación, siendo el mito de la democracia racial –la ideología que busca aliviar la esclavitud y sus consecuencias en Brasil– una narrativa de ocultamiento, supresión de la violencia sexual fundacional de la sociedad brasileña.

Pero ¿qué pasa con la maternidad de niños(as) nacidos en cautiverio? Según la Ley del amo – el esclavista es el soberano en el microuniverso de la plantación, es la Ley y el Estado – la madre esclavizada es sólo un instrumento de reproducción del patrimonio. Independientemente de la voluntad o deseo de la cautiva, la gestación de un niño no se produce por su realización erótica, sino por el orden y deseo destructivo del amo. Así, la madre cautiva sólo debe ser madre negra para los nacidos legítimamente. El niño cautivo tampoco tiene padre, siempre se registra como ausencia; como un bien, esta además tiene dueño.

La maternidad de las mujeres negras esclavizadas, durante la colonización brasileña, fue destrozada por el poder soberano de dominación sobre su carne y sus posibilidades de existencia ejercido por el esclavizador¹¹. La cautiva, en el papel de criada, nodriza y/o madre negra, debía cuidar de los hijos legítimos del amo. El niño(a) sin

10 Régimen de gobierno organizado por la esclavitud por propiedad, en el que determinadas personas eran consideradas objetos, bienes patrimoniales de otras.

11 Esto no significa que no hubiera arreglos familiares en los barrios de esclavos. Robert W. Slenes presenta en su libro “En los barrios de esclavos, una flor – Esperanzas y recuerdos en la formación de la familia esclava: Sudeste de Brasil, siglo XIX” (2011) un amplio estudio sobre las familias negras “legítimas” formadas en cautiverio. Sin embargo, Hortense Spillers ([1987] 2020) afirma que el término familia presupone en sus orígenes una familia blanca, patriarcal y, tal vez, las redes de solidaridad emocional formadas por los cautivos en el contexto de la esclavitud no puedan ser entendidas ampliamente por este término. El estudio realizado por Slenes no aborda todas las redes de solidaridad afectiva formadas en los barrios de esclavos y que van más allá del concepto blanco y patriarcal de familia, sino que se limita a lo que los archivos nos permiten decir: familias cautivas formadas por matrimonios católicos entre personas esclavizadas de sexos opuestos bajo su permiso.

padre, resultado de la violación colonial, a su vez, es el mestizo: “palabra que tiene su origen en la reproducción canina, para definir el cruce de dos razas diferentes, que da lugar a una perra(o) o un chuchó, es decir, un animal considerado impuro e inferior” (Kilomba, 2019: 19).

El sujeto de la Historia Oficial de Brasil siempre ha sido el colonizador portugués y sus legítimos descendientes blancos. Los mestizos han sido un momento en el desarrollo temporal de la autorrealización del sujeto brasileño. “Bajo la lógica de este proceso, los negros en Brasil sólo tienen una opción: desaparecer. Ser aniquilados por la fuerza compulsiva del mestizaje y la asimilación, o por la acción directa de la muerte pura y simple” (Nascimento, [1978] 2019: 42). El mestizo es siempre un intermediario inevitable, desde la práctica reguladora cultural/productora social de la violación, hasta el destino final del sujeto oficial brasileño: volverse blanco. Esta será la base de lo que se desarrollará en el momento de la abolición de la esclavitud y en las primeras décadas del siglo XX en Brasil como ideología del blanqueamiento. Es decir, la asimilación parcial¹² del mestizo como sujeto -siempre que sea blanqueado, o sea, piense y actúe de acuerdo con los valores y reglas de los antiguos colonizadores y sus descendientes, la blancura.

Vuelvo a la imagen que me mostró Felinto: el niño mestizo estaba ausente, su lugar lo ocupó el hijo legítimo, el blanco. No estoy segura del período de tiempo exacto de la imagen. Quizás la mujer negra de la foto todavía estaba esclavizada, quizás ya era considerada libre: la ex criada, nodriza, madre negra se convirtió en niñera; mientras el amo se convertía en el jefe. El fin de la esclavitud coincidió con el desarrollo de formulaciones científicas sobre la raza. Fue el momento en que los efectos de arquitecturas jurídico-económicas y prácticas de violencia total contra los cautivos se transubstanciaron en defectos morales e intelectuales, naturales, de su raza, manifestados como características biológicas y/o culturales.

En Brasil, es importante resaltar que hubo un período de transición, hacia finales de siglo XIX y principios de siglo XX en el que la madre negra, como nodriza, será llamada “ama-seca”¹³. La leche materna negra ya no es un producto anunciado en los periódicos (Gouvêa, Löfgren, 2018) y ahora se considera dañina. La campaña médico-higienista, ampliamente difundida en la prensa escrita de la época, condenó a las mujeres negras, nodrizas, como posibles transmisoras de enfermedades a los niños blancos. Para la antropóloga Rita Segato (2021), el discurso higienista ocultaba el miedo racista a la contaminación afectiva y cultural del sujeto oficial brasileño por África. La antropóloga también afirma que fue en esta época cuando se difundió la frase “madre hay una sola”.

12 Parcial porque la piel “ligeramente bronceada” es el significante material e indeleble que falsifica la narrativa de la democracia racial, los valores y epistemologías de la blancura.

13 En español, “niñera”, una ama que no da el pecho.

A su vez, la niñera entra en escena ya no como esclava, sino como trabajadora asalariada, madre adoptiva, sustituta. En otras palabras, el trabajo que antes no estaba remunerado pasa a estar mal remunerado. Segato (2021, p. 218, t.n.), basándose en estadísticas del IBGE de marzo de 2006, afirma “la persistencia contemporánea de la institución madre negra, ya sea en su papel de ama-seca o de niñera polivalente para los hijos de clase media”. Hoy en día, es más común ver imágenes de madres negras, como niñeras, en las telenovelas que en fotografías que circulan en las redes sociales o álbumes familiares. Pero, como la fotografía tomada a mediados del siglo XIX requería un largo tiempo de exposición, era más fácil para los bebés y niños pequeños permanecer tranquilos en compañía de aquellas con quienes tenían intimidad, las madres negras. “En Brasil, la imagen típica europea de la madre sosteniendo al niño cerca de su cara fue reemplazada por la niñera negra” (Segato, 2021: 239, t.n.). Cerca de finales de siglo XIX (período anterior y posterior a la abolición y aparición de los primeros discursos higienistas),

las niñeras empiezan a existir en las fotografías como huellas: una mano, un puño, hasta quedar completamente desterradas de las imágenes [...] mostradas primero con orgullo, de frente, luego escondidas, al fondo, desdibujadas y retocadas, hasta eliminarlas por completo del panorama nacional. Sin embargo, incluso oculta, persistió en los hábitos consolidados durante tres siglos. (Deiab, 2005: 40)

El borrado progresivo de imágenes de madres negras sirve como alegoría de los procesos de defensa del ego de los sujetos blancos y blanqueados en sus intentos psíquicos de ocultar, negar y/o excluir las relaciones afectivas y culturales experimentadas con las sirvientas y las madres negras. Para Lélia Gonzales (1984), los encubrimientos son sintomáticos de la neurosis brasileña. Para Rita Segato (2021), no se trata sólo de represión del deseo sentido o experimentado, sino de supresión:

El hecho de que la madre negra esté impregnada de esta genealogía, que va desde el pecho esclavizado del pasado hasta el regazo alquilado de hoy, significa que esta pérdida¹⁴ no puede simplemente borrarse, en el discurso, como represión. La represión debe entenderse, nada más y nada menos, que como *ignorancia*. La misma ausencia de conocimiento del terrible destino de llevar la marca de la madre negra constituye la táctica de alienación y el refugio del sujeto ante la posibilidad de tener que lidiar con el hecho de que, incluso si es “blanco”, es en realidad el heredero de este linaje de esclavos. (241)

Por un lado, Segato (2021: 241) también afirma que la táctica de la ignorancia y la alienación se evidencia en la pequeña producción de textos académicos que abordan esta práctica de maternidad transferida en Brasil, su condena en campañas higienistas

14 Se refiere a la pérdida del cuerpo materno (castración simbólica en el sentido laciano) que en este caso involucra la relación materna y racial.

o su romanización en narrativas de armonización racial y suavización de la esclavitud en escritores clásicos como Gilberto Freire y Caio Prado Junior. Por otro lado, la antropóloga encuentra en la música y las narrativas míticas de las religiones afrobrasileñas aproximaciones simbólicas a esta doble modernidad: “que es otra hermenéutica procesada con diferentes recursos de simbolización, como los recursos del vocabulario mitológico” (Segato 2021: 220).

El gesto repetitivo de Felinto de mostrar fotografías de madres negras, una a una, acercándose a nosotros, los espectadores(as), a una distancia donde nos resultaba difícil apartar la vista de la imagen, me parece, hoy, un intento de prevenir esta falta de conocimiento. Debemos conocer estas imágenes, las relaciones histórico-económico-sociales y culturales figuradas dentro y fuera del marco de la fotografía. Esto es lo que he intentado hacer hasta ahora, según lo que se puede decir, porque dejó huellas explícitas y/o implícitas en los archivos.

Semillas

Casi nada se puede decir sobre quiénes fueron esas mujeres fotografiadas. Sus historias de vida, intereses, deseos, nada de esto se consideró relevante para los archivos privados y domésticos que inicialmente recibieron estas fotos. ¿Cuáles son sus intenciones al posar para una foto? ¿Estaban simplemente trabajando o aprovecharon para verse en un registro fotográfico? Las fotografías dan fe de su existencia, pero de forma anónima¹⁵. Se trata de mujeres que inicialmente ingresaron a los archivos visuales de los álbumes familiares blancos (algunas imágenes fueron luego archivadas en instituciones) y que hoy circulan en redes virtuales, etiquetadas como una función social subordinada en la sociedad brasileña: nodrizas, madres negras, niñeras. Según Stuart Hall (Hall 2016: 34), la representación es “la producción de los significados de los conceptos en nuestra mente a través del lenguaje”. Esta conexión entre conceptos y lenguajes es la que permite referirse a cosas “reales” y “ficticias”. Hall identifica dos procesos o sistemas de representación:

Primero está el “sistema” mediante el cual cada orden de objetos, sujetos y eventos se correlaciona con un conjunto de conceptos o representaciones mentales que portamos. [...] el significado depende del sistema de conceptos e imágenes formados en nuestros pensamientos, que pueden “representar” o “estar como” el mundo (34).

Así, el significado se produce en esta correlación de las cosas del mundo con el sistema conceptual mental común a un determinado grupo social. En segundo lugar,

15 Por lo general, los niños(as) blancos(as) presentes en las imágenes tienen escrito su nombre en la espalda, junto con el año en que se tomó la fotografía.

está el lenguaje. Sin el cual no podríamos “representar e intercambiar significados y conceptos” (Hall, 2016: 36). En relación con las fotografías, una parte fundamental al verlas es la elección de posibles significados para la imagen: “cuando decimos ‘esto es X’ en realidad estamos aplicando un nombre, categoría o concepto a la fotografía” (Azoulay, 2014: 22.). Azoulay llama “iconización” a este procedimiento mediante el cual descartamos y seleccionamos significados para las fotografías.

Hasta el día de hoy, el grupo hegemónico (la blancura) –titular de la autoridad militar/discursiva– impone, a través de su sistema de representación, significados de sesgo negativo hacia los grupos subalternizados, la mayoría de los cuales son descendientes de los colonizados. Entre otras formas, lo hace a través de representaciones visuales estereotipadas que reducen “a las personas a unas pocas categorías simples y esenciales, que se representan como fijas en la naturaleza” (Hall, 2016: 190, t.n.). Así es como, en Brasil, por ejemplo, las mujeres negras han sido hipervisibles en roles serviles, reducidas a fuerza laboral.

“Madre negra” es una etiqueta conceptual y clasificatoria, colocada para superponer la individualidad de la mujer fotografiada. Es una etiqueta que no describe ni identifica a las mujeres, sino que las institucionaliza violentamente (Azoulay, 2014), fusionando imagen, concepto y referente. Miramos estas fotografías y vemos a la mujer (referente) como un concepto formal: respuesta rápida. Y la fotografía –el registro del breve encuentro de esa mujer con la cámara y el fotógrafo– se convierte en toda la historia de su vida: niñera, madre negra, nodriza.

Se puede argumentar que, a pesar de la etiqueta, se trataba de fotografías restringidas al entorno doméstico de las familias de esclavos, estaban en álbumes. Sirvieron como recuerdo del niño(a), evocaron relaciones familiares íntimas. Son imágenes hápticas, que nos mueven física y afectivamente: “son objetos cuyos efectos están estructurados por un sentido tripartito del tacto: un toque inicial, un toque físico, un toque afectivo” (Campt, 2012: 44). Son fotografías para tocar y no sólo ver:

Desde sus inicios, la relación con las fotografías ha requerido un compromiso físico: los objetos fotográficos existen en relación con el cuerpo humano, haciendo de las fotografías objetos intrínsecamente activos, mientras son manipulados, tocados, acariciados. La descripción del contenido va acompañada de un deseo casi insuperable de tocar, o incluso acariciar, la imagen. [...] el espectador se pone en contacto corporal con la huella de lo recordado. (Edwards, 1999: 225-228)

Edwards plantea la cuestión de la relación táctil como algo inherente a cualquier fotografía. Por otro lado, Tina Campt (2012), con quien estoy de acuerdo, enfatiza que las imágenes hápticas requieren inversión y apego por parte de sus espectadores. “Son objetos exhibidos y circulados con la intención de evocar sensibilidades de conexión en sus espectadores y destinatarios. Su efecto es tan táctil como visual, y su visualidad se basa en su naturaleza háptica” (44).

Con esto, es importante resaltar que las fotografías domésticas, familiares, normalmente se producen para ser vistas también por personas ajenas a la familia: “lo que importa es el uso de la imagen para significar el ámbito doméstico” (Campt, 2012: 43). La función afectiva y recordativa de la foto familiar no excluye la enunciativa. Las fotografías mostradas por Felinto también proyectaban el estatus social de la familia, después de todo – en apariencia – testificaban que la familia podía pagar los servicios de una madre adoptiva. Estas fotografías eran, por tanto, también una práctica performativa, a través de la cual la familia proyectaba en la sociedad una condición de superioridad de la clase/raza involucrada.

Como medio por el cual las familias expresan y, al mismo tiempo, proyectan sus deseos y aspiraciones de estatus social y de autocreación, la fotografía familiar funciona, por tanto, como una práctica afectiva y material que construye y reproduce la familia no necesariamente tal como es o era, sino cómo le gustaría que la vieran. (Campt, 2012: 50)

En definitiva, el primer archivo de fotografías de madres negras fue el archivo doméstico de las familias blancas, poseedoras de la imagen y de la autoridad enunciativa. Desde archivos privados en álbumes, cuadros en la pared de casa u oficina; a los archivos públicos de colecciones institucionales, como museos y archivos, y a las redes de Internet, las imágenes de madres negras han llegado hasta nuestros días y su circulación se ha ampliado cada vez más. En esta circulación social, entre productores, archiveros y espectadores, estas fotografías reiteraron un estereotipo que, más que reducir a las mujeres a un concepto formal, han enseñado cuál debe ser su lugar en la sociedad:

Las imágenes de control son la justificación ideológica que sustenta la continuidad de sistemas de dominación racistas y sexistas que buscan mantener a las mujeres negras en una situación de injusticia social. Son una forma poderosa de atacar la asertividad y la resistencia de las mujeres negras a través de estereotipos que las deshumanizan. Los grupos dominantes establecen una mirada de justificaciones que buscan perpetuar las desigualdades sociales y la violencia que imponen a las mujeres negras en todo el mundo. Las imágenes de control son parte de una lógica autoritaria de poder, que nombra, caracteriza y manipula significados sobre las vidas de las mujeres negras que son disonantes con lo que dicen sobre sí mismas. (Bueno, 2020: 78-79).

En definitiva, son imágenes que buscan naturalizar los efectos de la violencia racial/sexual/capitalista practicada por los blancos y sufrida por las mujeres negras. Es decir, ayudan a mantener las opresiones involucradas en género, raza y clase. Al actualizar el concepto de imagen de control de Patricia Hill Collins a la realidad brasileña, Winnie Bueno (2022) me ayuda a comprender las imágenes mostradas en el performance como “mammy”, imagen originada en el sistema de representación

de la blancura que busca retratar a mujeres negras como asexuales, sumisas y herramientas del trabajo doméstico. “La ‘mammy’ es la mujer negra que ejerce estereotipos maternales dentro de las familias blancas, dedicándose a cuidar a los hijos de las mujeres blancas en detrimento de los suyos propios” (92).

La imagen de la “mammy” apoya la lógica de la fijación de las mujeres negras por el trabajo doméstico, naturalizando este papel según el color de las mujeres que lo desempeñan. También constituye un criterio normativo para evaluar el comportamiento de las mujeres negras. [...] Esta imagen cristaliza un tipo de relación ideal entre las mujeres negras, un grupo dominado, y las élites blancas, un grupo dominante. (Bueno, 2020: 92)

La “mammy” fue una de las principales imágenes de control utilizadas en la construcción del mito de la democracia racial por autores como Gilberto Freire. Las mujeres negras serían conciliadoras de las razas, ya que aceptaban con resignación la violencia a la que eran sometidas en la casa grande. Así, uno de los principales objetivos de esta imagen era “mantener a las mujeres negras sumisas al trabajo doméstico y enseñar a sus hijos a exhibir el mismo comportamiento” (Bueno, 2020: 88, t.n.). Pero esto no significa que las mujeres negras hayan obedecido a las imágenes de “mammy” que fueron presentadas ante las cámaras. Bueno (2020) destaca que muchas mujeres negras realizaban el rol de “mammy” en su entorno laboral solo para garantizar su propio sustento y el de su familia, es decir, como estrategia de supervivencia, no transmitiendo a su familia y comunidad los valores imbuidos en la imagen..

En parte, veo las imágenes fotográficas mostradas por la artista entre representaciones de un estereotipo negativo y performances de supervivencia. Sin entrar en subjuntivo¹⁶ no puedo ver más. Si profundizamos, surgen preguntas que parecen posibilidades antes imposibles: ¿qué pasaría si esta imagen significara, para esta mujer negra fotografiada, algo más que “mammy” o una actuación de supervivencia? ¿Es realmente la fotografía capaz de reducir a una persona a un estereotipo? ¿O, al final, la fotografía sólo puede demostrar la existencia de la materia? Si respondo afirmativamente a esta última pregunta, me parece que la materia —la mujer negra fotografiada y su imagen— excede el dominio coercitivo del sistema de representación de la blancura.

(Re)Plantar

Renata Felinto nos entregó a cada uno de nosotros(as), espectadores(as), una de las fotografías que portaba. Tenía en mis manos una fotografía de una joven negra que sostenía en brazos a un niño blanco, todavía un bebé (Imagen 2). Tocar la imagen despertó recuerdos de mi abuela materna, una mujer negra que, entre otras

16 La forma gramatical que permite especular, fabular, expresar deseos, posibilidades e incertidumbres.

actividades domésticas, también era niñera y, al igual que la joven de la foto, ya prestaba este servicio cuando era adolescente. Mi apreciación por la actuación de Felinto comenzó entonces a estar cruzada por historias, contadas por mi abuela, sobre los diversos trabajos domésticos que desempeñaba en la ciudad de Recife, cuando venía “siendo joven” del interior del estado en busca de mejores condiciones de vida. Entre comer las sobras de los patrones, cuidar a los hijos, lavar, planchar y pasar hambre, el discurso de mi abuela me reveló cómo se comportaba la élite blanca de Recife, creyendo que le hacían un “favor” a aquella joven llegada del interior. “Favor” en el que mi abuela creyó durante mucho tiempo. Fue entonces cuando me di cuenta de que era posible que mi abuela hubiera creado imágenes de ese tipo.

Aún estaba perdida en los ensueños de memoria/imaginación desencadenados por esa visualidad háptica, afectada por la imagen que sostenía y los recuerdos despertados, cuando Felinto sacó una tela de la manta con la impresión del cuadro “A Negra” (1923) de Tarsila. do Amaral [1886-1973]: otra imagen proveniente del sistema de representación de la blancura. Expuso el cuadro, lo colocó en el fondo del jarrón y, usando la pala, echó en él un poco más de tierra. A continuación, la artista colocó algunas de las fotografías que llevaba en el jarrón, echó un poco más de tierra y nos invitó a hacer lo mismo con las fotografías que habíamos recibido.



Imagen 2. Fotografía que recibí de la artista en la performance.

Así como recuperé a mi abuela mirando esa foto (Imagen 2), me di cuenta de que tal vez Renata Felinto no estaba recuperando de los archivos sólo representaciones de la “mammy” o “madre negra”, sino imágenes de mujeres de carne y hueso que vivieron, de cuya existencia emana de las fotos. Como descendiente de estas mujeres, la artista las cuidó y nos invitó a cuidarlas también: a darles simbólicamente un

entierro digno. Con esto, la artista pareció proponernos que miremos esas fotos no sólo como imágenes de controles, sino también como imágenes de quienes hoy son nuestras ancestras. Lo cual, pensando en mi historia familiar, similar a la de tantas otras mujeres negras en Brasil, tenía mucho sentido.

Según Leda Maria Martins (2021), las imágenes del pasado legitiman la organización de la sociedad presente, de modo que nuestra experiencia del presente está implicada en nuestro conocimiento del pasado. La imagen de la madre negra o “mammy” sigue vigente, aunque oculta en los álbumes familiares o en las redes sociales, como recuerda Rita Segato (2021) al constatar la persistencia de la precariedad del trabajo doméstico, realizado principalmente por mujeres negras en los hogares familiares y clase alta.

Con la performance me doy cuenta de que no basta con conocer estas imágenes del pasado como representaciones de la “mammy”, sino que también debemos reconocerlas como afirmaciones de nuestra “ancestralidad”¹⁷. Para Martins (2021), la “ancestralidad” intuye una ética, la del beneficio colectivo. Honrar a estas mujeres –aunque sea simbólicamente y a través de una performance ritual artística– es reconocerlas como nuestras ancestras y como fundadoras de nuestra cultura y lengua: el “pretugués”. Al recordar a estas mujeres por sus méritos, reconocemos su energía vital, su “ancestralidad”, presente en nuestra existencia colectiva.

“Axexê da Negra o el Descanso de todas las mujeres negras que merecían ser amadas” me permitió conocer estas imágenes del pasado de una manera diferente, es decir, desde una cosmopercepción que me hizo darme cuenta de la centralidad del papel de estas mujeres en la sociedad brasileña, en todos sus momentos. De acuerdo con Martins (2021), esto me parece un paso fundamental hacia la destrucción de las lógicas coloniales que aún organizan el presente, en busca de una forma armoniosa de existencia. Fue así como nosotros–espectadores– junto con la artista escribimos poéticamente, con los gestos de nuestro cuerpo (Imagen 3), otros significados para aquellas imágenes. Al mismo tiempo, enterramos parte del sistema de representación de la blancura –una imagen de control que aún organiza nuestro presente– y a nuestras ancestras. “Axexê”, de hecho, es el nombre de un ritual funerario de Candomblé, en palabras de la artista:

Con el debido respeto al Candomblé y sus seguidores, nos apropiamos de la palabra y su conceptualización de manera artística para honrar y realizar la desconexión espiritual de todas las mujeres negras que durante los períodos de la Colonia y el Imperio de la Historia de Brasil fueron nodrizas y madres negras de blancos(as) de la élite esclava brasileña. (Felinto, 2023)

17 En la traducción al español, el término más cercano es “ascendencia”. Sin embargo, debido a que proviene de otra epistemología, la cual no está implicada en una ética del beneficio colectivo, elijo mantener el término en el original.

Por un lado, Martins (2021) afirma que el ritual funerario es el momento en el que la persona que falleció puede ser reconocida como ancestro. En otras palabras, la muerte no se produce sólo como dolor y pérdida, sino que se transmuta en energía vital, de modo que no es el final, sino un momento de cambio, de transformación, que conforma la continuidad de la vida. El luto, por tanto, se vive como un momento de transformación. “El nacimiento, la maduración y la muerte se convierten, por tanto, en contingencias naturales necesarias en la dinámica mutacional y regenerativa de todos los ciclos de vida y existencias (Martins, 2021: 132, t.n.). Por otro lado, Denise Ferreira da Silva y Valentina Desisderi (2018) afirman que la curación es arte: un proceso de reinterpretación de la existencia, guiado por cuestiones éticas y colectivas, que se expresa en el lenguaje. En compañía de estas pensadoras, percibo “Axexê da Negra o el Descanso de todas las mujeres negras que merecían ser amadas” como una performance que es una práctica artística, simbólica, de un ritual funerario en el que el luto se vive como un proceso de curación expresado en el lenguaje de nuestro cuerpo, en nuestros gestos.

Felinto y nosotros –espectadores participantes- simbólicamente dimos a esas mujeres negras un merecido descanso: ya no son sólo representaciones visuales u objetos de archivo de la blancura, son nuestras ancestras. Están con nosotros(as) hoy, tal como estuvimos ayer con ellas. Y esto no significa que cuando miramos esas fotografías no nos encontremos, simultáneamente, también con representaciones de la *mammy*. No se trata de negar la experiencia colectiva traumática a la que fueron y están sometidas las mujeres negras en un mundo organizado por lógicas jerárquicas coloniales/capitalistas. La represión o la supresión no son procesos de curación, sino síntomas de un trauma.



Imagen 3. Momento en que la artista rompe las fotografías antes de depositarlas en el jarrón.

En línea con Martins (2021), Saidiya Hartman (2002: 258, t.n.) reitera que “el luto puede considerarse una práctica de contramemoria que aborda lo que ha sido negado y reprimido”. Puede ser un proceso de curación del trauma colectivo. Es en este sentido que percibo la recuperación que hace la artista de fotografías de madres negras de los archivos. Al hacerlo, Felinto nos mostró que: (1) se trataba de nuestras ancestras y (2) la imagen de la “mammy” aún organiza nuestro presente y el trauma no es solo una realidad afectiva, sino también material, como lo señala Rita Segato (2021).

Fue entonces cuando la artista hizo un retorno en el tiempo cronológico y rompió con la “mammy” (Imagen 3). Me explico, Felinto tomó las fotografías restantes y, una a una, las rompió y nos mostró el resultado de su gesto: de un lado, la mujer negra; por el otro, el niño(a) blanco(a); entre ellos(as), el cuerpo de la artista en el ahora de la performance. Al romper las imágenes, Felinto hizo al menos una doble negativa. Por un lado, rechazó las imágenes de sumisión en las que las mujeres negras han sido hipervisibles. Por otro lado, rechazó todos los intentos de ocultar la continuidad del trabajo precario de la madre negra, o de negar la violencia sexual, así como las consiguientes narrativas ideológicas de armonización racial y suavizamiento de la esclavitud, que siempre romantizan las relaciones de afecto entre estas mujeres y niños(as) bajo su cuidado.

El gesto repetitivo de romper las fotografías expuso el trauma como un presente. Al separar simbólicamente a las mujeres negras de los niños(as) blancos(as), Felinto rehizo el tiempo mismo: un ahora que reescribe el pasado y presagia el futuro. Durante el breve momento que duró, nuestras ancestras que aparecen en las imágenes estuvieron libres de la dominación colonial/capitalista. Así, el gesto de rechazo fue el mismo que reveló otra posibilidad de existencia, es decir, creó una imagen decidida para la continuidad de un modo de existencia traumático.

Según Antônio Bispo dos Santos (2018), las imágenes de resolución son medicinas que curan sentimientos nocivos y males espirituales, siempre se utilizan como defensa, en busca de la emancipación colectiva. Estas son imágenes que son fruto del amor. bell hooks ([2000] 2020) enseña que el amor es una acción que implica responsabilidad y compromiso. El gesto simbólico de liberar a las mujeres negras de esa “existencia para” los niños blancos es amoroso. Con él, la artista dibujó en el espacio que siempre hay tiempo para cuidar a los que todavía están aquí (pienso en mi abuela), así como a los que ya no están, pero que siguen con nosotros: nuestra “ancestralidad”.

Después de liberar a todas las negras y ponerlas a descansar en el jarrón, Felinto derramó un poco más de lo que quedaba de la tierra, se quitó el vestido y se lavó con el agua que contenía otro jarrón. Parte del agua la artista vertió en el jarrón, tal como hacemos cuando plantamos semillas. Es la combinación de tierra y agua lo que permite que las semillas germinen y produzcan vida. Luego la artista convirtió la

manta en un vestido, nos regaló rosas rojas y se fue en silencio, como estuvo durante toda la performance. No hacía falta decir nada, todo estaba ya inscrito en los gestos de su cuerpo individual y del nuestro, los espectadores, el colectivo.

Como ya he destacado anteriormente, este proceso de intervención en el entorno y este potencial de reconfiguración formal y conceptual hacen de los rituales una forma eficaz de transmitir y reterritorializar una compleja plétora de conocimientos, incluida una intrigante concepción de las temporalidades, el tiempo en espiral, los vínculos a una concepción estructurante de la “ancestralidad”, una concepción cósmica que incluye, en un mismo circuito fenomenológico, a las divinidades, la naturaleza cósmica, la fauna, la flora, los elementos físicos, los muertos, los vivos y los por nacer, concebidos como anhelos de una necesaria complementariedad, en un continuo proceso de transformación y devenir. (Martins, 2021: 131.)

Así, en eco de los rituales abordados por Martins, me doy cuenta de que la performance ritual “Axexê da Negra o el Descanso de todas las mujeres negras que merecían ser amadas” también cumplieron una función paradigmática y ejemplar. Fue simultáneamente un “modelo para” el cambio y un “modelo de” cambio al producir una contramemoria, al situar nuestro presente en una nueva relación con el pasado. De principio a fin, aprendemos poéticamente a amar a las madres negras, no como “mammy”, sino como nuestras ancestras, aunque sus historias de vida nos sean casi completamente desconocidas.

Participar del performance fue sentir en mí la fuerza vital y la capacidad de entrega que toda acción amorosa demanda y que nos constituye como vida. Amar a las madres negras, amar a las mujeres negras, es también amarnos a nosotros mismos, a descendientes directos o por creación. Este gesto de amor es necesario para sanar este mundo traumático creado continuamente por/en la violencia colonial/capital. Así es como nosotros – espectadores y artista – sembramos otra memoria: las mujeres negras, tanto en el cuadro como en las fotografías, fueron, son y serán amadas en las espirales del tiempo.

Conclusión

Este texto fue la interpretación (po)ética que hice del performance “Axexê da Negra o el Descanso de todas las mujeres negras que merecían ser amadas”. Fue un intento de acercarse a la cuestión de la performance, evitando capturarla dentro de categorías analíticas previas del sistema de representación de la blancura, o como afirma bell hooks (2022: 302, t.n.): “el amor nos mueve más allá de las categorías, y luego reside su poder de liberación”.

Intenté leer las fotografías de archivo siguiendo lo que propuso Tina Campt (2012: 42): “a través de tres registros críticos: histórico, afectivo y archivístico”. Describí los movimientos, gestos e imágenes creadas por el artista y el compromiso afectivo-cognitivo y corporal que nos exigen a nosotros, espectadores, no porque determinen el resultado del trabajo artístico, sino porque constituyen la composición. La descripción me parece la estrategia más adecuada para acercarnos y caminar con aquello que no tiene principio ni fin, porque existe en formación, en movimiento y en devenir. Al fin y al cabo, “considero una obra de arte como una pieza poética, o como una composición que es, siempre y en principio, una recomposición y descomposición de composiciones anteriores y posteriores” (Silva, 2019: 55).

Escribir sobre “Axexê da Negra o el Descanso de todas las mujeres negras que merecían ser amadas” es, en cierto modo, un ejercicio fotográfico, es intentar retener el breve momento vivido en una imagen siempre precaria en relación al evento efímero, pero que le proporciona una prenda duradera, en este caso: textual. Es un ejercicio de archivo. Es aquí donde dejo constancia de que en aquella performance las mujeres negras fueron amadas. Que sigan siéndolo, aunque para ello sea necesario hacer como hizo Felinto: abrir los archivos, volver al tiempo cronológico, crear otro tiempo, transmutar la muerte en vida y sembrar posibilidades de curación colectiva con acciones amorosas.

Bibliografía

- AZOULAY, Ariella (2014): *Historia Potencial y otros ensayos*, Barcelona: Taller de Ediciones Economicas.
- BUENO, Winnie (2020): *Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins*, Porto Alegre: Zouk.
- CAMPT, Tina (2012): *Images Matters: archive, photography and the African diaspora in Europe*, Durhan e London: Durke Univrsity Press.
- CARNEIRO, Sueli (1995): “Gênero, Raça e Ascensão Social”, *Revista de Estudos Feministas*, v. 3, n° 2, pp. 544-552, disponible en <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16472>.
- DEIAB, Rafaela Andrade (2005): “A memória afetiva da escravidão”, *Revista de História da Biblioteca Nacional*, 1, n° 4, pp. 36-40.
- EDWARDS, Elizabeth (1999): “Photographs as Objects of Memory”, in KWUINT, Marius; BREWARD, Christopher; AYNSLEY, Jeremy (orgs.): *Material Memories: Design and Evocation*, Oxford: Berg, pp. 221-236.
- FELINTO, Renata (2023). *Axexê da Negra ou o Descanso de todas as pretas que mereciam ser amadas*, sinopsis y ficha artística disponibles en <https://centrocultural.sp.gov.br/axexe-da-negra-ou-o-descanso-de-todas-as-pretas-que-mereciam-ser-amadas/>.

- GONZALES, Lélia (2020): *Por um feminismo afro-latino americano: ensaios, intervenções e diálogos*, Rio de Janeiro: Zahar.
- GOUVÊA, Patrícia; LÖFGREN, Isabel (2018). *Mãe preta*. Catálogo de exposição. São Paulo: Frida Projetos Culturais.
- HALL, Stuart (2016): *Cultura e representação*, Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio.
- HARTMAN, Saidiya (2021). “O tempo da Escravidão”, *Periódicus – Revista de estudos interdisciplinares em gêneros e sexualidades da UFBA*, n° 4, v. 1, pP. 242-262.
- hooks, bell (2020): *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*, São Paulo: Elefante.
- hooks, bell (2022): *Escrever além da raça: teoria e prática*. São Paulo: Elefante.
- KILOMBA, Grada (2019): *Memórias da Plantação*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- MARTINS, Leda Maria (2021): *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela*. Rio de Janeiro: Combogó.
- NASCIMENTO, Abdias (2019): *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*, São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro.
- SANTOS, Antônio Bispo (2018): “A influência das imagens na trajetória das comunidades tradicionais”, in VILELA, Bruno (org.): *Mundo, imagem, mundo: caderno de reflexões críticas sobre a fotografia*. Belo Horizonte: Editora Malagueta Produções.
- SEGATO, Rita (2021): *Crítica da colonialidade em oito ensaios e uma antropologia por demanda*, Rio de Janeiro: Bazar do tempo.
- SLENES, Robert W (2011): *Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava*, Campinas: Editora UNICAMP.
- SILVA, Denise Ferreira da (2019): “Em estado bruto”, *ARS*, v. 17, n° 36, pp. 45-56, disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.158811>.
- SILVA, Denise Ferreira da; DESIDERI, Valentina (2018): “Leituras (po)éticas”, *Cadernos de Subjetividade*, n° 19, disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossujetividade/article/view/38145>.

Poetry slams: Battles of the body and bodies in movement

Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Introduction

This article refers to a part of the doctoral research in which we seek to map the trajectories and performances of artists who perform on the streets of Rio de Janeiro. We chose to follow, in one aspect of the research, the slam poetry artists because, in Rio, they position themselves as street artists and because we consider poetry battles to be a potent example of what we are trying to understand in our thesis, as artistic performances that are intimately informed by the urban itineraries and experiences of their actors.

In poetry battles known as slams, oral performances in which the use of props and musical accompaniment are prohibited, the body becomes the fundamental tool. The intention is to convey, through the body, the message previously textualized in writing, generating a new text that is constructed with other bodies, that is, the audience. In the context of these battles, young people belonging to groups composed of various social markers of difference, such as young Black people, LGBTQIA+ individuals, and peripheries residents, organize these poetic performances where they promote, by their writing and their bodies in motion, resignifications for themselves in the city.

In this communication, we seek to reflect on how these practices can be understood as embodied, activist, and “spiraling” practices. As embodied practices, because they are filled and arranged by the lived experiences of these actors’ bodies in the city, bodies marked by sufferance of great violence, either because they do not “agree” with the hegemonic body or due to their gender, color, ethnicity, or social class (represented here by their place of residence). In reaction to these acts of violence, these battles can be thought of as urban “a(r)tivist” practices, according to the notion of Fernandes et al. (2022), in the context of cultural and artistic practices that manifest as aesthetic and daily insurrections. Furthermore, the battles are considered here as

“performances of a spiraling time”, according to Martins (2021), understanding that it is through them that these peripheral or marginal bodies move/fix themselves in the city, evoking other spaces and other becomings. Beyond the advice and references that the poems’ texts provide, as a transmission of knowledge between these bodies, we are also interested in the body itself that acts, the body that wants to take up space on the stage and in the city.

This text’s reflections are based on participant observation at poetry battle events and an interview with a slam poetess.

Movements in the city

Slam poetry emerged in Brazil from the actions of a hip-hop and theater cultural collective in downtown São Paulo in 2008. It has since developed in cities across various country provinces in a close relationship with urban culture and life. Poetess, actress, and researcher Roberta Estrela D’Alva, who was the first to introduce the idea of slam poetry in Brazil, points out that reactions to poems in poetry battles are always closely related to the contexts experienced in the daily lives of the poets and the audiences present. Below, we present an excerpt from a letter that D’Alva, as one of the organizers of the Brazilian Slam Championship, usually sends to the organizers of new battles that appear:

We believe above all in the performative aspect of slam. By performance, we mean everything that happens “in relation to”. The relation of one event to another, of one person to another, of space, of time. For example, if it rains and a “strong” poet is stuck [in traffic] and does not perform that day, and another poet who might not have won wins, that is part of the performance. If a little old lady who is judging has just lost her son and the poem talks about it, she identifies with it, gets emotional, and gives it a high score, even if someone thinks that poem is poetically “poor” or “unqualified”, that is part of the performance. (D’Alva quoted by Coelho, 2017: 107, author’s translation).

In this sense, during an interview with slam poetess Preta Poética, a resident of the Bangu neighborhood in the western outskirts of Rio, she explained this to us, highlighting that we see “more and more Black people, people from the periphery, Indigenous people, and women participating in slam”:

Indeed, we generally write what we live. [...] So there will be many references to where the person lives, many references to events that took place in the province, in that person’s city because the persons write what they live. [...] Some poets have the ability to write a utopia, to write something that is disconnected from reality, but most of the time, the poet wants to vent, and sometimes they want to vent about the revolt they saw,

heard, or experienced, and then they put it into poetry. (Interview on August 7, 2023, author's translation).

The poetess shows that marginalized artists make strong references to the issues of their daily lives in their city, neighborhood, and territories in their artistic productions. Thus, cartography becomes very useful in research to think about slam battles, in its desire to follow the actors in “what makes them act” (Latour, 2012: 339, our translation) in their cultural performances. There is territoriality and corporality that are inseparable from the text and the performance of slam, and that sometimes may even hinder the understanding of a verse if its context is not known:

If you are not from that place, you will not always understand the reference if it is something regional. I have a complete poem that was published in *Alma Preta Jornalismo* [a Black activist website] that I recorded with them last year, then the article was broadcast on *Band* [a national television channel], and the video was published this year on *TikTok* [a social network]. One of the comments was: “I didn't understand the reference to *Presidente Vargas*.” [...] Because the verse says: “I never understood that [*Avenida*] *Presidente Vargas* has a bust of *Zumbi*, shouldn't it be the other way around?”. And then it is a reference that only someone who knows *Rio de Janeiro* can understand. (Interview on August 7, 2023, author's translation)¹.

On the other hand, slam poems largely react to experiences of oppression that, although personal to each performer, permeate the daily lives of social minorities in different territories. In the moments of battles and the common reactions observed between poets and the audience it is as if the poems presented are narrating their lives. This is demonstrated by the speech of *Preta Poética*, referring to the national slam championship, in which young people from various provinces of the country meet:

I think that is the most interesting thing about *Slam Brasil* [national championship]. You can hear the same reference mentioned 3, 4, and 5 different times because people place the reference according to their reality. So, we end up finding this thing where everyone puts the event that happened in their city and shocked everyone into their text. So, in *Bahia*, you talked about *Cabula*; here you have the mothers of *Acari*, the mothers of *Candelária*... [...] in *São Paulo*, there is also the case of *Paraisópolis*². In each province, we discover that there is something different, that there is a place where, even if we do not understand it because we do not know the history, we can put ourselves in their

1 The poet refers to the avenue *Presidente Vargas*, which cuts through downtown *Rio* and where there is a bust honoring the black hero *Zumbi dos Palmares*, who fought slavery in the 17th century. She wonders if, in fact, the avenue should not be named after the hero rather than a white president of the Republic who ruled the country under a dictatorship.

2 The poet refers to the murders that took place in these neighborhoods, either through police action or by militia groups.

shoes because something similar happened here. It was a massacre, maybe, of young Black people, of the family that was destroyed, of the mothers who formed a group. So, it is a situation that, unfortunately, keeps repeating itself and being told and recreated, but in a different way, because it depends on each poet's expectations. (Interview on August 7, 2023, author's translation).

The map presented below, although it does not include all slams, such as some that resumed their activities in the post-pandemic period, was established by the Rede de Slams RJ (the group that organizes the battle circuit in the province of Rio de Janeiro) and gives us an idea of the distribution of battles in Rio over the last decade. Over the years, these different slams spread across the city and the metropolitan region have been organized into a competitive battle circuit, where young people travel to different neighborhoods and regions to participate or compete. Most take place in the northern and western zones (considered marginal or peripheral regions, unlike the southern zone and part of the western region along the coast, which are tourist areas of the city) and in some parts of the central zone (such as the port area and the Lapa neighborhood, areas that have recently undergone harsh gentrification processes).

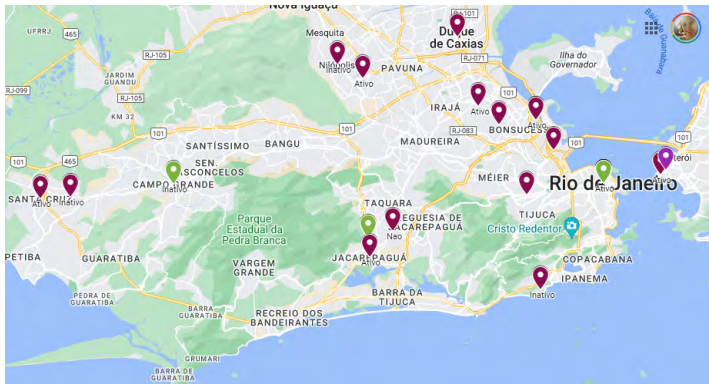


Figure 1. Cartography of slams in the city of Rio de Janeiro.

Adapted from: Rede de Slams RJ, 2023, <https://linktr.ee/rededeslamsrj>.

Thus, slam performances configure embodied practices, filled and played through the lived experiences of the bodies of these actors in the city, bodies marked by oppression and violence. As Caldeira (2000: 323) indicated in her studies on public spaces and urban segregation at the beginning of the 21st century, “for young people from the working class, the experience of the city is one of injustice and not of privilege.”³

3 Author's translation.

In this regard, Pardue and Oliveira (2018) analyzed the mobility experienced by participants in poetry slams, notably in the city of São Paulo, as other ways of being from the periphery. Despite the precariousness of transport infrastructure and the difficulties related to their own safety, the participants in these events also attend various poetic and hip-hop events, rap battles, meetings, and workshops, developing, according to the authors, a socio-geographic circuit in the city. In another important work, Mello (2018) examined the resistant productions and flows of women in street cultural practices –such as film clubs, parties, and graffiti collectives– in the metropolitan region of Rio de Janeiro. The author asserts that movements for artistic experimentation or entertainment are viewed differently (and criminalized) when carried out by less privileged groups, and in this context, moving and stopping require planning that does not resemble a free walk through the city. In the case of slam, there is a specific circuit for the participation of women poets, constituted by the Slams das Minas, which exist in Rio and several cities across the country, and which work not only to promote poetry battles but also as a space of welcome and belonging, encouraging the circulation of these women and other ways of understanding and producing the city for them.

Thus, Verano (2018: 154), following Caldeira's reflection, emphasizes that if today, the circulation and inscription of people belonging to a social minority is less difficult in the city, it is due to the modification operated "from within by these new flâneurs". For Caldeira, the two notions –circulation and inscription– group together the actions of performance: "[...] through their extreme mobility and spatial practices, these urban performers end up breaking the center-periphery dichotomy that has long underpinned the analyses and urban experiences of residents and social science researchers" (Caldeira, 2012 quoted by Verano, 2018: 153, author's translation).

In the case of slams, our interviewee Preta Poética believes that the experience and presence of poets in different spaces are important for their artistic work because "street artists, if they don't move, things won't come to them." And she teaches: "Art is not like other things that come to you because you were given a reference. It's the opposite. You must seek it; you must pursue it to become a reference." She explained this dynamic by covering the municipalities of the metropolitan region of Rio:

Sometimes we don't go because we don't have the money, sometimes we don't go because of the distance... but because of the distance, not so much, because when we want to, we go! There are things that are not feasible and require some preparation. For example, if there is a slam in Teresópolis. To go to Teresópolis, you can't just say, "I'm going." Teresópolis is another city [...] you need to understand at least what the

fare is, what the bus is. However, for example, when there is a slam in Niterói: we get to Niterói. We come here [to the city center], we take the ferry, and we go.⁴

[...] We say that slam poets are greedy. So, wherever there is a slam, we go. [...] It is an opportunity for beginners to get to know slam, meet new people, and contact a different audience because you will find a different audience at each slam you go to. (Interview on August 7, 2023, author's translation).

We were able to confirm this proposition at other moments in the field. During a battle we participated in at Tiradentes Square, in the city center, we noted in the field notebook that Mon-Ra, a young poet from the Lapa neighborhood, when talking about the places where he was going to perform or participate, said: "I want to occupy as many places as possible." (field notebook, May 6, 23). In addition to poetry battles, poets in Rio occupy places in parties, rhyme battles, various cultural events related to the hip-hop movement or peripheral literature, and educational projects in schools and universities. Just in the field of slam, according to the records of the Rede Slam RJ mentioned above, there are currently 20 slams in the province of Rio, that is, those that have filled out the form proposed by the online group (Preta Poética clarifies that before the pandemic, there were nearly 40, but with the health crisis, the number of battles sharply declined, reaching around ten). Preta is nonetheless certain "that there are more than 20" and that, for this reason, the organizers even ask local groups to promote battles during the week "so that one slam does not clash with another" and poets do not miss one:

[...] It is one thing for slams in different cities to take place on the same day. It does not matter because the audience is different; the distance is too great. However, when it comes to slams in the capital, we ask them not to hold them on the same day. [...] Because if it is a slam, for example, that people like a lot... a slam that takes place in the western part and another in the northern part of the city. And poets really like both. They must split up to know where they are going. (Interview on August 7, 2023, author's translation).

It is possible to think of these transits –north and west, center and south, multiple centers and peripheries – as a "multiscalarity", according to Haesbaert's (2005: 6785, author's translation) terms, of the socio-spatial practices of actors in their varied social roles, inside or outside the circuits of battles (also in their personal movements, visits to friends and family, to work, for walks). In this direction, the geographer turns his gaze toward the mastery of flows and mobilities in our societies, when these become fundamental elements in the construction of territories, but emphasizes

4 Teresópolis is a city in the mountain region of Rio de Janeiro province, and Niterói is a city in the capital's metropolitan region.

that in our experiences, we weave our own networks, “or rather our own territory(ies)-network(s)”, implying the experience of “multi-territorialities” (Haesbaert, 2005: 6785, author’s translation) in urban space. Carlos (2011), also in the field of geography, highlights that human life is constituted by “inhabiting spaces” that are organized to achieve a goal. As a means, she says, space “is realized as circulation to allow mobility, [...] as well as the constitution of an individual history, necessarily embedded in a history that is collective” (Carlos, 2011: 78, author’s translation). This discussion, stemming from what is called the “spatial turn” in social and geographical studies, which emerged with the philosopher Henri Lefebvre, emphasizes the notion of “production of space” as inherent to the production of life.

In the case of slam poets, it can be thought that it is through their journeys that these actors “[...] acquire knowledge about the world around them and describe this world in stories they then tell” (Ingold quoted by Aderaldo, 2021: 459, author’s translation). We return to the idea that urban artistic practices take place in the city not as a backdrop but as embodied territorialities through the journeys of their actors, in networks of relationships and flows that constantly (re)make the city while also being (re)made by it. As Sansot says:

[...] men are caught in the movement of their desires, and they believe they are first seeking pleasure, money, or encounters. [...] Urban space will present itself to them as the materialization of their anxieties, frenzies, and needs. The journey, presumed to lead them to the highest or lowest of their social status or human condition, merges with an urban itinerary (Sansot, 2004: 112, author’s emphasis, author’s translation).

Thus, for the author, “the city, made of stone and concrete, but also composed of men who work there and suffer there” is “populated with words that move, twist, swell, whirl and sometimes explode when a people revolt” (Sansot, 2004: 274, Author’s translation). The street is therefore treated by him as a “reverie of movement”, a “poetry of action” (Sansot, 2004: 225, author’s translation), which we consider applicable to the performances of slammers. Not belonging to a socially or economically privileged class, these poets traverse –and produce– multi-territorialities in the city, reversing geographical or subjective paths: from an obligation to move, imposed on young people from working-class neighborhoods to central areas for work, to the right to move for recreational, artistic, cultural, activist activities; from a social division of labor, determining who can do what, what type of work is assigned to whom, in a social hierarchy, to work in art, in cultural production, in the aesthetic production and experience of the city through the performance, overturning, in a way, the city’s norms.

So, we understand the urban performances of these poets as “urban a(r)tivist” practices, according to the notion of Fernandes et al. (2022, author’s translation). The

researchers work around this perspective to follow and analyze artistic and cultural practices of “re-existence” (our translation), which are not limited to their political dimension or their artistic character. In the field of performance studies, Taylor (2012) asserts that these can be considered “artists” when intervening in contexts and political debates experienced by their actors. The anthropologist argues, moreover, that performative acts function “in systems of representation in which the body is another medium, transmitting information and participating in the circulation of images” (Taylor, 2012: 75, author’s translation).

In this regard, not only do slam actors move through the city, but sometimes a battle itself moves to continue to exist. The case of Slam Nós da Rua illustrates this well: the battle took place in a square in the Taquara neighborhood, a peripheral area in the west zone of the city. Preta Poética told us that the poets managed to revitalize the square in collaboration with organizers of a rhyme battle and an audiovisual collective, even filing an injunction with the city hall to make the space a point of culture⁵: “They even managed to give the square a name”, Preta emphasizes (Interview on August 7, 2023, author’s translation). But with the arrival of the Covid-19 pandemic, along with the interruption of cultural events due to social distancing, a shopping center was built in the square. When the artists returned to gather, they had to start moving to other places to make their art.

Creating spaces, producing the city

On the other hand, slam poets intensely turn to their places of origin as sources for their texts, knowledge, and emotions, and as places to which they return the fruits of their work. Thus, it becomes just as important for them to root themselves as it is to launch themselves, as illustrated by this statement from Preta Poética:

You see a slam and say, “wow, that’s cool, I’m going to organize one in my neighborhood.” Because slam has a lot of that too: we are very regional. Whether we like it or not, it is one of the forms of entertainment that we can offer to our community without having to spend a lot of money. You just need a place and to publicize it. (Interview on August 7, 2023, author’s translation).

This can also be illustrated by a post Preta Poética made in a story (short video) on the social network Instagram a few months earlier, in which she filmed a square and captioned it: “I foresee a slam here.” (in the original: “Prevejo aqui um slam.”).

5 Points de culture in Brazil are projects financed and supported by the Brazilian Ministry of Culture that aim to carry out actions with a socio-cultural impact on communities.

We commented on it, and she described this imagination (almost a becoming slam of the space):

So, when we produce a slam, we always want to find a comfortable place... and generally, a square is a place where there are a lot of people and, depending on the square, you can really “see” the event happening there. So sometimes, the slammer walks around with the idea of seeing a square with many steps –because there are squares that are like amphitheatres, right?– they see an amphitheater and think: “hmm, a slam here, huh? oh, interesting... oh, the audience...” (Interview on August 7, 2023, author’s translation).

Preta has a lot of experience in the cultural and poetry scene and is often approached by novice slammers for advice on how to perform better on stage and present their poems more effectively. She explains that for some, it is more challenging to declaim, for example, with a pedestal microphone because it forces them to remain more stationary, or even just with a microphone due to the issue of voice imposture. On the other hand, these artists may come from different backgrounds and experiences, bringing prior knowledge that is bricolated together in this collective work:

There are people who are new [to the scene] because they have just entered the world of slam, but they have been on the street for a long time, and there are people who are new because they have just entered the world of art. There is this difference. For example, at the Doubles Slam, there were people who were new to slam but not new to the street. Because they do poetry in the subway, they do poetry on the ferry, they do poetry on the train. So, these people are already artists, they already have contact with the public. (Interview on August 7, 2023, author’s translation).

The poetess told us that before participating in slam, she “barely knew what a poetry soiree was” and had never met “living poets” before: “Poetry, for me, was just the old ones”, those of novelists, she clarifies. It was during a literary workshop at an art festival for the peripheries that she quickly started “making this movement towards places” and cultural work:

I am a poetess, I am a cultural producer, I work in an institute, the Instituto Josefinas⁶, which is a house for women entrepreneurs from the periphery. [...] So, I built myself, I understood myself as a professional, because it is also a switch that you flip and you say, “I am an artist”... and then, at some point, you discover that you are not just an artist, that you are an artist and you have the capacity to be something else related to a profession that you have the ability to exercise. So, it is a continuous process of self-knowledge, making a living through your art, understanding yourself as an artist [...]. I became a cultural producer because I started with poetry. So today, making money

6 See <https://www.instagram.com/asjosefinasinstituto/>.

with cultural production is making money with poetry, which is making money with my art. (Interview on August 7, 2023, author's translation).

So, slam can currently be understood in the context of youth production and culture involving a “creative economy”, following Rocha and Pereira (2017: 169, our translation), although the authors’ analysis does not overlook the precariousness of employment and work, “where discourses on entrepreneurship, launch trends, and creativity are shown in their contradictions and as concealers of neoliberal logics.” The authors, however, highlight the importance of “clever uses” of these discourses, logics, and technologies in seeking alternative and collaborative modes of cultural production and consumption, “reinventing with their protagonism cultural scenes and professional fields that go beyond the limits of dichotomous explanations” (Rocha; Pereira, 2017: 169, author's translation). This is very evident in *Preta Poética's* discourse:

And then the moment came when I said: man, I'm going to stop looking for a formal job, because I can't find one, it's a lot of money spent, because you need money for the ticket to go to the interview, and then they ask you for a lot of documents, and then you have to get the document, and then you have to make a photocopy of everything, bring it there, and you are not hired. And after the first time, you do it three or four times a month, or, I don't know, five times in three months. [...] you start to feel incapable of doing something you know how to do. And then, on the other hand, there's art. You can do it, you pass a hat around, for example. At the end of the day, you have made a little money, and you say, damn, I can pay a bill. To change, to turn the key, is a painful process, because it is a process that affects your self-esteem, it affects your self-confidence, it affects the confidence of the people who trust you. Because from the moment you say you are going to live off your art, you must look for a job focused on your art. And then the work is like, oh, for example: the Doubles Slam was worth R\$ 4.000,00⁷. The winning duo walked away with some money in their pockets. They made money with their art. But until they each earned the two thousand, they had to work the other months, with or without art, to make money, because rent does not wait, hunger does not wait... (Interview on August 7, 2023, author's translation).

In their research on urban youth, Borelli, Oliveira, and Rocha (2008) share the idea that they oscillate between exploring and crossing the city (in search of cultural or leisure activities) and returning home, rebuilding their gregarious social networks, with both movements being considered, according to the authors, as resources for self-production. In conversations with poets and slam organizers, the territoriality of battles is often mentioned, although it happens, as in the case of *Slam Nós da Rua*

7 Poetry battle played out in doubles. The price of R\$ 4,000.00 is currently equivalent to 700 dollars, which must be divided in two.

mentioned in the previous section, that a battle is removed from its place of origin, or that it travels before finding a fixed location. Thus, the battle not only carries the name of the neighborhood but also an identification with its origin. As Preta Poética says:

...sometimes the battle has a name, like Roda Cultural da Rocinha. You can't take Roda Cultural da Rocinha and stick it elsewhere. There are many slams that carry the name of the neighborhood. So, you can't just leave like that. You leave, but you know your project will have to stay. You will have to find a way to return, to set it up once a month... [...] Because the audience you attract is the outside audience, but you will also have to fight to attract the audience from your neighborhood. Poets may start as poets from the outside, but there will come a time when you start encouraging and poets from within [the neighborhood] will start to appear. So, it is a stimulus that you will start to put in place. In the area, you can even make it itinerant. For example, the Slam Laje is itinerant, but it is within the Complexo do Alemão⁸. (Interview on August 7, 2023, our translation).

This intention to provoke the emergence of neighborhood poets appears at other times in our conversations with the actors. During our conversation, Preta Poética stated: "One thing I have learned is that you leave a legacy." In this sense, Preta pointed out that some poetesses who are mothers end up bringing their children to the battles, which is very positive, as she says, emphasizing the power of self-writing even for these young people:

... it is good to have this interaction, to show them... they are the new generation. If we don't prepare them now, if we don't show them this culture of poetry now, maybe they will grow up without a reference. [...] They will also see that it is possible for them to be poets because it is in a form of writing [...] that is closer to them. It is something closer to them because sometimes it is about talking about the region in which they live, or the game they play, or a comic book... As the language of marginal poetry is a more, how can I say, more relaxed language because sometimes it is in the metric, but we are not in this formal language... it is a popular language, outside the formal, and in a way that they identify with." (Interview on August 7, 2023, author's translation).

During one of the battles we attended, we witnessed a scene between the children playing soccer on the field and the poet Cotta, who won the Slam of Brazil in 2022. When he arrived, we noticed that some of the children who were playing soccer stopped their game and approached the railing to greet him: "Cotta, we're your fans!" (field notes, August 12, 23). It's interesting that these same children, who might dream of achieving the success of their football idols, were there admiring

⁸ Rocinha is Brazil's largest favela. Complexo do Alemão is one of the largest shantytowns in the northern zone of Rio de Janeiro.

Cotta, the slam poet, and that this too could be a horizon of aspiration for them: art, education, culture, and poetry as a means to succeed in life.

Another slam with a significant presence of children, according to Preta Poética, is the Slam Caju. Caju is a neighborhood near the port area of Rio, which underwent severe gentrification during the major events of the 2010s (especially the Olympics and the World Cup), displacing the poorest residents of the region. Thus, this peripheral neighborhood, while very close to a highly valued area, remains neglected by the government. During some of the battles we attended throughout our research, we noticed some young people carrying signs that read “Put Caju on the map” (in the original: “Colocar o Caju no mapa”). Therefore, in a continuum between fixity and movement, as the poets traverse the city and value their pass, they also value the place they come from, the place they speak of, recreating other places (physical or symbolic) that they can reach, leaving an important legacy for the younger generation.

In a similar vein, Brazilian urban planner and feminist Joice Berth (2023) emphasizes the need for caution when using expressions like “noble neighborhoods” to define areas of the city where people with economic and social power live. The author argues that these are self-proclaimed noble and asserts that instead of naturalizing this appellation, which refers to hierarchies stemming from a colonial and imperial past established at the cost of exclusions, it is necessary to question the exclusivity of certain urban territories. Historically, it is the holders of noble titles who have the function of organizing territory, she claims, and the exclusions that occur socially are reaffirmed territorially, rendering “insignificant those social groups not located in urban centrality” (Berth, 2023: 53, author’s translation). This is the case, cited by the author when a resident of these areas falls victim to a stray bullet during a police intervention: a favela resident dies in the favela –the public outcry is limited by the way these spaces tend to be thought of as if they are not part of the city, or even as if they live by different codes.

Anthropologist Agier (2015), by questioning how a right to the city might be realized, proposes that it is essentially made of movement. Thus, it is crucial to understand the intertwined paths of the poets as a “city-making” (2015: 484, author’s translation) that rewrites its lines, not as utopias or solitary paths, but in solidarity, invoking other conditions of possibility. As Ingold (2015: p. 63) explains regarding pathways, it is interesting to consider footprints as traces of an “emplaced movement”: “If the same track is trodden often enough, the many individual footprints merge into a continuous path. One cannot, then, read individual movements from a path, but only those commonly or collectively made.” Hence, while hegemonic structures and narratives constantly impose the spaces where we can, should, or want to be or pass, places resist as stories in the state of “puzzles”: “symbolizations conquered in the pain or pleasure of the body” (Certeau, 1998: 189, author’s translation). In this regard, the actors of poetry battles are highly instructive in their

movements of inhabiting the city and dreaming of the city to (re)make it, playing with its possibilities.

Martins (2021), addressing the pedagogical function of rituals in the context of Afro-diasporic cultural and bodily practices, understands space as a constitutive element of time, in its condensations and in the reiterations of the bodies' gestures, which, as "body-screens", in processes of displacement and re-signification, become themselves "geography" and "landscape" (our translation). In this sense, the time of performance, the author states, is not a linear time of "progress" but a "spiraling time" that reconnects and moves laterally, upward, and downward, never becoming the same again (Martins, 2021, author's translation). Thus, we consider the times and spaces of the slam poets' paths through the city as constitutive of their performances and subjectivities in their struggles against social erasure and violence.

So, considering everyday life as a place of struggle, a struggle carried out by art and aesthetics, the performance of slam as an embodied event includes the individual and collective experiences, and the personal and socio-historical memory of these subjects. Thinking about a "fabrication of time in space", according to Martins (2021, p. 192, author's translation), and the "migrations that accomplish occupations", we can reflect on "this transitory body [that] walks, rests, runs, always in migrations that accomplish an occupation, literal or symbolic, of places and non-places, instituting quilombos, reterritorializing spaces [...]." Thus, these young people who come from different parts of the city –by train, bus, or subway, sometimes selling fanzines or reciting poetry in the vehicles to have the money to pay for the fare– take other paths to return home or to go far beyond, recreating spaces of becoming.

Conclusion

In this text we have reflected on slam poetry battles as performances through which young people practice modes of encounter and resistance in the city. We discuss these performances as embodied by their life experiences and as activists, in the sense that they implement a poetic and political action that redefines the places in the city and, thus, the experiences lived there. Furthermore, we consider these engaged performances in relation to the urban journeys of their actors, understanding that it is through them that they navigate the city, opening spaces and shaping new possibilities for their future.

One could argue that these movements, rooted in the activism of young Black people and other social minorities, thus produce powerful reframing, whether at the level of the subjectivities of their actors or in their relations, for instance, to work, art, and the city itself. Many young people from the slam scene are increasingly involved in artistic and cultural work (in literature, audiovisual media, cultural production,

photography), thus creating other possibilities for life and transit within the city. We believe that through their performances and engaged paths –through their battles of bodies and their bodies in movement– these actors trigger repertoires and effects that promote significant spatial and affective reconfigurations of/in the city.

References

- ADERALDO, Guilherme (2021): “Periferias ‘móveis’: seguindo experiências de realizadores (áudio)visuais nas margens da metrópole”, in Souza, Candice V.; Guedes, André D. (orgs.) (2021): *Antropologia das mobilidades*, Brasília: ABA (Associação Brasileira de Antropologia) Publicações, pp. 459-486.
- AGIER, Michel (2015): “Do direito à cidade ao fazer-cidade. O antropólogo, a margem e o centro”, *Mana*, Rio de Janeiro, 21(3), pp. 483-498.
- BERTH, Joice (2023): *Se a cidade fosse nossa*, São Paulo: Paz e Terra.
- BORELLI, Sílvia Helena Simões; OLIVEIRA, Rita de Cassia Alves.; ROCHA, Rose de Melo (2008): “Jovens urbanos: trajetórias partilhadas de pesquisa (2002/2008)”, *Ponto e Vírgula*, São Paulo, 4, pp. 231-253.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio (2000): “Segregação urbana, enclaves fortificados e espaço público”, in Caldeira, Teresa Pires do Rio (2000): *Cidade de muros: Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo*, São Paulo: Editora 34, EdUSP, pp. 211-340.
- CARLOS, Ana Fani Alessandro (2011): *A condição espacial*, São Paulo: Contexto.
- CERTEAU, Michel de (1998): *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, 3 ed., Petrópolis: Vozes.
- COELHO, Rogério Meira (2017): *A PALAVRAÇÃO: Atos político-performáticos no Coletivo Sarau de Periferia e no Poetry Slam Clube da Luta*. Dissertation (Master in Arts) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- FERNANDES, Cíntia Sanmartín.; HERSCHMANN, Micael; ROCHA, Rose de Melo; PEREIRA, Simone Luci (2022): “(Re)existências em um contexto de intensificação das polarizações e precarizações”, in Fernandes, Cíntia Sanmartín.; Herschmann, Micael; Rocha, DE MELO, Rose; SIMONE, Luci (Org.) (2022). *A(r)tivismos urbanos: (sobre)vivendo em tempos de urgências*, Porto Alegre: Sulina, pp. 9-29.
- HAESBAERT, Rogerio (2005): “Da desterritorialização à multiterritorialidade”, *Anais do 10º Encontro de Geógrafos da América Latina*, São Paulo, pp. 6774-6792.
- INGOLD, Tim (2015): *The life of lines*, London, New York: Routledge.
- LATOUR, Bruno (2012): *Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede*, Salvador: EDUFBA.
- MARTINS, Leda Maria. (2021): *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, Rio de Janeiro: Cobogó.

- MELLO, Luísa Antonitsch Mansilha (2018): *Mulheres, práticas de resistência cultural e ocupação simbólica: as flanêuses da Baixada*. Dissertation (Master in Education, Culture and Communication in Urban Peripheries) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- PARDUE, Derek; OLIVEIRA, Lucas Amaral (2018): “City as mobility: a contribution of Brazilian *saraus* to urban theory”, *Vibrant*, Brasília, v. 15, n. 1, pp. 1-19.
- ROCHA, Rose de Melo; PEREIRA, Simone Luci (2017): “Ativismos juvenis como artesanias de uma outra democracia: comunicação, consumo e engajamento político”, *Comunicação e Sociedade*, São Bernardo do Campo, v. 39, n. 3, pp. 161-188.
- SANSOT, Pierre (2004): *Poétique de la ville*, Paris: Payot & Rivages.
- TAYLOR, Diana (2012): *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones.
- VERANO, Paulo Nascimento (2018): *Cidades Temporárias: brechas e contrabrechas na cidade*. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

“Travesía Travesti”: La Mirada Trans* como Autoteoría

Jacinto Peliowski

Pontificia Universidad Católica de Chile

Introducción

“Travesía Travesti” es una película documental chilena dirigida por Nicolás Videla, estrenada a mediados del año 2021. Frente al telón de un contexto político sobrecargado con la revuelta social en Chile del 2019, este film documenta los variados encuentros y desencuentros entre Maracx Bastardx y Anastasia María Benavente, dos mejores amigas travestis que están en medio de una riña después de haber dado término a su exitosa obra Cabaret “Travesía Travesti”. Desde la posición de un personaje más dentro de la diégesis, lx directorx –últimx integrante en unirse al reparto de la obra– le realiza numerosas entrevistas a ambas mujeres por separado, quienes relatan los sucesos que lxs llevaron a romper una amistad que mantuvieron durante largos años. A medida que avanza la película, los desacuerdos entre las protagonistas de la obra empiezan a hacerse cada vez más explícitos: disputas por el amor de distintos hombres, por la autoría de la obra, por celos y maltratos entre ambas, por resentimientos transformados en maltratos, por secretos y traiciones, por rabias fermentadas a lo largo de mucho tiempo. Debido al contexto en el cual esta película fue situada, incuestionablemente se formula un símil entre la fractura del status-quo sociopolítico del país en esos momentos, y el quiebre entre las amistades que reunían a las integrantes del elenco de Cabaret “Travesía Travesti”. Tal como la revuelta social indicó el inicio de una crisis, donde se cuestionaron las condiciones populares en que vivimos y nos relacionamos, este documental también evidencia las problemáticas que se presentan al navegar la vida y las relaciones interpersonales trans*/ travestis. De este modo, la película es un análisis –desde lo personal y desde lo colectivo– del proyecto artístico “Cabaret Travesía Travesti”, de las experiencias sociopolíticas de personas de sexo-género disidente, de los encuentros y desencuentros de una amistad rota, de Nicolás mismx, y de un Chile enajenado por el movimiento social más grande desde el retorno a la democracia.

Memorias colectivas

El formato de este film está armado a partir de una recopilación de archivos, como un collage de distintos momentos de la memoria personal (de Videla) y colectiva (tanto del grupo de travestis como también del país). Con audios de WhatsApp, videos domésticos del Cabaret, rodajes en los espacios íntimos de las protagonistas, antiguas fotografías de travestis históricas, imágenes de lx propix directorx editando la película, grabaciones de manifestaciones en las calles de Santiago, e imaginarios disidentes a través de tacones, pelucas y maquillaje, la película va construyendo un recorrido por distintas vivencias travestis. En la constitución de este archivo de una memoria colectiva, se renuncia a intentar contar una historia única de la experiencia travesti en Chile. Así, esta obra escribe una narrativa que reconoce la pluralidad, emprendiendo un proyecto a múltiples voces que no intenta jerarquizar ni apropiarse una historia ajena a su propia perspectiva. Esto es lo que Camila José Donoso denomina como una metodología de transficción:

[...]una ética entre el trabajo del director/a y' su sujeto de pesquisa, 'poniendo en duda la relación distante y utilitaria que muchas veces se puede tener en ciertas prácticas del documental. En la transficción, el proceso creativo está centrada en la relación de amistad que se genera entre autor/a y personajes(201 :2019) .

De este modo, más que un simple retrato documental de personaje, "Travesía Travesti" es una exploración coral y colectiva a través de una mirada endógena, acerca de los lazos entre las travestis locales y los vestigios de la dictadura militar en la sociedad chilena. El acto de Videla de hablar en primera persona (singular y plural) nos comparte un relato sensible desde la mirada travesti; un posicionamiento desde la cercanía y la familiaridad que genera que los personajes (incluyendo a lx directorx) se acerquen a lx espectadorx, estrechando la distancia generada por la barrera invisible de la pantalla.

La exhaustiva recopilación de archivos ejecutada por Videla interpela directamente a la noción de la memoria. Podemos aquí preguntarnos: ¿cómo se ha construido la memoria trans*/travesti en nuestro país? Nuestras corporalidades y experiencias no aparecen grabadas en los libros de historia 'oficiales'; nuestras existencias no forman parte de una memoria histórica popular. En gran parte, ha sido a partir de las representaciones recientes en el cine y en la TV que nos hemos podido establecer como cuerpos socialmente reconocidos¹; sin embargo, la mayoría de aquellas imágenes

1 Es importante mencionar que los pocos archivos históricos de cuerpos disidentes también significaron un aporte a nuestra visibilidad. Muchos de estos documentos —provenientes, por ejemplo, de reportajes televisivos o de diarios— se han perdido en el tiempo, pero organizaciones como la CUDS (Colectivo Universitario de la Disidencia Sexual) o el Museo Di (en formato virtual) han realizado trabajos para la recuperación y la recopilación de estas imágenes de memoria.

—mediadas a través de una mirada cis-heteronormativa— no logran capturar ni preservar adecuadamente nuestra estética en una historiografía disidente. Cabe aquí destacar el aporte de variados agentes culturales disidentes también ha sido un importante elemento al momento de desafiar la mirada hegemónica en la escena nacional, donde a través de sus obras han creado un archivo disidente colectivo y multimedial para la posteridad. Artistas visuales como Carlos Leppe y Sebastián Calfuqueo (a través de la performance), escritorxs como Pedro Lemebel y Pablo Simonetti (y, en menor medida, Gabriela Mistral y José Donoso), músicxs como Alex Anwandter y Javiera Mena, entre muchxs otrxs artistas, han podido brindarle visibilidad a la experiencia disidente, creando un archivo de representaciones mediadas por sus propios ojos disidentes de la normativa sexual y de género. Estas representaciones también influyen en el imaginario común sobre los cuerpos que se escapan de la cis-heteronorma, tal como lo han hecho las imágenes cinematográficas o de TV. Así, por el lado de lo audiovisual, Videla se posiciona —a través de esta película— como unx gestorx de la representación particularmente trans*, lo cual provoca al escenario gobernado por el ojo hegemónico, con el propósito de revertir la ausencia de cuerpos trans*/travestis en los archivos de la historia nacional.

Gracias a todo el material recopilado, la estructura a base de diversos recursos audiovisuales construye la obra desde la memoria tanto de lx propix Videla, como también desde la colectividad: del grupo de amigas, de la historia travesti de Chile, y de los movimientos sociales locales. Esta película se cuestiona sobre la hegemonía narrativa sobre los cuerpos disidentes, funcionando como reescritura del imaginario común de trans*/travesti, desde el punto de vista de la experiencia encarnada. Al indagar en distintos rincones de los ámbitos de la vida de estas mujeres, la película nos muestra cómo su identidad travesti no es lo único que marca su narrativa: ellas también tienen relaciones de amor y odio con sus amigas, ellas también protestan junto al resto de la revuelta social, ellas también gozan de sus creaciones artísticas que las conmueven, ellas también se sienten atractivas frente al espejo y disfrutan de su propia imagen. Ellas no son solo travestis, sino personas multidimensionales que viven vidas plenas y satisfactorias. De este modo, más que denunciar las dificultades y pericias de una vida disidente, esta obra funciona como una compilación de la memoria trans*/travesti. Así, a través de la recolección de archivos en un extenso catálogo de variadas memorias, lx directorx también está construyendo un archivo de registro disidente para la posteridad al basar esta narrativa en los recuerdos colectivos de un grupo de travestis. Consecuentemente, la creación de este archivo personal y colectivo es una construcción de la memoria que está en un constante procesamiento, que puede ir actualizándose a través de la continua inclusión de más voces trans*/travestis que han sido históricamente silenciadas.

La memoria, ya sea personal o colectiva, es una estructura frágil y flexible (Loftus, 2018): nuestros recuerdos se olvidan, se transforman y se reestructuran con el pasar

del tiempo. A veces nos acordamos de detalles y perdemos información clave, o a veces alteramos nuestras memorias según su impacto emocional. A veces los registros y archivos históricos intervienen y distorsionan nuestros recuerdos mancomunados, y a veces son las imágenes audiovisuales las que manipulan nuestra memoria socio-cultural. A veces formulamos recuerdos de situaciones que nunca experimentamos personalmente; a veces internalizamos evocaciones ajenas como propias; a veces nos convencemos de que nuestras memorias fueron un simple sueño, y viceversa. El poeta y crítico literario Severo Sarduy cuestiona el papel de la memoria y la convención tradicional del tiempo, donde la historia (personal o colectiva) se basa en la discontinuidad temporal, en la memoria distorsionada y en el olvido:

La memoria no es importante; lo importante es el olvido, El poeta escribe para salvar del olvido, no los datos históricos, ni las fechas, sino cosas que ha percibido. [...] No me preguntes cuándo nací, no me preguntes grandes eventos de mi vida; lo olvidé todo. Pero recuerdo aún la música con que mi hermano entró en el jardín de infancia. (1987: 38)

En este sentido, un relato personal se forma a través del recorrido por aquellas pistas grabadas en la memoria (tal como si fueran cicatrices); del mismo modo, la recolección de archivos disidentes es determinante para esbozar nuestra propia historia. Para Sarduy, solo se cuenta con lo que queda escrito en el cuerpo, como marcas indelebles en la memoria que aún hablan de un pasado que las marcó para siempre. El formato de la película basado en el archivo juega con esta memoria que, en pedazos, se contradice y se pelea consigo misma según sus diferentes interpretaciones, como una plasticidad cognitiva frente la narrativa que refleja el conflicto entre Maracx y Anastasia. Aquí, la constante disputa entre dos puntos de vista —muchas veces opuestos y contradichos entre sí— demuestran la delicadeza con que se registran, se guardan y se interpretan las vivencias e historias en la memoria. Asimismo, dentro del contexto de la revuelta social, podemos ver un fuerte cuestionamiento de las condiciones de vida actuales en el país, al interpelar la idiosincrasia histórica del retorno a la democracia. Por ende, la inestabilidad de los recuerdos está vinculada a los procesos de la memoria personal, pero también a la formulación de la memoria colectiva: en esta obra, se evidencia cómo la historia personal (de Videla) y la historia colectiva (de las travestis, de la disidencia, del país completo) se encuentran fragmentadas.

“Travesía Travesti” exhibe cómo la memoria se va construyendo a pedazos, en un intento de volver a hilar el pasado fracturado y olvidado producto de la represión institucional contra las disidencias, pero también como consecuencia del neoliberalismo en la sociedad chilena. Por una parte, al recolectar archivos del Cabaret, del quiebre del conjunto artístico, y de la polémica entre las protagonistas, Videla reconstruye sus propias memorias de sus experiencias en el escenario, de su relación con sus amigas, y también de su realidad como artista travesti. Esto le brinda un sustancial tono

autobiográfico a la película, además de una mirada muy íntima, dolorosa y a la vez reflexiva de la vida, la obra y los conflictos de este grupo de mujeres. Por otro lado, al recolectar imágenes históricas de la comunidad travesti, y también de una ardiente sublevación sociopolítica en el territorio, lx directorx intenta reconstruir una historia social a través de una mirada provocadora y a la vez desgarradora de la realidad en Chile, tanto de las disidencias como del pueblo en su totalidad. Es el lugar (espacio-temporal) en que se sitúa la obra de Videla —en medio de la riña de estas mujeres tras años de amistad, y también en medio de una importante revuelta social— donde se hace esencial esta reconstrucción de la memoria. Esta película nos permite evaluar personal y socialmente los eventos que han ocurrido en nuestro pasado, las repercusiones que estos han tenido en la actualidad, y las transformaciones que podemos proyectar a futuro. De esta manera, Videla hace hincapié en la importancia de la conciencia de que ‘sin memoria no hay futuro’, por lo que la necesidad de un archivo de memoria travesti y popular es imperante. El archivo crea la historia y rectifica la memoria, aunque sea a retazos de recuerdos que aún persisten en nosotrxs. El archivo le prohíbe al imaginario común olvidarse de nuestros cuerpos; permite que nuestras voces queden grabadas, en su propio tono, con sus propias palabras. El archivo nos permite persistir, traspasar el olvido, permanecer; le da agencia y autonomía a nuestro pasado, a nuestro presente y, eventualmente, a nuestro futuro. El archivo es la cicatriz de la memoria que llevamos en la piel: cuando recorremos el camino marcado por estas huellas, somos capaces de relatar nuestras propias narrativas.

Metodologías feministas

“Lo personal es político” es un reconocido lema feminista, el cual se originó durante la segunda ola del movimiento. Esta consigna destaca la urgencia de tratar asuntos entendidos como ‘privados’ como temas ‘políticos’. La historiadora Ruth Rosen explica que “[esta frase] tenía la intención de transmitir la —entonces impactante— idea de que había dimensiones políticas en la vida privada, y que las relaciones de poder moldeaban la vida dentro del matrimonio, de la cocina, del dormitorio, de la guardería y del trabajo.” (2000: 196) Este sentimiento es transpirado en “Travesía Travesti” desde sus primeras escenas. Desde un inicio, la película indaga en la vida personal de este grupo de mujeres; así también, los archivos utilizados dan indicios de domesticidad, lo cual indica que esta película fue pensada, creada y producida en la intimidad del espacio privado de lx directorx, desde un lugar donde tanto ellx como sus amigas se sentían cómodxs de poder abrirse frente al lente observador. Es importante recordar cómo el plantearse en el mundo como un cuerpo disidente, donde las subjetividades y los afectos —elementos que comúnmente se relegan a la vida privada— difieren de la norma hegemónica, es tomar una posición política. El

vivir como persona disidente es declararse en contra de los mandatos sociales, culturales y políticos que controlan al cuerpo. El existir como disidencia es hacer de lo personal, lo sensible, lo encarnado, lo estético, político. Por lo tanto, podemos apreciar cómo, en “Travesía Travesti”, la incidencia de la realidad política-social y el proceso biográfico (individual y colectivo) están intrínsecamente conectados: el viaje a través de una mirada íntima es una politización de las imágenes que representan nuestras vidas en la gran pantalla.

La película reserva una escena post-créditos, donde Anastasia declara que “debemos contar nuestras propias historias.” A través de esta frase, creo que esta película también apunta a la idea de que tenemos que sanar nuestras propias heridas. Esto es debido a que hay un punto en la película en donde se habla de que existe una gran cicatriz en la comunidad trans*/travesti. Esta cicatriz representa una herida simbólica, cultural, social y política, la cual se arrastra en los cuerpos disidentes: esta herida está en un proceso de sanación, cicatrizando, pero aún persiste como un claro vestigio de su impacto (en nuestros cuerpos, en nuestra memoria, en nuestra historia). Los sistemas institucionales de opresión han fragmentado nuestras historias, al invalidarnos, ignorarnos, rechazarnos y hasta asesinarlos por ser quienes somos, permeando nuestras propias lógicas narrativas, de organización y de contención mutua. Han sido estos mismos sistemas los que han desvirtuado a la sociedad chilena en una era postdictadura, donde por 30 años nos conformamos con la situación sociopolítica. Esta herida terminó por abrirse una vez más en octubre del 2019: en el quiebre de la obra “Cabaret Travesía Travesti”, en la pelea entre Maracx y Anastasia, en la revuelta social. Sin embargo, la cicatriz de la cual se habla en la película representa una herida que, a través de la lenta reconstrucción de una memoria personal y colectiva disidente, va lentamente sanando. A pesar de que nunca podremos recuperar todo aquello que se perdió de la historia disidente de nuestro país, la formulación de nuevas formas de resistencia social, política y cultural de las disidencias —particularmente a través de nuestras propias experiencias— permitirá que la cicatriz, aunque nunca desaparezca por completo, se haga cada vez más tenue. De este modo, y frente a la ausencia de cuerpos disidentes en la memoria personal y colectiva de nuestro país, “Travesía Travesti” nos redirige hacia aquellas variadas formas de organización disidente frente a un sistema patriarcal y neoliberal opresivo. Son los vínculos afectivos, la comunidad, el traspaso generacional de historias y relatos, el archivo de nuestras experiencias, la acción política, la puesta en escena performática, o las revoluciones sociales, las distintas maneras y formatos que tenemos para subsistir en un sistema que no está pensado para nosotrxs. Por ende, es importante recordar que a pesar de sus problemas, ambas Anastasia y Maracx continuamente enfatizan el cariño que existe entre ellas, en base a la amistad que compartieron durante mucho tiempo. Es importante recordar que el hacer amigxs, el trabajar juntxs, el ayudarnos mutuamente, el traspasarse conocimiento y el organizarnos colectivamente, nos da la agencia para

romper aquellos esquemas binarios de género en el cuerpo, y también en el cine —tal como lo denota la metodología de creación compartida propuesta por Camila José Donoso (2019: 201). Es importante saber que el tenernos lxs unxs a lxs otrxs, nos lleva a hacer de lo personal, lo político.

El posicionamiento de Videla tanto frente como tras la cámara transparenta la mediación que su lente cinematográfico realiza, lo cual brinda un espacio cómodo para que estas tres travestis narren sus vivencias como personas disidentes usando su propia voz. Así, se va construyendo una historia rica en matices y dinamismos sobre lo que significa encarnar la experiencia disidente, llena de goces y penas; esto permite que el film modifique integralmente aquella habitual supeditación de las subjetividades trans* y travestis —como vidas sufridas y unidimensionales— bajo la mirada dominante cisgénero. Este acto revolucionario le devuelve agencia y autonomía a nuestros cuerpos, avalando un espacio en el que podamos contar nuestras propias historias, a través de nuestras propias miradas y guiadas por nuestras propias experiencias. “Travesía Travesti” propone así una radicalidad en su formato, en su género, en su narración y en su perspectiva, rompiendo con las viejas prácticas configuradas por aquellas estructuras de poder patriarcales y neoliberales que han históricamente moldeado nuestros cuerpos, historias y experiencias. El retrato íntimamente personal, colectivo y político de “Travesía Travesti” nos invita a establecer un vínculo entre la teoría y la autobiografía. En el ámbito personal, el relato expuesto desde el punto de vista de lxs protagonistas se basa en sus biografías como personas travestis, en relación con su obra artística y su estrecha convivencia como compañeras. De la misma manera y en el ámbito colectivo, la película habla de la necesidad por un archivo disidente, por el cuidado mutuo de la comunidad trans*/ travesti, y por la lucha social en pos de una mejor calidad de vida de la población chilena. Por último, en el ámbito político, “Travesía Travesti” toma la perspectiva de las realidades disidentes para demandar la autonomía de nuestros cuerpos, lo que se traduce en un poder de autodeterminación, lo que nos emancipa de las restricciones impuestas —por parte de las estructuras hegemónicas— sobre nuestras vidas. A lo largo de esta travesía entre lo personal, lo colectivo y lo político, esta película reflexiona desde la autoteoría acerca de las políticas de la experiencia, de la sensibilidad y, por ende, de la estética trans*.

Situada en la intersección de la filosofía postestructuralista con la experiencia encarnada, o de lo político con lo doméstico, la autoteoría es —en las palabras de la autora y curadora Lauren Fournier— “[...] la integración de la teoría y la filosofía con la autobiografía, con el cuerpo y con otras modalidades pensadas como personales y explícitamente subjetivas.” (2021: 18) Esta es una manera consciente y lúcida de interactuar con un discurso, con un marco teórico, o con un modo de pensar y practicar las estructuras que organizan el mundo que nos rodea, situada desde la fenomenología, la experiencia vivida y la encarnación subjetiva. En esta línea, la académica en literatura y estudios de género Robyn Wiegman explica que, en el espacio liminal

entre la academia y la práctica, la autoteoría se posiciona como “[...] un encuentro entre la narración en primera persona y la teoría, como cuerpo establecido del pensamiento académico contemporáneo.” (2020: 1) Como lo especifica Fournier, “De hecho, la historia del feminismo es, en cierto sentido, una historia de autoteoría, una que busca activamente unir la teoría y la práctica y defiende principios como ‘lo personal es político.’” (2021: 21) Desde los inicios del movimiento feminista —al menos, en occidente— la práctica de la autoteoría se ha establecido como una herramienta para hablar sobre lo político desde lo personal: “El acto de revelar a otras mujeres lo que alguna vez fue privado, fue fundamental para la formación del movimiento de liberación de la mujer.” (Fournier, 2021: 20) Utilizando la experiencia encarnada como catalizador, la reflexión teórica acerca las preocupaciones sociopolíticas del feminismo fue tomando cada vez más fuerza, lo cual permitió que estas discusiones se instauraran dentro de las instituciones educativas, legales y del Estado. A pesar de que estos argumentos se basan en estructuras intelectuales rigurosas y hegemónicas, el poder de la autoteoría permitió la traducción entre aquello que es considerado como personal, en aquello que es considerado como político, lo cual ha logrado ejecutar cambios tangibles en los sistemas de opresión que afectan a las marginalidades.

Esta práctica feminista tomó gran fuerza durante los inicios de la tercera ola del movimiento. Al reapropiarse del lema “lo personal es político”, la autoteoría se expandió como una herramienta para pensamiento crítico interseccional durante los años ‘80, a través de la literatura escrita en primera persona por parte de autoras feministas, particularmente por mujeres negras, indígenas y latinas. Por ejemplo, los textos de Audre Lorde “The Cancer Journals” (1980) y “Sister Outsider: Essays and Speeches” (1984) relacionan las propias experiencias de la autora como mujer negra, lesbiana y feminista con sus experiencias interseccionales en torno al cáncer de mama, la opresión sistémica y el feminismo radical. De la misma manera, el libro llamado “Borderlands/La Frontera: The New Mestiza” (1987) de Gloria Anzaldúa examina su experiencia de habitar en la frontera entre Estados Unidos y México, a través de un lente crítico de las políticas de género, de raza y del colonialismo. Asimismo, y en conjunto a Cherrie Moraga en su publicación titulada “This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color” (1981), ambas autoras centran sus experiencias como mujeres racializadas, para irrumpir desde la interseccionalidad la supuesta ‘sororidad’ del feminismo de la segunda ola. Bell Hooks, autora y activista queer y negra, también realizó importantes publicaciones en esta misma época donde teorizaba desde el ‘yo’. En su ensayo titulado “Theory as Liberatory Practice” (1994), ella describe cómo “Llegué a la teoría porque sentía dolor [...] Llegué a la teoría desesperada, con ganas de comprender, de captar lo que pasaba a mi alrededor y dentro de mí.” (Hooks, 1994: 59) Así, desde una necesidad personal, la autora reflexiona críticamente que la teoría que nos ayuda a entender sensiblemente el mundo, para también imaginar posibles futuros donde sea posible una liberación colectiva: “Porque en

su producción yace la esperanza de nuestra emancipación, en su producción yace la posibilidad de nombrar todo nuestro dolor, de hacer desaparecer todo nuestro dolor.” (Hooks, 1994: 75)

Saberes corporeizados

La autoteoría responde a la necesidad imperante de aquello que la autora feminista Sara Ahmed describe como “[...] arrastrar la teoría de vuelta, para devolverle la teoría a la vida.” (2017: 10) Al asumir que la teoría es un modo de pensamiento abstracto —donde se le reserva a un espacio abstraído y distanciado de la vida diaria— no se consideran los efectos que estos marcos teóricos tienen en las corporalidades, justamente sobre las cuales las hipótesis de estas teorías se encuentran basadas. Sin embargo, para las vivencias feministas, disidentes, racializadas, o de cualquier otro modo marginalizadas en su interseccionalidad, la teoría abstracta no significa beneficio alguno. ¿De qué sirve teorizar críticamente sobre los cuerpos y sus experiencias, si las reflexiones acerca de nuestras diversidades —y, por ende, sus implicancias sociopolíticas— se restringen a lo discursivo? Si la teoría no tiene una conexión directamente simbiótica con la práctica, esta no puede realizar una transformación real en los sistemas estructurales que restringen nuestras vivencias. De este modo, “La teoría puede hacer más cuanto más se acerca a la piel.” (Ahmed, 2017: 10) Al ‘pasar’ la teoría por el cuerpo, y al reflexionar sobre la teoría desde un punto de vista fenomenológico, la autoteoría se sitúa como un modo discursivo, apelando por el cuerpo como el lugar para la praxis de la teoría, donde nuestras biografías demuestran las distintas maneras en que la filosofía puede accionar en la tangibilidad de nuestra realidad mundana. Como consecuencia, la autoteoría funciona como una mediación entre la teoría corporeizada y el cuerpo teorizado, la cual nos moviliza a llevar a cabo acciones revolucionarias que signifiquen un cambio en el status quo colectivo contemporáneo. A partir de esto, hooks afirma que “Si creamos teoría feminista, y movimientos feministas que aborden este dolor, no tendremos dificultad para construir una lucha de resistencia feminista de masas. No habrá brecha entre la teoría feminista y la práctica feminista.” (1994: 75)

En este punto, creo importante volver a considerar la visceralidad del cuerpo, como el sitio en donde la teoría y la práctica se entrecruzan entre sí. hooks insiste que teorizar desde la encarnación abre nuevos horizontes para cuestionarse a quién se le permite hablar desde el discurso teórico, quién está invitadx a formar parte de los espacios teóricos institucionalizados, con quién o quiénes está conversando aquella teoría, y cómo y por qué se está teorizando (1994: 63-64). Fournier indica que estas preguntas “[...] ciertamente pertenecen al feminismo interseccional, y se complican aún más cuando se abordan con un lente activamente anticolonial.” (2021: 25) Sin

embargo, es ese lente anticolonialista el que justamente pone en tensión la supuesta firme separación entre teoría y práctica. Según la académica en semiótica María José Contreras, el anticolonialismo, como proyecto político,

[...]pretende justamente devolver al cuerpo su posibilidad de acción .Este proyecto político ,aunque criado fuera de nuestros territorios ,se emparenta con la necesidad en nuestros países de repensar la forma [...] cómo se genera conocimiento ,y con qué criterios se valida el conocimiento en nuestra sociedad .La práctica como investigación permite valorar y validar los saberes del cuerpo ,su accionar ,su creatividad ,su sensorialidad y psicomotricidad ,no como saberes ornamentales ,sino como saberes que fundan nuestra subjetividad(83 :2013) .

En su núcleo, la difuminación entre supuestos límites categóricos es algo fundamental para el anticolonialismo. El borrar las barreras entre lo que se piensa como mente racional y cuerpo sensible, entre práctica y teoría, entre lo personal y lo público, cambia el paradigma establecido por las nociones coloniales de categorizar, separar, alienar y jerarquizar cuerpos, sexualidades, géneros, saberes, costumbres, clases sociales, cosmovisiones, culturas, políticas y comunidades entre sí. Este quiebre también cuestiona quién es determinadx como suficientemente racional o intelectual como para establecer un marco teórico, o qué tipo de conocimiento se puede considerar apto para una investigación institucionalizada. De acuerdo con Henk Borgdorff, académico en investigación artística, “En el momento en que las formas de conocimiento no discursivas (encarnadas), los métodos de investigación no convencionales y las formas alternativas de documentar y comunicar hacen su entrada en la investigación académica, se producen cambios en la forma en que la academia se concibe a sí misma.” (2006: 44). Del mismo modo, la autoteoría requiere de la deconstrucción de los límites institucionales entre disciplinas académicas. Por ende, esta requiere de la colaboración consciente y consensuada entre saberes, estableciéndose en el intersticio tanto de la interdisciplina (como una interacción de múltiples disciplinas), como de la transdisciplina (como una colaboración entre múltiples disciplinas para generar conocimiento trascendental a ellas).

La práctica como metodología para la investigación considera que el cuerpo es un ente que genera “[...] conocimientos que exceden el lenguaje verbal y las codificaciones matemáticas que tanto ha privilegiado la ciencia moderna.” (Contreras, 2013: 74); por ende, ya no solamente se teoriza ‘acerca’ del cuerpo, sino que también se teoriza ‘desde’ el cuerpo, lo que expande el horizonte de las posibilidades políticas y epistémicas del saber. Si se considera a la carne disidente como una posible fuente para la construcción de un marco teórico, se le brinda autonomía a nuestros cuerpos como agentes cognoscitivos, y así se nos emancipa de las supeditaciones del racionalismo puro, del método científico, y de la mirada hegemónica que constantemente nos considera únicamente como objetos de estudio. Al desdibujar las

fronteras disciplinares entre teoría y autobiografía –y así situarse en el espacio liminal entre ellas– la autoteoría es una pieza clave para el anticolonialismo, imaginando nuevas respuestas frente a lo que es la investigación, cómo se aprende de ella, y qué formas se utilizan para su realización. De esta manera, los objetivos y finalidades de la autoteoría plantean un proyecto político que desafía radicalmente los paradigmas del conocimiento académico, polemizando la hegemonía del imperialismo textual, y de la diferencia entre conocimiento intelectual y saber práctico. Esto necesariamente tensiona las facetas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación académica, abriendo los horizontes hacia nuevas concepciones, fuentes, y métodos para el conocimiento. “Travesía Travesti” es una obra que también desarma las estructuras que distinguen entre la teoría y la práctica, entre lo personal y lo político, entre lo individual y lo colectivo, y entre la razón y la sensibilidad. Esta deconstrucción, además de ser un acto anticolonialista, es también una manera de entender el mundo desde lo queer. Para el académico en estudios de performance José Esteban Muñoz, lo queer excede todo límite establecido, atravesando las barreras que lo contienen, y disputando aquello que firmemente se considera como real, presente y objetivo (2009: 1). En este sentido, Muñoz apunta que lo queer –o, leído desde este territorio, lo disidente– es una disposición intrínsecamente estética, dado que está basada en la experiencia, en la sensibilidad, y en la fenomenología que niega a ver la realidad como única y objetiva. De este modo, se cuestionan las jerarquías que organizan a la hegemonía: “Una estética queer puede funcionar potencialmente como un gran rechazo [que] genera nuevas formas de percibir y actuar sobre una realidad que es en sí misma potencialmente cambiante”. (Muñoz, 2009: 1) Así, esta película es una reflexión teórica sobre la práctica feminista de conocer, aprender y evidenciar a través de la experiencia encarnada. A partir de las autobiografías colectivas que Videla realiza junto a sus amigas, del recorrido por propios recuerdos, de la recolección del conocimiento tácito de los cuerpos disidentes en nuestro territorio y del material de archivo doméstico, lx directorx logra hacer una sensible reflexión colectiva acerca de la situación sociopolítica de las disidencias en nuestro país.

La autobiografía se ha cementado como un elemento esencial al momento de teorizar acerca de las vidas y los cuerpos trans*. Adoptando un carácter autoteórico, el académico y crítico cultural Jay Prosser recalca la importancia del relato basado en la historia personal en su publicación “Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality” (1998), al integrar su propia narrativa corporeizada, su propio devenir, y su propio cuerpo en su análisis teórico acerca de la visceralidad del género: “La autobiografía, como la primera mirada del transexual en el espejo, descompone al sujeto en el yo reflejado y el yo que refleja.” (1998: 102) El autor tensiona las

ideas postestructuralistas de Judith Butler acerca de la performatividad del género², argumentando que la teoría no solo se encuentra fuera del cuerpo con un efecto únicamente discursivo, sino que está inscrita dentro de la carne cruzada por la experiencia personal. Así, “la genealogía de la autoteoría se forja en colaboración con los estudios transgénero, ya que ambos abordan una ruptura de las normatividades salvaguardadas por las convenciones tradicionales establecidas, en torno al género y la disciplina por igual.” (Wiegman, 2020: 7) Es por esta misma razón que, a lo largo de este escrito, y al momento de emprender un recorrido por las distintas miradas academizadas sobre nuestras experiencias y corporalidades, he recurrido mayoritariamente –contando con unas pocas excepciones– a trabajos, escritos, teorías y reflexiones realizadas por personas trans*.

Ya hacia los años 2000 y en el apogeo de la tercera ola feminista, variadx autorxs recurrieron a la autoteoría como una manera de escribir, reflexionar y criticar –desde sus propias vivencias– acerca de asuntos relacionados con el género, la sexualidad y el cuerpo. Este término tomó gran velocidad de circulación entre los círculos literarios y académicos luego de la publicación titulada “Testo Yonqui” (2008) del filósofo Paul B. Preciado. Este texto es una intrincada incursión por los distintos recovecos de las historias de la sexualidad, de la pornografía y de las drogas farmacéuticas, desde el punto de enunciación de la academia. Preciado inicia su escrito declarando que “Esto no es una memoria”, sino más bien un “ensayo corporeizado”, como una práctica de “ficción somato-política, una teoría del yo.” (2008: 11) Sin nombrarla como tal, el autor recurre a la autoteoría para hablar acerca de su transición de género y los impactos de las hormonas en su cuerpo, describiendo su uso de testosterona como una manera de ‘deshacer’ su género, el cual argumenta que es instaurado por un sistema capitalista que mercantiliza la sexualidad y reproductibilidad de los cuerpos. Además, su íntima relación con Guillaume Dustan y Virginia Despentes le permite a Preciado acercarse afectivamente –‘desde la piel’– a las ideas filosóficas estxs autorxs disidentes, situado en un momento específico de su propia biografía. Más adelante, la escritora Maggie Nelson publicó “The Argonauts” en 2015, quien describe su texto –inspirada en los escritos de Preciado– como una ponderación autoteórica. Este trabajo interdisciplinario excede los géneros y formatos de un texto crítico y se adentra en la libertad propuesta por la autoteoría, al experimentar con los protocolos de la autobiografía, y juxtaponer relatos de su vida diaria con reflexiones filosóficas, teorías críticas y un análisis artístico. De esta manera, la publicación de Nelson creó una conversación entre el feminismo y la teoría queer, generando respuestas –desde este marco teórico– a cuestionamientos sobre las capacidades del lenguaje para traducir sus experiencias encarnadas como mujer feminista, madre, persona disidente, pareja de un

2 Para indagar más en la teoría del género performativo, ver: BUTLER, Judith. (2007 [1990]): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, NY: Routledge.

hombre trans* (Harry Dodge, reconocido artista visual), poeta, y ensayista filosófica. A pesar de que existe una cercana relación entre los trabajos de Preciado y Nelson (particularmente en su interés por la construcción y composición del género disidente encarnado), ambas obras mantienen distintas maneras de intervención crítica y forma estética. Mientras que Preciado utiliza la posición del yo “como una intrusión virtuosa de la confesión autobiográfica en las convenciones de la escritura académica”, Nelson hace uso de su voz personal “como una interpretación de la teoría crítica como parte del mundo de la vida cotidiana.” (Wiegman, 2020: 2) Estas diferencias, más que exigir una estandarización de la autoteoría, demuestran la expansividad de este género en sus múltiples modos de escritura y pensamiento, tanto en la academia como en la literatura. Sin embargo, al entretener teóricamente las narrativas de su vida diaria con las de su pareja –para así poder discutir la imposibilidad de nombrar ciertas experiencias encarnadas– “The Argonauts” posiciona a Nelson en lugares que no corresponden en su propia autobiografía. A pesar de que la noción de ‘queer’ represente un horizonte cada vez más expansivo, a través de la intención por equiparar fenomenológicamente las experiencias de su embarazo con la transición de género de Dodge bajo este concepto, la autora se inserta dentro de la experiencia encarnada trans* de su pareja. Nelson realiza una documentación de la transición de género de Dodge –a quien cita frecuentemente a lo largo de su texto– mas no le admite en una posición de colaborador. Frente a la pregunta de si Nelson tiene potestad de escribir acerca de una experiencia que ella no encarna, Fournier nos recuerda cómo “las subjetividades trans han sido [históricamente] excluidas de escribirse a sí mismas en la filosofía” (2021: 174); esto resulta en “El propio Dodge permanece extrañamente silencioso en el texto, posiblemente, en cierto modo, incluso explotado.” (2021: 180)

La autoteoría es una espada de doble filo: por una parte, afirma la noción de que existen nuevos modos para la generación de teorías críticas, influenciadas directamente por los proyectos políticos interseccionales y decoloniales. Por la otra, existe el “[...] riesgo de un individualismo metodológico potencialmente excesivo que otorga primacía al ‘auto’ de una manera que podría cerrar el círculo de las lógicas cuestionables del posmodernismo tardío, [...] o las lógicas de esas formas más militantes del pensamiento interseccional.” (Fournier, 2021: 315) De esta manera, a pesar de encontrarse basada en las experiencias personales del cuerpo politizado, la autoteoría debe tener especial cuidado de no caer en un predicamento solipsista, para así poder hablar de asuntos que afectan a comunidades completas, y no simplemente a cuerpos singulares. La autoteoría no está destinada al narcisismo infértil; en cambio, debe encontrar las maneras para ser capaz de cruzar, desde lo individual, el umbral hacia lo colectivo. Fournier apunta que “[...] al teorizar en conjunto podremos, después de todo, escucharnos a nosotrxs mismxs.” (2021: 319) Por ende, la autoteoría nos llama a crear teorías desde una autobiografía colectiva: al relacionarnos con el resto, lo ‘propio’ deviene lo ‘nuestro’. Esto es exactamente lo que sucede en “Travesía

Travesti”): la recolección de archivos y la realización del documental, a pesar de ser un trabajo producido por Videla, requiere del apoyo y soporte de su comunidad. En este sentido, el hecho de que Videla nunca aparezca frente a cámara –donde su imagen solo se ve momentáneamente en material de archivo utilizado– indica que su relato, por mucho que lo interpele a ellx, habla de una experiencia colectiva y no solo personal. Asimismo, registros en video muestran a Anastasia formando parte de las protestas del año 2019, demandando a voces –en medio de la llamada ‘plaza dignidad’– por una ley integral trans*, la que garantice nuestros derechos en todo ámbito de nuestras vidas. Aquí, podemos vislumbrar la intrínseca relación entre la vulnerabilidad sociopolítica de los cuerpos trans*, y la precariedad de tantas otras vidas marginalizadas dentro de este territorio. Acompañada por otras mujeres trans*, presentes en cuerpo y también en memoria –a través de fotografías impresas en pancartas– la voz de Anastasia resuena con las disidencias del lugar y, aún más, con el génesis de la revuelta; este grito a múltiples voces logra evidenciar los cruces interseccionales de las identidades de un pueblo exhausto de tener que luchar constantemente por sus derechos. Solo a través de un esfuerzo colectivo, esta película puede levantar el proyecto político de un grupo de travestis que desean, tal como lx directorx, autodeterminarse y agenciar sus propios cuerpos en su carne, en su género, en su estética y en su imagen. Al teorizar en conjunto acerca del posicionamiento del cuerpo disidente en el territorio, el discurso político de esta travesía se entremezcla con la sensibilidad experiencial, por lo que el film logra formular una representación de una experiencia trans* autoteórica. En este sentido, la película nos permite tomar la posición disidente de una mirada trans*, para así observar el mundo diegético desde un punto de vista disidente, contextualizado y particular, en una travesía que se resiste a ser despojada de su disidencia.

En mirar y ser miradx

La tarea de emplazar la autoteoría –asociada mayoritariamente a la academia y a la literatura– para poder representar la experiencia trans* en el cine, implica la necesidad de recurrir a una mirada trans*. Según el teórico de género Jack Halberstam –respondiendo directamente a la teoría de la mirada masculina de Laura Mulvey³– la mirada trans* propone que el personaje de género disidente, más que ser un objeto para el placer cinematográfico cisgénero, invita a lx espectadorx a ‘mirar’ el mundo diegético con su mirada trans* (2005: 78). En consecuencia, esto transformaría a las películas en “[...] producciones verdaderamente independientes dentro de las cuales

3 Para indagar más en el concepto de ‘mirada masculina’ propuesto por Mulvey, ver: MULVEY, Laura (1975): “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen*, 16 (3), pp. 6-18.

la ambigüedad de género no es una trampa ni un dispositivo, sino parte de la producción de nuevas formas de heroísmo, vulnerabilidad, visibilidad y encarnación.” (Halberstam, 2005: 96) Sin embargo, la autoteoría se compromete a reflexionar, traducido al cine, sobre mirar el cuerpo tanto desde afuera de él, como desde adentro de su experiencia encarnada. A partir de esto, la formulación de una representación trans* autoteórica necesitaría poder mirar no solo ‘con’ los ojos trans*, sino que ‘a través’ de los ojos trans*: tanto desde la posición del personaje, como también desde la posición de lx espectadorx. Es justamente la perspectiva de la audiencia algo que no se encuentra presente en la teoría de Halberstam: en su proyecto, se asume que lx espectadorx es una persona cisgénero, a quien novedosamente se le permite mirar con los ojos trans* para así experimentar –temporalmente– el mundo como un cuerpo disidente. Sin embargo, hay que considerar que las personas trans* también podemos ser espectadorxs frente a la pantalla, y no solo personajes para el placer visual hegemónico. Tal como explica Cael Keegan,

Si bien Halberstam ilustra con éxito la miopía de la crítica de cine feminista y psicoanalítica dominante que no reconoce la existencia de espectadores queer y/o trans,*su teoría repite la misma problemática en la formulación de Mulvey :no teoriza sobre un espectador trans(29 :2016) .*

En su ensayo titulado “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators” (1992), Bell Hooks propone que la mirada se cultiva en el poder sostener un punto de vista, desde la experiencia y la voz propias. Al representar cuerpos interseccionalmente marginalizados dentro de las narrativas cinematográficas, no solo como objetos utilitarios dentro de las narrativas hegemónicamente dominadas, sino más bien como un reconocimiento de la mirada crítica de las audiencias, se crea un espacio de “nuevas posibilidades transgresoras para la formulación de la identidad.” (Hooks, 1992: 191) De este modo, se invita a lx espectadorx marginalizadx a no solo ver su imagen representada en pantalla, sino que también a mirar ‘a través’ del lente cinematográfico. En la misma capacidad que la propuesta de Hooks, Keegan plantea que las personas trans* tenemos el derecho de invitar –desde la posición de personaje– a la audiencia a mirar con nuestros ojos, y también a sentarnos frente a la pantalla como espectadorxs críticxs, con el conocimiento y la subjetividad provista por nuestra experiencia encarnada (2016: 29). Así, una mirada autoteórica trans* se traduce en otorgarnos el poder de mirar nuestros cuerpos, desde nuestros propios cuerpos: al priorizar la utilización de planos que muestran claramente rostros y cuerpos de las mujeres que participan de este film, Videla evidencia la mirada trans* esencial para esta narración, permitiendo la identificación de lx espectadorx con quien está frente al lente, como también quien está tras este. Esta decisión cinematográfica enuncia la elaboración de una estética trans*, como una experiencia sensible de mirar y ser miradx en pantalla.

En “Travesía Travesti”, podemos claramente apreciar cómo la mirada trans*/travesti adopta un aspecto autoteórico, con Videla posicionándose tanto dentro como fuera de la película, al ser directorx (quien mira) y personaje (quien es miradx) a la vez. Esto le permite reflexionar –junto a sus compañeras– acerca de las relaciones entre su grupo íntimo de amigas, entre la comunidad disidente, y entre la sociedad chilena de este momento tan crítico en la historia de nuestro país. A partir de estas consideraciones, lx directorx logra demostrar –con la ayuda de quienes lx acompañan a lo largo de la película– la importancia de la autoteoría como una metodología para la representación de la sensibilidad trans*. Tal como lo demuestra la película, las imágenes de nuestros cuerpos, de nuestras experiencias y necesidades –y por ende las políticas que nos evocan– deben ser creadas considerando una mirada encarnada, la cual sea capaz de capturar una estética trans*: pensadas desde el cuerpo, para el cuerpo.

Cabe admitir que a los argumentos aquí presentados deben de ser considerados a través de un lente interseccional, dado que no todos los cuerpos trans* viven las mismas experiencias, sobre todo por los distintos factores identitarios que potencialmente les atraviesan y que modifican su relación con el mundo. Sin embargo, al proponer una mirada trans* desde la autoteoría, quisiera invitar a que cada cuerpo trans* se apropie de este término según sus propias necesidades. De este modo, se respalda la imperativa de nuestros cuerpos por la exigencia de la diversificación de nuestras representaciones, las cuales deben considerar nuestros variados puntos de vista según factores identitarios. Quizá esta invitación es un poco utópica, pero tal como lo plantea Muñoz,

El aquí y ahora es una prisión .Debemos esforzarnos ,frente a la representación totalizadora de la realidad del aquí y el ahora ,en pensar y sentir un entonces y un allá .Algunxs dirán que lo único que tenemos son los placeres de este momento ,pero nunca debemos conformarnos con ese mínimo éxtasis ;debemos soñar y representar nuevos y mejores placeres ,otras formas de estar en el mundo y ,en última instancia, nuevos mundos(1 :2009)

En este anhelo por un futuro idealmente libre de límites, de categorías, de binarismos y de normativas hegemónicas, se invoca también a la democratización de los procesos de creación, producción y distribución en los circuitos cinematográficos, lo cual diversifica inagotablemente las posibilidades narrativas, representacionales y estéticas que pueden tomar lugar en la pantalla.

Bibliografía

- AHMED, Sara (2017): “Introduction: Bringing Feminist Theory Home.” *Living a Feminist Life*. Durham, NC: Duke University Press.

- BORGENDORFF, Henk (2006): *The Debate on Research in the Arts*. Bergen: Bergen National Academy of the Arts.
- CONTRERAS, María José (2013): “La Práctica Como Investigación: Nuevas Metodologías Para La Academia Latinoamericana.” *Poiésis*, 21 (2), pp. 71–86.
- DONOSO, Camila José (2019): “Desde La Creación: Textos de Camila José Donoso, Fernando Lavanderos Y Tiziana Panizza.” *Comunicación y Medios*, 39, pp. 200–7.
- FOURNIER, Lauren (2021): *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge, MA: MIT Press.
- HALBERSTAM, Jack (2005): *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York, NY: NYU Press.
- HOOKS, bell (1992): “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators.” *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, pp. 115–31.
- HOOKS, bell (1994): “Theory as Liberatory Practice.” *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. New York, NY: Routledge, pp. 59–76.
- KEEGAN, Caél M. (2016): “Revisitation: A Trans Phenomenology of the Media Image.” *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research*, 61, pp. 26–41.
- LOFTUS, Elizabeth (2018): *Speaking of Psychology: How memory can be manipulated. Entrevista por Kaitlin Luna*. American Psychological Association. <https://www.apa.org/news/podcasts/speaking-of-psychology/memory-manipulated>.
- MUÑOZ, José Esteban (2009): *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York, NY: NYU Press.
- NELSON, Maggie (2015): *The Argonauts*. Minneapolis, MN: Graywolf Press.
- PRECIADO, Paul B. (2013 [2008]): *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*. New York, NY: The Feminist Press.
- PROSSER, Jay (1998): *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*. New York, NY: Columbia University Press.
- ROSEN, Ruth (2000): *The World Split Open: How the Modern Women’s Movement Changed America*. New York, NY: Viking Books.
- SARDUY, Severo (1987): “Lo Importante Es El Olvido” *Entrevista por L. Alas*. *El País Semanal*, 28 Octubre de 1987.
- WIEGMAN, Robyn (2020): “Introduction: Autotheory Theory.” *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, 76 (1), pp. 1–14.

Imaginarios del goce en la Triple Frontera. Los desafíos a la tradición literaria en escrituras de Douglas Diegues

María José Sabo

Universidad Nacional de Córdoba

Introducción

A pesar de ser oriundo de Río de Janeiro, el escritor Douglas Diegues se autodefine como “brasiguayo”: habitante de una frontera que siempre está reverberando hacia nuevos territorios. En su presentación para la antología de narrativa paraguaya contemporánea, titulada *Los chongos de Roa Bastos* (Di Nucci; Recoaro; Grieco y Bavio, 2011), Diegues dice de sí mismo: “[...] me considero un poco paraguaio un poco brasileiro un poco brasiguayo un poco indio un poco civilizado un poco salvaje [...] me considero un antinacionalista sin ideologías baratellis o carellis industriales o posmos. Nunca quise ser del equipo local o del equipo visitante. Nunca quise ser de equipo ninguno” (Diegues, 2011: 189). Esta ubicación biográfica y cultural que apuesta por un entre-lugar forjado desde el interior mismo del lenguaje con que se expresa, siendo en primera instancia una experiencia poética-lingüística, busca desacoplarse de las identidades fijas que se hallan concatenadas a formalizaciones ideológicas de larga data (tal como la de civilizado-salvaje, a la que hace referencia en la cita).

Su vida transcurrida en la frontera entre el Brasil y el Paraguay vuelca en su producción literaria un interés por los cruces inusitados entre zonas fronterizas no necesariamente mapeadas, pero existentes, habitadas con vitalidad: las fronteras entre las lenguas en contacto y sus desvíos, tales como el castellano, el portugués, el guaraní (ya sea el guaraní del Paraguay como el hablado del lado brasileño o *guaranbol*), el jopara, el inglés; las fronteras entre los cuerpos diversos que van y vienen, cruzan y se fugan a diario por la Triple Frontera, que hablan esas lenguas y son hablados por ellas: cuerpos que en su trajín van produciendo un deseo de encuentros que en la poesía de Diegues es eminentemente sexual y polimorfo, y que se inscribe como experiencia desde la cual llevar adelante la práctica de la escritura en la frontera.

Al pasar por las fronteras entre las lenguas y entre los cuerpos, su escritura forja una poética propia y única, quiero proponer, la cual refiere a la idea del “gozar en la/s boca/s”, desplegando a partir de ella un sentido doble pero que corre en vías paralela en sus versos: el de gozar haciendo una poesía cuya materia lingüística heteroglosa se *siente* jubilosamente en la boca (boca del poeta, del lector, de aquellos/as a quienes el poeta escucha hablar e integra como elemento poético) y el de gozar sexualmente en/con las bocas de otro/a, donde la poesía se reviste del imaginario de la *fellatio* para volcarse como esperma en las bocas que lamen y besan, palabras y cuerpos (y sobre todo, el cuerpo del lenguaje). En el poemario *Uma flor na solapa da miseria* (2005) hace referencia a las mujeres de Río de Janeiro, y escribe: “ouça bocê mesmo la fala de una dulce fêmea carioca/sinta lo modo como suenan los eses/como ellas ninguém pronuncia los erres/las bellas fêmeas cariocas cuando falam dexam felicidade en el céu/de mia boca! (Diegues, 2005: 21).

Desde estos procedimientos que operan re-imaginando nuevos entramados libidinales y territoriales entre las lenguas y los cuerpos, los textos de Diegues procuran producir una inflexión fronteriza de los imaginarios nacionalistas, tanto brasileños como paraguayos y argentinos, inscribiendo una heteroglosia particular en sus textos. Su poesía traza una interpelación a las llamadas literaturas mayores, representativas de un colectivo nacional, que para Deleuze y Guattari (1978) se corresponden a aquellas que mantienen un diálogo directo con las instituciones literarias y sus dispositivos de enunciación¹. Frente a ellas, el trabajo de la heteroglosia en Diegues busca hacerle lugar a las lenguas minorizadas y desprestigiadas en el seno de las lenguas oficiales (principalmente, el portugués y español), que fueron las lenguas con que se escribieron las literaturas nacionales y se forjaron las identidades “comunes”. Surge así el *portunhol selvajem*, tal como nombra Diegues, como lengua literaria nueva creada por él para reprocesar desde la marginalidad de la frontera los materiales estéticos e históricos consagrados a lo nacional. A través de ella pone de manifiesto su ineficacia representativa como a la misma vez, su violencia sígnica. El portunhol selvajem se constituye en la principal estrategia poética y política de la escritura de Diegues, mediante la cual, al quebrar la pretendida homogeneidad lingüística de los Estados-nación, es posible hacer entrar a la literatura otras corporalidades -rufianas, hedonistas, amorales, sexualmente vehementes, engañosas, racializadas, nómades- que se dislocan del marco de lo nacional.

1 En *Transculturación narrativa de América Latina* (2008), Ángel Rama señala que las élites ilustradas y las sociedades metropolitanas dominantes, impusieron sus regímenes sígnicos desde fines del siglo XIX y durante el siglo XX, con el fin de enmascarar las particularidades de las culturas diferenciales (indígenas, rurales, marginales, etc.) desarrolladas al interior de los espacios nacionales y alejadas de los centros metropolitanos.

El archivo cultural de la Triple Frontera

La Triple Frontera se amalgama en torno a un archivo de discursividades muy variadas que la atraviesan, las cuales fueron acumulándose a lo largo de la historia estableciendo determinados *tropos* desde los que leerla y asimilarla a una narrativa ya sea colonial o nacional. Entre los imaginarios más preponderantes cernidos sobre ella se encuentra el del “salvajismo”, el cual, una vez estatuidos los Estados Nación liberales fue suplantado por el nuevo mote de “espacio del atraso” en paralelismo a su imperdonable “lejanía” respecto de los centros metropolitanos. El proceso de alterización de los habitantes y de reducción de sus territorios a un botín disponible a la explotación capitalista comienza ya en la colonización. De forma inaugural encontramos una escena de lectura en la que se pone de manifiesto la construcción en marcha de los cuerpos nativos como destinados al trabajo y al servilismo sexual. Hacia 1541, Domingo Martínez de Irala llega a Asunción y convoca a otros españoles a ir con él hacia el Paraguay con una carta en la que describe las mieses sexuales que allí les esperarían: setecientas mujeres por cada hombre “para que les sirvan en sus casas y en las rocas, por el trabajo de las cuales [...] se tiene tanta abundancia de mantenimientos que no solo hay para la gente que allí reside, mas para mas de otros tres mil hombres enzima. (Martínez de Irala *sic*, [1541] 1898: 262-263).

El imaginario sexual si bien apela a la exageración, no la desborda, sino que se encuadra en números exactos que obedecen a la idea de la repartija justa de todo botín. Lo que dice, finalmente, es que hay para todos: hay tantos cuerpos guaraníes como hombres por ser satisfechos. Ello trajo aparejado el imaginario del gran harén en esta zona, el cual opera asimismo en la poesía de Diegues como discursividad fundacional evocada para ser corroída y expuesta en su ideología colonialista. En *Triple Frontera Dreams* escribe: “La realidad delira diariamente en la triple frontera [...] El ñembo Paraíso de Mahoma, el paraíso de Mahoma fake, la cópia, el Paraíso de Mahoma paraguayo, quem diría, era mejor y más jugoso” (Diegues, 2017: 27).

El ojo imperial se posa en el sexo de las nativas, y se cristaliza como escena inaugural de las formas en que Occidente desplegará su extractivismo colonialista por centurias. En la “Carta al Rei Manoel”, de Pero Vaz de Caminha (1500), que da comienzo a la historia colonial de las letras brasileñas, la insistencia en contar al Rey acerca de las “vergüenzas” de los nativos, pero sobre todo de las indias, resulta llamativa, siendo indicio de un interés muy caro a quien escribe:

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha [...] E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem-feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa,

que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela. (Vaz de Caminha, s/p).

Vaz de Caminha se detiene en describir el sexo de las mujeres (el cual menciona una decena de veces), porque como él mismo confiesa, “muy bien lo vimos”. Era una genitalidad “tão altas, tão cerradinhas e tão limpas”, y, asimismo, “tão graciosa”, que, imagina, muchas mujeres portuguesas “tendrían vergüenza de no tener las vergüenzas de estas indias”, tal como se deduce del juego de palabras que realiza. Se detecta que cuando Vaz de Caminha habla de los genitales femeninos, aparece en su discurso el floreo de palabras; el goce estético, y es que el narrador no sólo lo describe, sino que lo interpreta, e interpreta su cultura través de él. Hay un placer y una demora en mirar y escribir, y, al igual que en Irala, un convite a otro hombre (en este caso el Rey) al mismo disfrute.

La poesía de Douglas Diegues va a apropiarse de este lugar del narrador occidental que representa Vaz de Caminha, quien frente a la genitalidad de las nativas experimenta un plus artístico, que por momentos se acerca al estado del embobamiento, de cierta estupidez devenida de la fijación de la mirada en un mismo referente. La excitación escritural nace del “no sentir vergüenza”, de manera que hay un permiso implícito que se da a sí mismo Vaz de Caminha para escribir, mediante el desplazamiento de las licencias desde lo que (cree) observar en otros/as (sus “vergüenzas tão nuas”) a la desnudez de su escritura en relación al pudor esperable en la época.

La economía libidinal de estos textos fundantes circula por el mismo carril que el de la economía capitalista de la explotación, para confluír ambas formas de extracción del valor en la arena de las representaciones simbólicas en la que la alteridad deviene como elemento capitalizable estética e ideológicamente, es decir, materia disponible a las representaciones de las letras coloniales, donde emergen como salvajes, y, posteriormente, de las letras nacionales, que delimitan las identidades sobre la base de ejercer esta traducción otrificadora. *O guaraní* de José Alencar (1857) responde a este usufructo estético en el cual, a través del indianismo romántico, se resuelve la integración depurada de la figura del nativo al naciente estado-nación brasileño.

Mediante un gesto de alianza con el modernismo brasileño y la antropofagia oswaldiana, Douglas Diegues deglute todos estos materiales culturales precedentes, en la misma medida en que pone en devenir translingüístico al portugués, en tanto lengua imperial y metropolitana en la que esta literatura nacional se escribió e institucionalizó. Contra el ideario de los consensos nacionalistas, el poeta hace emerger en su poesía también la memoria lingüística de la Guerra de la Triple Alianza, trayendo hacia la órbita de la producción artística contemporánea aquellos vocablos que ingresaron al guaraní para poder referir a elementos que no existían en el idioma. Varios poemas de Diegues evocan los vocablos guaraníes “pirirí, pororó, pereré” (por ejemplo, en el poema *La se xy* se lee “triplefrontera pirirí, pororó” [2017: 8]),

basados éstos en la función onomatopéyica de la lengua, ya que emulaban el sonido de las armas de fuego, o también el vocablo “kurepa”, que rescata la manera en que los soldados paraguayos se referían a los soldados argentinos durante la guerra, ya que éstos usaban botas de cuero de chanco (en guaraní, *keuré* es cerdo y *py* es pie). Se emplea asimismo en el portunhol selvajem el grafema *K* (“kabeza”, por ejemplo), ya que era el usado por los antropólogos y etnólogos de fines del siglo XIX para transcribir los sonidos del Mbyá-Guaraní, para activar dentro de los materiales fónicos con que trabaja la poesía de Diegues, la memoria política y discursiva de la región. De este modo, contra las lisuras del portugués y el español como lenguas oficiales con las que se escribe la historia y la literatura de cada una de las naciones, su poesía apuesta por una arqueología memorística al interior de los sonidos para reponer los disensos de sentido.

Como consecuencia, se reterritorializa la gran literatura nacional de cada uno de los tres países que participan de la frontera traccionando hacia ese punto tripartito de encuentro y contaminación, los elementos más representativos del sistema cultural. Respecto a Brasil, la frontera será también “Sertón Triborder” (2017: 19), apropiándose así de una espacialidad axial para el sistema crítico y artístico brasileño como es el sertón nordestino, a partir del cual se han dirimido las más álgidas reflexiones en torno a la identidad nacional desde el siglo XIX (Euclides da Cunha, Glauber Rocha, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, entre muchos otros/as). Igual manera procede con los gauchos que aparecen del lado argentino de la frontera, mixturándose con referencias desacralizadas a Borges y Macedonio. Así, mientras mira a las mujeres (“akí se escondem/ hermosas wichis/ morenas toba qöns/ y ranqueles de pelo lacio/” 2017:14), el yo lírico vagabundea “como un caballo” que también habla portunhol selvajem, y tiene “el porongo inmenso/el porongo mais feliz/ del continente americano/” (14). De esta manera, la Triple Frontera actúa como un nuevo centro que desplaza y deglute las mitologías literarias blandidas como materia exclusiva del eje capitalino-metropolitano de cada uno de los tres países (el sertón en Brasil, la pampa en Argentina, la ancestralidad guaraní en Paraguay) para generar un entramado cultural nuevo que socava la autoridad de aquellas como espacio discursivo por excelencia del decir/pensar lo nacional.

La frontera entremezcla las tradiciones nacionales nivelándolas en un mismo valor: no hay en ella ni textos ni referencias sacralizadas, no hay grandes autores/as que reverenciar; sólo tienen un lugar especial -ligado a lo afectivo e intereses poéticos comunes-, aquellos/as escritores/as que se mueven en un circuito alternativo de la producción artística conosureña (muchos de ellos son responsables de editoriales cartoneras, como el propio Diegues quien gestiona la editorial cartonera *Yiyi Yambó*) y que, de esa forma, conforman una hermandad transnacional descontracturada y paria, la cual se articula en torno a la importancia dada en sus poéticas a la autogestión del lugar escritural (Bancescu, 2012), eludiendo los academicismos. Allí están

Washington Cucurto, Cristino Bogado, Paulo Leminsky, Glauco Mattoso, Edgar Pou, Wilson Bueno, Damián Cabrera, entre otros.

La Triple Frontera oficia como una gran máquina traductora, que abreva de las formaciones culturales nacionales y las composta en un mismo suelo de profanaciones. De este modo, contra las ideologías de la pureza y/o de las mixturas depuradas e inclinadas a la blanquización, tanto lingüísticas como identitarias, sobre las que se asentaron proyectos literarios nacionales desde el siglo XIX, Diegues aboga por lo contaminado como lugar enunciativo de su voz poética en alianza con el mundo *triborder* con el que entra en contacto a través de sus obras. Ellas alimentan, con su material lingüístico específico, el portunhol selvajem para que todos/as puedan volverse escritores dentro de esta nueva lengua que sin embargo no es desconocida, en tanto constituye un segundo grado de las lenguas maternas; es la juntura de todas ellas la que permite, sólo en la frontera, la utopía de la democratización definitiva de los valores artísticos: en el prólogo a *Triple Frontera Dreams* Diegues escribe “qualquer kabrón, quelquer princesa, qualker vagabundo puede fazer literatura em portunhol selvagem, porque cada um tem ya um portunhol selvagem seu, aún non lo sabiendo, escondido en seu corpor, y que jamais será igual al mio. Incalculáveis portuñoles selvagens existem y non existem y existem, pero nunca se repetem, como las tapas de los libros cartoneros” (Diegues, 2017: 5). De esta manera, habrá tantos poemas como cuerpos con sus voces, abiertos a la proliferación de sentidos como a lo irrepetible del acontecimiento lírico². Su escritura se roza -en un movimiento que insume erotismo- con las oralidades desatadas de la frontera.

Los cuerpos de los sujetos fronterizos se caracterizan por su circulación continua en el espacio y una errancia que los desafecta de toda pertenencia nacional. Frente a ellos, la poesía de Diegues procura no aplanar esta condición de fuga y es por ello que el acoplamiento de lenguas en el que trabaja responde a las derivas corpóreas múltiples. La heteroglosia del portunhol selvajem no admite fijación alguna, por el contrario, posee un carácter abierto pasible de incorporar siempre nuevas lenguas. Pero tampoco es fija en el sentido de que las palabras pueden escribirse de formas disímiles, incluso en una misma composición, dando cuenta de que no hay normativas lingüísticas que seguir. De hecho, es una heteroglosia que contempla al error gramatical (suplanta V por B y viceversa, alterna las “S” y las “C”). Esto tiene varios efectos, en primer lugar, el error gramatical, en tanto espacio de inscripciones sociolingüísticas, pone de manifiesto los prejuicios culturales asociados a las lenguas minorizadas y a literaturas marginales y regionales, pero también, en la medida en que dentro del portunhol selvajem que propone Diegues ya está consumado ese “error”,

2 El propio Douglas Diegues hace de éste un principio de producción artística y gestión de su espacio escritural, reescribiéndose constantemente, haciendo migrar sus poemas de una obra a otra y asimismo hacia antologías.

precisamente no hay posibilidad de “errar”, es decir, no hay posibilidad de malas escrituras (con lo cual remarca la fuerza utópica de esta lengua creada).

El entramado de economías literarias, libidinales y capitalistas de la Triple Frontera

Tanto por su despliegue diacrónico (la apelación a la memoria de los sonidos) como sincrónico (la mixtura de todas las lenguas habladas en la frontera), el portunhol selvajem funciona como el cobijo sonoro de los cuerpos que habitan la frontera: hay un interés por darles un espacio dentro de lo poético. En su obra *Triple Frontera Dreams*, en el texto de título homónimo, el poeta escribe:

Por el Puente de la Amizade van y vienen sakoleiros, terroristas, pastores evangélicos, índios, musulmanes, trabêstis, modelos modelís, modelettes, traficantes, pedreros, filósofos de la calle, empresarios católicos, prostis, mascates, cabriteros, turistas felices, prestamistas, extraterrestres, piratas, dealers, periodistas, trambiqueros, espías, contrabandistas, mafiosos, pyragües, dólares falsos, poetas, sicários, voláis, académicos, expertos y otários, pero ninguem es mejor do que ninguem (2017: 17)

Todas estas figuras se relacionan con la compra y la venta en algún aspecto, porque, es de notar que en la poesía de Diegues la Triple Frontera constituye un espacio por antonomasia de la economía informal e ilegal que oficia como el patio trasero de la macroeconomía capitalista neoliberal que arriba en los años '90 en la región. La clandestinidad aquí excede el exclusivo terreno de lo monetario y mercantil y es encarnada por los cuerpos marginados de quienes la asumen o se resignan a ella como modo de existencia. Los cuerpos serán así clandestinos, “klandés”, como expresa Diegues, y sus prácticas tendrán que ver con formas de encuentro con otros cuerpos que involucran siempre la transgresión a toda norma. El poeta mismo tendrá con ellos/as encuentros fugaces, intensos, engañosos, pero sobre todo eróticos, como en “Triple Frontera Dreams” que relata un encuentro sexual con una “yiyí”, término que toma del guaraní para tipificar una mujer transfronteriza, a la que describe en su “glossarioncito selvático”³ como “mujeres, garotas, meninas, llenas de encantos selvajens y abundante amor para dar” (30). Esta yiyí del relato es enigmática, no se sabe por qué está allí, ni quién es, de dónde viene, es una presencia escurridiza y de signos extraños: “pienso que tal vez seja uma infartante espía ranquel ou wichi ou toba qõn y le invito chipáguasúes [...] Sus labios se abrem y se fecham a full involuntariamente uma vez

3 Douglas Diegues utiliza el tradicional “glosario”, típico de las escrituras indigenistas e indianistas del siglo XIX, pero de una manera poética y paródica, no ofreciendo ninguna dilucidación exacta de las palabras empleadas, sino continuando allí su acto poético al integrar la memoria de las formas académicas, propias del sistema literario nacional, en las que el indígena era “traducido”.

por mès me diz ella como se fuese uma mutante perfecta [...] La yiyi tem abundante miel para dar, para vender, para fazer préstamos, para mejorar el mundo” (22-23). El narrador y la yiyí comienzan a hablar de un tema que condensa el corrimiento de esta poesía con respecto al repertorio de temas disponibles en el sistema estético nacional: “la yiyí me hace preguntas sobre los orígenes de los indios guaraní/ Le contesto que hasta el momento nadie sabe de dónde vinieron los indios guaraní/- Meu amigo el Domador de Yakarés dice que los índios guaraní vinieron de outro planeta” (22). Al ser un tema dislocado dentro de una charla de seducción entre dos personas que procuran el encuentro sexual, emerge la parodia respecto de los discursos antropológicos del siglo XIX y XX que cooptaron las formas de escribir en torno a esta región. Instala la duda sobre si esta yiyí es una antropóloga o verdaderamente una “espía ranquel” que recaba información sobre otras tribus, pero sin esclarecerse por qué lo hace. Luego del encuentro sexual ésta desaparece misteriosamente y el narrador se queda solo en la habitación del hotel. Algo que corresponde al orden de lo oculto y lo sugerentemente ilegal se cierne sobre todos los personajes, tanto de la poesía como de la narrativa breve de Diegues.

La opacidad sónica que envuelve a los sujetos de la frontera, los cuales culminan siempre por entrar en un vínculo erótico con el poeta, es la correspondencia ontológica de la industria de lo falso de la que se alimenta día a día la frontera. Diegues alude a lo “fake”, a las copias, al dólar falso, a las joyas y perfumes falsos, lo “trucho”, lo “pirateado”: formas del lunfardo popular para referirse a lo ilegítimo, lo cual también emerge como un signo de época al hablar del crecimiento exponencial de la pobreza a partir de la instauración del neoliberalismo en el Cono Sur durante los años '90, y de los circuitos ilegales e informales. Por esta vía el neoliberalismo también es mostrado como un “progreso fake”, porque mientras enriquecía a las capitales de los países y a las nuevas oligarquías empresariales, vulneraba los sistemas económicos regionales. En el poema *Triple Frontera Dreams* se describe la Ciudad del Este, Paraguay, refiriendo de ella que “abunda nel aire de las veredas del centro y de las galerías libanesas un mix de olor a plástico, mercancías importadas, países distantes, perfumes legítimos, abundante cartón” (2017: 18).

La Triple Frontera tomó un rol protagónico durante los años '90 porque fue el escenario real y simbólico del Tratado de Asunción en 1991, a partir del cual se estableció el acuerdo económico del Mercosur entre Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay. La cooperación económica entre estos cuatro países quedó establecida como base para el progreso de la región, poniendo en marcha la revitalización de la fantasía de la “modernización”, que reanima los consabidos relatos sobre el atraso de estos territorios y su lejanía, y por ello, su necesidad de ponerse al día con el pulso económico nacional. En *Triple Frontera Dreams* el poeta alude a este trasfondo histórico, y escribe con un dejo de melancolía: “Yo quería transformar buena parte

destas tierras inútiles del Estado numa hermosa plantación de ccutachat⁴” (27), se hace referencia asimismo a las mega-obras que comenzaron a realizarse a partir del acuerdo del Mercosur, como la represa Itaipú, el Puente del Bicentenario, el Puente Bioceánico y la Hidroeléctrica Yaciretá (1994): “Quarenta mil peones másoménos trabajaron en la monstruosa obra de Itaipú. Pero mais de dos mil peones nunca volvieron a suas casas. Eles cayeron vivos nel cemento fresco. Y ficabam sepultados forever bajo los 12,3 millones de metros cúbicos de concreto [...]” (21). También menciona a la ciudad de Minga Porã en la que un “empresario yanquee” habría descubierto un yacimiento de titanio para explotar, y así vuelve a aparecer la fantasía de una modernización finalmente concretada: “Pero en la triple frontera aun non lo sabían para qué karajo sirve el titanio. Igual, todos têm esperanzas que la puerra del titanio ayude por lo menos a liberar la región del atraso y de la pobreza” (21). Pero es en su poemario *El astronauta paraguayo* en el que el relato de la modernización toma ribetes de eferescencia y también ridiculez. En él, como el título mismo lo anticipa, un astronauta paraguayo, “el primero”, despega con su nave desde algún punto de la región, para quedar flotando en el aire/universo pudiendo ver desde arriba todo el paisaje de las selvas, y recordando a una yiyí que lo ha enamorado. Pero el astronauta no hace nada más que ir “flanando flotando fálico flamejante por la belleza de las selvas de la Tatú Ro’ò de la Vida” (2012: 3). Todo programa de desarrollo económico siempre proyecta sobre la navegación espacial por su más cincelado (e inconfesable) ensueño, porque ésta sería el *summum* de la racionalidad técnica. Por otra parte, en su texto narrativo titulado “Paraguaylândia. Matar o morir”, en la antología *Los bongos de Roa Bastos*, Diegues da cauce a otra de las fantasías del progreso, en este caso, el cine.

El texto relata la filmación de un “Faroeste triplefronter” para el cual habría venido especialmente Charles Bronson. El narrador recorre las calles de Asunción con él mientras le sirve tereré y Charles Bronson “sorv[e] el jugo de la ilex paraguayensis como un berdadero paraguasho” (2011: 197). Parodiando la historia de golpes de Estado que tiene en su haber el Paraguay, con sus concomitantes dictadores al mando, el narrador indica que se tratará de una filmación en cierta medida “fake” de un golpe de estado que perpetrarán ellos mismos. Aparece nuevamente parodiada la ilusión de un despliegue técnico extraordinario que choca con la realidad de la región, exigua en recursos tecnológicos y marcada por la pobreza. Diegues lleva al paroxismo el nuevo horizonte de posibilidades de desarrollo que instala el neoliberalismo, incorporándolo a sus textos como una ficción más, tan delirante como la propia literatura. En uno de sus poemas de *Triple Frontera Dreams* da cuenta de la condición particularmente ficticia, increíble, que posee esta región. A así escribe: “Paraguailândia está loka/ Kurepilândia está loka/ Bolilândia está loka/Europa inteira nunca esteve tan loka” (53). En su texto,

4 En su “Glosario”, Diegues refiere que proviene del idioma nivaklé, y significa “zapallo, abóboras” (2017: 30).

Diegues abreva de esta locura como punto de partida para pensar el advenimiento de una “tierra sin mal” (o “el Paraguay sin estado”) pero posmoderna, filmada y con cobertura de prensa (2011: 200). En “Paraguaylâdia. Matar o morir”, el pasado arcaico y mítico (representado por los caciques que vienen a la filmación con León Cadogan) se intercepta con un futuro hiper-tecnologizado, para dar lugar a la imaginación escritural en la cual el presente de la Triple Frontera siempre es un punto de fuga inaprehensible.

Interesa subrayar la circulación clandestina y paralela que se articula en los poemas entre las mercancías y los cuerpos, que, o son ellos mismos una mercancía o las transportan, o las venden. Allí están los “sakoleiros”, que, a cambio de un dinero ofrecen pasar con sus carros de un lado a otro de la frontera; están los “cabriteros” que “clonan” autos para pasarlos a los países limítrofes, están los “trambiqueros”, , las/os “prostis” o prostitutas/os, los “piragües” que, por un dinero, oficiaban de “soplones”/delatores en la dictadura de Stroessner. Ambas economías se entrelazan en una misma libido que pasa por los deseos eróticos que manifiestan los cuerpos, siempre envueltos en una pulsión sexual exacerbada, como por los deseos dolarizados de una frontera que adviene, a partir de los años ’90 y en pleno neoliberalismo, como una promesa de prosperidad y consumismo. Entre ellas circula asimismo el deseo literario, que como hemos adelantado, tiene que ver con un “gozar en la boca” y por fuera de los academicismos, y que establece una relación también de copia y engaño (lo *fake*, clandestino, *pirateado*) con las formaciones literarias canónicas.

Los sujetos clandestinos, las economías ilegales y las prácticas literarias desmarcadas de las lenguas nacionales y sus *Bellas Letras*, hacen de la Triple Frontera un espacio para observar cómo continúan operando lógicas de alterización nacional que perpetúan la pregunta en torno a quiénes constituyen la comunidad nacional. Diegues trabaja precisamente con aquellos materiales que se consideran como un error o desvío, acaparando una multiplicidad de prácticas culturales que son menospreciadas y atribuidas a sujetos y territorios de segunda línea, para hacer emerger en su poética la interpelación que instaura aquello considerado estropeado, ordinario, inculto, marginal.

Los cuerpos de la frontera, inmersos en la circulación ilegal de las mercancías, siempre ocultando algo o fugándose de la escena, constituyen cuerpos plebeyos en relación a los cuerpos modélicos de la nación, tal como Perlongher (1997) propone para pensar el neobarroso conosureño. La Triple Frontera opera plebeyizando el cuerpo de la república (aquel cuerpo soñado por Alencar en *O Guaraní*, que mixturaría armónicamente lo indígena y lo europeo), llevándolo a una instancia de contaminación, de lepra, de deseos bajos (Álvarez Solís, 2021: 187). En la poesía de Diegues, lo plebeyo se traduce en una figuración de corporalidades que, vistas desde los meridianos culturales capitalinos, resultarían “ordinarias”, marginales, mixturadas, “guarangas”⁵, tal como él mismo las adjetiva.

5 Uso peyorativo de un término que se conforma por la derivación de la palabra “guarani” para referirse a la población paraguaya criolla indicando su condición grosera, incivil, tonto.

“Gozar en la boca”

La poética de Douglas Diegues toma el goce de los cuerpos transfronterizos como punto de partida para un sinfín de refiguraciones corporales y escriturales. En principio, la capacidad deslenguada de estos cuerpos, es decir, la capacidad de hablar múltiples lenguas maternas de una forma desfachatada es lo que genera el goce poético. En ese sentido, de alguna manera, es un goce prestado, que siempre necesita de otro que hable para producirse. Es, en consecuencia, un arte colaborativo que se alimenta del flujo libidinal de los sonidos entremezclados de la frontera. Allí el poeta oscila entre ser un gran escucha y un humilde escritor sin demasiados fastos (recordemos la escucha que hace del habla de las cariocas). Mismo, se ve expuesto a ese gozar, a esos cuerpos: el poeta se excita eróticamente y se produce la experiencia poemática a la que no tarda en estar invitado el lector.

A la fornicación, que tanto es performada por la poesía en su acontecer, como es referida permanentemente en el poema en tanto acto de consumación del deseo, no escapa la tradición literaria. Diegues corroe el lugar de autoridad de los textos canonicados de los sistemas de las literaturas nacionales, atravesándolos por la parodia, la exageración y, sobre todo, exasperando la perspectiva occidentalista y colonialista de escritura para llevarla hacia un hedonismo amoral desde el cual se escribe y se vive la frontera. De esta forma, a la misma vez que el poeta se inscribe en las letras nacionales convocándolas a la cópula, se sale de ellas al resquebrajar sus imaginarios y sus polaridades (centro-margen; civilizado-salvaje; nacional-extranjero; indio-blanco).

En este sentido, la carta de Vaz de Caminha está muy presente en el universo poético de Diegues, en especial por el lugar inaugural que ocupa ésta en las letras de la región, en el sistema cultural brasileño y en la modalidad en que occidente pone de manifiesto su forma de ver y leer lo americano. La manera en que Caminha relata al Rey Manoel su propio goce al mirar “muy bien” las “vergüenzas” de las nativas, permitiéndose en esos momentos textuales una libertad literaria que opera casi como descarga libidinal, es reescrita por Diegues como lugar de enunciación primigenio a ser exasperado. Las voces poéticas de las distintas obras de Diegues, que siempre son masculinas, insisten en esa fijación del pensamiento (occidental) en la vulva femenina. Ello genera una voz poética idiotizada, hedonista y amoral.

En el poema extenso *El astronauta paraguayo*, el poeta se lanza en una gran misión espacial, pero el relato traiciona todo tipo de expectativa épica en la medida que, lo que podría haber sido un relato heroico se transforma en un discurso melancólico de un astronauta que, estando suspendido en el universo, sólo puede pensar y extrañar la vulva (referida como *tatu ro'ô*) de una yiyi que ha conocido en un bar. Ya en las primeras páginas se dice: “Soy el astronautita que vuela como un amor insepulto/guaraní punk hispano paubrasil paraguayo” (2012: 4). La espacialidad genital tiene doble valencia; es literalmente la vulva de una mujer que no puede olvidarse, y es también

la propia región de la Triple Frontera (“¡Qué lindo flutúa el primeiro Astronauta Paraguayo!/La Belleza de las Selvas de la Tatú Ro’ô de la Vida/ con sus millones di estrellas que existem y nom existem/ mais/ Parece una disko em em Asunción llena de brillos truchos” [3]). La voz poética que parodia a Vaz de Caminha desea penetrar a ambos, exponiendo el trasfondo colonialista desde el que esta región fue construida para ser sometida. El ojo occidental se exhibe como ojo ardoroso, sediento por explotar/penetrar los cuerpos y los territorios, haciendo de ambos un mismo espacio de sacrificios (Rita Segato, 2016). Para Segato, lo sacrificial en el cuerpo de las mujeres se relaciona a una función expresiva del poder, no necesariamente utilitaria, mediante la cual se exhibe su discrecionalidad en el arbitrio de la vida de aquellos que coloca bajo su dominio. Dicho esquema, sin embargo, a la vez que es re-citado en Diegues para activar la memoria colonial, es invertido porque aquí será siempre lo masculino lo que se vea bajo el dominio (embobante, paralizante) de la mujer nativa.

Para referirse a las zonas sexuales de la yiyi, en *El astronauta paraguayo* se emplean dos los términos y ambos se repiten sin cesar: uno es la “flor xocolate” o “beneno xocolate” que refiere a la zona anal, y la otra es “la Tatú Ro’ô”, que proviene del guaraní literaturizado por otro poeta amigo de Diegues, de quien lo toma. En el Glossarioncito selvático correspondiente al primer poema de *Triple Frontera Dreams* se aclara que es: “expressão inbentada por el poeta paraguayo Cristino Bogado nel temo en que vivía nel Barrio Coca Cola y que significa vulva carnuda em guaraní-paraguayo” (2017: 11).

El “astronautita” se excita cada vez más con el nombrar incesante de su boca a la “flor xocolate” y su “Tatú Ro’ô”, hasta comenzar a hablar de su propio falo con el término vulgar de “porongo” “[...] el astronautita/ primitibo flota completamente enbenenado del/ xocolatismo de los bessos de la minina-catchorra./ Los deseos bailam cumbia entre verdaderes e mentiras di/ karne humana/ los lábios los ojos la lengua del astronautita non pueden/ comprender mais nada [...] El Astronauta Paraguayo hace una hermosa lluvia de/ porongueantes palabras sobre la Triplefrontera/Dólar baja y todo sube” (2012: 16-17).

De esta manera, flota en un estado de enamoramiento estúpido, acaparado todo su pensamiento racional por el ardor corporal que le trae el recuerdo de la Flor Xocolate de la yiyi. La excitación cada vez mayor culmina en la referencia a su erección, y ésta, finalmente, en una eyaculación de palabras *sobre la Triple Frontera* que se figura no al azar como un “burako negro”. Las palabras “porongueantes” que llueven desde el espacio a la tierra metaforizando el semen, son las que hacen la poesía. Diegues la va a llamar “la endorfina verbal” (2005: 6).

El empleo del lunfardo grosero -según la sensibilidad social consensuada-, como los vocablos “chongo”, “porongo”, “concha”, “kola caliente”, “kulo”, entremezclado con ciertos lugares comunes de la lírica moderna como “la flor”, “néctar delirio”, “Belleza” en mayúscula, embarra la tradición de la alta cultura haciéndola bajar a los

humedales de los cuerpos, en especial si tenemos en cuenta que esto sucede dentro de un poemario que nombra a Roa Bastos, al poeta Manoel de Barros, haciendo un juego intertextual con sus poéticas. La conclusión a la que llega el “astronautita” es que “el Amor Amor non tiene gramátika oficial”. En el poemario *Da gosto andar desnudo por estas selvas* (2002) el choque entre lo alto y lo bajo de las culturas es colocado en el plano del desencuentro entre las formas excelsas de la poesía que son empleadas, en este caso el soneto, y por otro lado, la referencia constante a la sexualidad mediante metáforas que interceptan lo vulgar con las expresiones cuidadas pero también Kitsh: “tu concha -un incêdio rosa/ o rocío en llamas da palavra vai curar tua febre aftosa” (s/p). En esta cita, nuevamente encontramos la alusión a una poética que imagina a la palabra como la provocadora del goce (mismo que espacio de su consumación), en este caso, su “rocío en llamas” evocando al semen.

La presencia implícita de Vaz de Caminha como perspectiva que se reescribe paródicamente para *ver* la Triple Frontera desde su espesor histórico -*ver* su “Burako negro”- vuelve al texto primigenio para sacarlo de la razón colonial instrumental y reubicarlo en un nuevo orden de escritura que tiene que ver con el gasto (o *potlach* bataillano). Allí es donde aparece el régimen de la economía poética que *gasta* (en un sentido que también implica el *desgaste* como neutralización) la violencia con que Occidente mira a América, la *gasta* al repetirla en función de un goce consumado *entre los cuerpos*, y ya no *de* los cuerpos.

Este proceso de reescritura también se reconoce en el empleo que hace de los diminutivos para referirse a la genitalidad. Si en su carta Vaz de Caminha escribía al Rey que las nativas poseían sus “vergüenzas” “tão cerradinhas”, en los poemas de Diegues encontramos la alusión a la vulva de las yiyis exasperando la carga afectiva y valorativa que siempre revela el uso del diminutivo. En *El astronauta paraguayo*, por ejemplo, encontramos una metáfora burda de la vulva, la cual es nombrada como “la *puertinha* rosa shock” (2012: 6 énfasis mío), mientras que en *Da gosto andar desnudo por estas selvas*, un primer verso de un soneto sin título expresa: “bocê es -no discuto- toda *certinha*/ mas está siempre *molhadinha*/atrás de esa pose de *santinha*/en el fundo también adora una *chupetinha*” (s/p). Suplanta la idea de la vulva apretada de las nativas, por la de “recatada” (o “santurrona”) pero que en el fondo esta “*molhadinha*”, deseosa. El uso del diminutivo en su poesía entabla una relación contradictoria con la intención primigenia que puede percibirse en Caminha; la de suavizar en el discurso la referencia al sexo, en tanto allí es indicio de una infantilización estratégica de la propia expresión. Diegues va a extrapolar estos mismos diminutivos a la adjetivación de la poesía (la poesía va a ser “*certinha*”), desplazando los sentidos libidinales de la vulva a lo poético para propiciar una sinonimia que mucho evoca a una zona de libre tránsito, como el propio “Puente Amizade” por donde trajinan día a día los sujetos transfronterizos.

El atontamiento que experimenta la voz poética masculina ante el acto de ver/ recordar/ hablar de las “vergüenzas” de las yiyis, tiene su anclaje en la tradición crítica brasileña, puntualmente en la figura del malandra, pensada por Antonio Cândido como representativa de una forma de la picaresca brasileña que se define por la suspensión de la culpa para dar lugar a la fantasía de un mundo indolente y de puro goce (Cândido, 101-107). En este sentido, el malandra tampoco está lejos de la cadencia discursiva que lleva adelante Pero Vaz de Caminha. La ficción malandra, encarnada para Cândido por la novela *Memórias de um sargento de milícias* (de Manuel Antonio de Almeida, 1854) y posteriormente por *Macunaíma* (de Mario de Andrade, 1928) se desarrolla en un ambiente de “encantadora neutralidad amoral” (Antelo, 2021: 172) en el cual no se pasan necesidades, y todo tiene su remedio.

De este modo, la estructura del relato malandra es dialéctica, porque, en su relación con la realidad extraliteraria que circunda su producción, ésta elude el trasfondo de miseria y de trabajo esclavo (sobre todo en la novela de Antonio de Almeida) que la hace posible. Elude entonces esa realidad dolorosa, pero para referirla de otra manera: oblicuamente la muestra y la oculta, podríamos decir, la muestra sólo en tanto algo que debe ser ocultado. En el caso de la voz en los poemas de Diegues, no sólo sus muchas aventuras sexuales son picarescas al estilo malandra, porque al fin y al cabo, siempre sale airoso de ellas y nada aprende⁶, por el contrario, vuelve a repetirlas aunque luego sufra de “saudade”, sino además la amoralidad con que las vive y relata lo acercan al *malandragem* candiano: como hemos observado, éstas se cuentan con un lenguaje abiertamente soez, mediante una afectividad impúdica que no oculta el goce sexual que se experimenta al recontarlas, burlando el decoro de los lenguajes sociales y, sobre todo, el de los literarios. Pero es sobre todo la forma engañosa, dialéctica, con que resuelve el protagonismo dado al acto sexual -y a las vulvas- en su poesía lo que nos permite leerlo desde la propuesta de Antonio Cândido. Porque es un protagonismo sospechoso en la medida en que es insistente, estupidizante, exageradamente apacible: en él, la elisión del lugar ideológico (de confrontación, de disputa de sentidos) en función de un protagonismo de lo bucólico-hedonista lo vuelve artificioso, y así la palabra poética se reenvía al sistema literario, bajo la máscara de lo erótico-*naïf*- cargada de potencia política en la medida en que vuelve como elemento de corrosión y deformación de significados consensuados. Los poemas de Diegues hacen suyos la condición “fake” de la frontera, asumen escribirse desde el triunfo del discurso modernizador que traería el nuevo paraíso, para así, en lo falsario, volverse barrocos y mostrar la ruindad de la región como algo que no debiera ser mostrado. Su poesía pivotea entre la tristeza por un mundo perdido y la excitación, y es por ello que también va a oscilar entre el olvido

6 Como observa Cândido, el típico pícaro de la novela moderna española o europea, culmina adquiriendo una experiencia de los golpes de la vida, lo cual hace verosímil que termine resignándose a sus infortunios cuando accede a cierta comodidad social. El malandra, por el contrario, no acumula esta experiencia, no la necesita dentro de un mundo que es indolente, que es en sí mismo una “tierra sin mal”.

(el puro presente de la satisfacción genital) y la memoria (que, sin embargo, no deja de filtrarse en la lengua, en los temas, en las formas).

La carga de hedonismo de la poesía de Diegues tiene que ver con cómo las tradiciones literarias van pasando por las *bocas* en todas las figuraciones posibles, se van volcando en ellas, van siendo “lamidas”, erotizadas, “gozadas”. El acto poético, como frenesí de cópula, adquiere una fuerza performática de *hacer gozar* los cuerpos y la literatura en las bocas. Ellas constituyen, así, territorios de engranaje entre la práctica artística y la sexualización de los cuerpos transfronterizos y plebeyizados que de esa manera escapan al régimen del *homo faber* y entran al del *homo ludens* (Bataille, 2009). Dentro de ellas, y para su propio goce, el imaginario poético *mete su pau*, el cual es a la misma vez el *pau Brasil* oswaldiano: “el astronautita avanza com sou *paubrasil paraguayensis*/ bem duro/entre estrellas calientes y burakos negros [...] El astronautita avanza muerto de amor como un idiota/ chamacoco romantiko dildo pokemon fake” (2012: 11, énfasis propio). Nadie puede reclamar como propio ese goce, tampoco nadie lo puede prohibir: constituye aquello que sólo acontece *entre* los cuerpos y los textos; es el común de la Triple Frontera y toma forma en el cuerpo del lenguaje.

La explotación capitalista y colonialista que se instaura desde la invasión europea y que no cesa hasta la actualidad, fue tomada ya por los modernistas brasileños como punto axial desde el cual repensar la conformación de las identidades nacionales y las prácticas artísticas asociadas a ella. En su *Manifiesto Pau Brasil* (1924), Oswald de Andrade llama la atención entorno al lugar que la extracción depredadora del árbol del “palo Brasil” tuvo en la ocupación portuguesa, y hasta en el nombre que le fuera dado a la región y que quedaría como el nombre propio de la nación brasileña. La valencia múltiple del *pau Brasil* se incorpora especialmente en el poemario *Da gosto andar desnudo por estas selvas (sonetos fronterizos)*. Allí emerge como figuración del “falo” en su polisemia translingüística, es decir, tanto como “dildo”⁷ como así también en tanto “fala/habla” (“eu falo”). Ambos arremeten contra la idea de la “poesía falsa” o “poesía muerta” que el poemario postula como aquella producida por los académicos y “otários” reprimidos. En uno de los poemas sin título, leemos:

la poesía está morta mas continua viva/mesmo que uns la quieram toda certinha/sin gosma íntima sin esperma sin súingue sin *chupetinba*/y sin la endorfina verbal [...]. Para

7 Tomando los aportes de Paul B. Preciado, el *dildo* es la prótesis tecnológica que lleva adelante la penetración, que no necesariamente coincide con el pene masculino, y de hecho, no está en el lugar de “compensar su falta” (porque “no nos falta nada” [Preciado, 2002]), discutiendo así el lugar cultural común dentro del patriarcado. En esta misma dirección lo emplea Douglas Diegues saliéndose de la carga masculinista, ya que, si bien en muchas ocasiones coincide el falo/pau/ con el imaginario del pene, en muchas otras no, siendo desplazado, por ejemplo, hacia la lengua (también en su plurisemia). El masculinismo falocéntrico también es desarmado si recordamos que el poeta exclamaba que las *yis cariocas* y sus “falas” / “falos” lo hacían *gozar en su boca*, invirtiendo la dirección convencional de la penetración sexual.

compensar toda esa literatura morta/ restam al menos el *pau bien duro dentro de la carnadura xoxotã*” (Diegues, 2005: 6, énfasis propio).

El *pau* penetrando una carnadura, que puede ser diversa como la boca, el cuerpo, la *tatu ro’ô*, el territorio, la poesía, funciona asimismo en el plano de la cópula cultural que, como en otras ocasiones, reaviva la memoria de colonialidad. “Cuando chegar nos en Índia, voy a gozar en tua língua/ libre de la maldición/poesía de esperma mesclado con batom/ de bellezas el mundo está repleto/voy a gozar en tu secreto [...] la noche de Asunción es barroca/ estoy go-zan-zan-zan-zan- en tua boca” (2002: s/p). En este extracto se emula, así, la voz de un conquistador que da aviso de su deseo de llegar a las Indias Occidentales, mismo que, mediante la polisemia como estrategia de opacidad signíca y de proliferación de significante, al cuerpo de las “indias”, para extraer el goce de la lengua nativa, y de las lenguas *de las* nativas.

De este modo, la circulación de los bienes que detenta la frontera, tanto los simbólicos como las mercancías más pedestres, inyecta en la poesía un dinamismo que la desacopla de la economía instrumental. No hay cotos que detengan la proliferación de sentidos que se desatan en las mixturas provocadas por y en la lengua. El último soneto de *Da gosto andar desnudo por estas sebas* elabora una alegoría de la frontera en la cual ella misma sería como gran boca que deglute, lame, chupa. Ella entra así en una fantasía de amantes en la que el poeta reafirma un embelesamiento paralizador por una tierra que nunca será “natal”, y quizá por eso, no deja de producir fascinación:

En Ponta Porã -Campo Grande – Dourados/ o en la noba novela/ nadie chupa como ela/ el mangalho fica siempre con saudades de sus lábios/ Bocê sabe lo que quer/ *dar para bocê es como receber/ en la terra del céu/ [...] Vagina color-rosa/ siempre sorridente/ Bocê es diferente/ fica más leve & luminosa después que goza/ no sou um lobo-mau/ mas gosto cuando bocê chupa mi pau*” (2012: s/p, énfasis propio)

Esta alegoría es recurrente en la poesía de Diegues, dejando asentado el paralelismo entre el cuerpo, sobre todo de las *iyíyís*, y el territorio de frontera: un paralelismo asentado por los discursos colonialistas. Pero, al contrario de aquellos, en Diegues la mujer nunca aparece como elemento pasivo, por el contrario, ella es dueña de un deseo desbordante y de una voluntad muy clara de satisfacerlo. Frente a ella el poeta, además de figurarse como un bobo, se piensa servil, con lo cual se aleja de la lógica de la explotación colonial que por ejemplo, observábamos en Martínez de Irala al comenzar. Un extenso poema alegórico se titula *La xe sy* (que podría traducirse como “Mi madre”, siguiendo el glosario final del mismo). El poema lleva adelante una voz en primera persona que se ubica en el rol de ser hijo de *la xe sy*, y cuenta, a través de un tiempo presente continuo, lo que observa que sucede con su madre mientras transcurren sus años de infancia. Su madre es objeto de deseo de todos los hombres de la frontera: “los abogados, los médicos, los periodistas, todos quieren fornicar/

com minha mami” (2017 :7). Se abre así el primer verso de un poema que sigue una estructura de repetición y acumulación, en el cual se nombran todos los hombres, reales y posibles, que quieren “fornicar” con su madre (por ejemplo, “los idiotas” farmacéuticos, los bugres, los músicos, los “karniceros”, los contrabandistas, los contabilistas, los estancieros, los pistoleros, los yaguareté-abás, los luizonos, pomberos, los “vendedores de lentes truchas”, catedráticos, jueces, fiscales, “polizeis”, todos ellos y más “querem gozar en sua boca”, “todos querem descargar sus espermas gosmentos en la tatu ro’ô de mi mami, todos sueñham enfiar el pau en [su] tatu ro’ô (7-10). Pero esta madre tan deseada, madre que es la personificación de la Triple Frontera para un yo poético que además no deja de instir en que no tiene padre, se resiste a todos: “Pero mi mamá non es boba, non abre las piernas asi nomás, non se entrega fácil” (10). Este es el único poema de Diegues en que una mujer no cede a una cópula, que, claramente, por la construcción simbólica del poema, redundaría en un mancillamiento de su cuerpo. La Xe Sy del poeta se resiste, año tras año, mientras su hijo va cumpliendo dos años, tres años.. siete años, y como él mismo dice, va aprendiendo a leer y así, a escribir. Es un poema que posee algunos elementos de una biografía literaria, los que sin duda hablan del propio Diegues, y ponen de manifiesto su vínculo simbólicamente sanguíneo con la Triple Frontera. Como a una madre (*xe yj*), Diegues resguarda a la Triple Frontera de la voracidad colonialista y masculinista que sólo persiguen “descargar” sobre ella su goce, y, por el contrario, se ofrece a ella como niño-poeta, regalándole el goce de las palabras (sobre todo, de las palabras menores, sin grandilocuencias letradas, como es la propia poesía de Diegues). El poema se cierra diciendo: “ahora puedo leer los nomes de las carnicerías y de las otras tiendas de las calles principales para la *xe yj* mientras todos los machos de la frontera querem fornicar com ella” (10). En este poema, el goce es íntimo, porque entre madre e hijo circulan las palabras que se ofrecen como un don poético. La figura de la madre-Frontera prevalece a salvo de los falos que quieren penetrarla, y se reserva para el goce común de la escucha que su hijo le regala.

Conclusión

La poesía de Douglas Diegues trabaja el imaginario de los cuerpos transfronterizos a partir de la liberación del lenguaje, la cual toma forma en el *portunhol selvajem*. Con él, arremete contra los discursos coloniales y nacionales, y los protocolos lingüísticos en los que fueron escritos para subyugar, tanto como para extractivizar, los cuerpos alterizados. Su poesía hace evidente este vórtice de sentido que recorre las discursividades históricas, figurando un amalgamiento de los cuerpos al territorio y a la literatura, pero, en este caso, para abrir una línea de fuga que hable de la experiencia corporal en un lenguaje poético. En la medida en que este lenguaje se construye

a partir de los elementos culturales menospreciados por las formaciones estéticas legitimadas de cada uno de los tres países que comparten la frontera, logra vehiculizar una provocación poética y política producida a partir de las múltiples degluciones de materiales escriturarios que, por esta vía, son desarraigados de sus centros metropolitanos y nacionales de producción, para ser puestos en un mismo orden de jerarquía con lo no auténtico, lo *fake* de las escrituras fronterizas, que abrevan también en Diegues de lo impostado de toda escena de seducción.

La proliferación semántica en torno al sexo y la genitalidad, la cual ocupa el primer plano poético y genera aventuras picarescas de todo orden, es el espacio en el cual la poesía de Diegues trabaja la corrosión de la univocidad literaria nacional y colonial, para gestarse un lugar propio del decir poético. Éste insume un gozar en la/s boca/s de la Triple Frontera, escribiendo a partir de lo que sienten las bocas cuando evibran y se sublevan las palabras que contarán otra historia. Esta historia será la de una frontera/madre que, resistiendo al abandono y a su condición reificada, vuelta botón preciado por las miradas que buscan poseerla para despojarla, se entrega a la escucha de sus hijos-poetas que le hablan en *portunibol selvajem*.

Bibliografía

- ANTELO, Raúl (2021): “Dialéctica del malandrage”, En, Beatroz Colombi (coord.) *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, págs., 165-175.
- ÁLVAREZ SOLÍS, Ángel (2021): Neobarroso. En M. J. Rossi y A. González (comp.), *Glosario de términos (neo)barrosos: con imágenes de Nuestramérica*. Buenos Aires: Eudeba. Págs., 179-185).
- BANCESCU, María Eugenia (2012): “Fronteras de ninguna parte: el *portunibol selvajem* de Douglas Diegues”. Revista *abebache*. N°2.
- BATAILLE, Georges (2009): *El erotismo*, Argentina: Tusquets Editores.
- CÁNDIDO, Antonio (2000): “Dialéctica del malandrage (caracterización de las *memórias de um sargento de milícias*). En *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña* (Adriana Amante y Florencia Garramuño. Sel., trad. y pról.) Buenos Aires: Biblios. págs. 79-111.
- DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix (2008): *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones ERA.
- DIEGUES, Douglas (2002): *Da gosto andar desnudos por estas selvas. Sonetos fronterizos*. <https://www.elsonfroes.com.br/sonetario/diegues.htm>
- DIEGUES, Douglas (2005): *Uma flor na solapa da miseria*. Buenos Aires. Eloísa Cartonera.
- DIEGUES, Douglas (2017): *Triple Frontera Dreams*. Buenos Aires: Interzona.
- DIEGUES, Douglas (2012): *El astronauta paraguayo*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

- MARTÍNEZ DE IRALA, Domingo ([1541] 1898) “La relación que dexo domingo miñz de yrala en buenos ayres al tpo q la despoblo”. En *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*. Ed, E. S. Zeballos. Vol. 19. Buenos Aires: Imprenta “La Buenos Aires”. Págs., 262-263.
- PERLONGHER, Néstor. (1997): *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*. Selección y Prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue.
- PRECIADO, Paul B. (2002): *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Editorial Opera Prima.
- RAMA, Ángel (2008): *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- SEGATO, Rita (2016): *La guerra contra las mujeres*. Traficante de sueños.
- VAZ DE CAMINHA, Pero (1500): *Carta al Rei Manoel*. Edición Digital de la Fundação Biblioteca Nacional. Río de Janeiro. https://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf

AFECTOS POLÍTICOS Y TRANSCORPORALIDADES

AFFECTS AND TRANSCORPORALITIES

AFFECTATIONS ET TRANSCORPORALITÉS

Cuerpo sin carne: una mirada fenomenológica a la extensión corporal en medios digitales

Íñigo García-Moncó

Universidad Carlos III de Madrid

Introducción

El cuerpo es una propiedad de muchos objetos. Al percibirlos, reconocemos una cierta corporalidad en su estructura. Si nos percibimos a nosotros, igualmente reconocemos un cuerpo; pero lo que hace de nuestra corporalidad humana algo viviente, una criatura existencial, es que está constituida por un material extraño, ambiguo, sentiente, inacabado y vulnerable: la carne. Nuestro cuerpo carnal no es solo propiedad, sino vivencia radical. Y esta dimensión vital nos precede, nos sitúa; nos abre y nos proyecta al mundo de los demás cuerpos.

La fenomenología comprende esta dimensión experiencial de los cuerpos sentientes y estudia las condiciones que los hacen posibles. El percibir cuerpos ajenos se contrasta constantemente con la percepción del cuerpo propio, y con ello se va generando en el individuo un criterio de distinción entre los dos campos y sus relaciones. Es en la criba de percepciones donde se fundamenta la intuición del *yo*, y de lo que ha dado en llamarse ‘subjetividad’. Sin embargo, los dispositivos de uso digitales han introducido nuevas variables en este proceso de constitución general de las corporalidades. En concreto, abren un campo de posible autopercepción *en* el dispositivo, a través de su adaptación a las funciones corporales del usuario: un tercer ámbito donde la extensión del cuerpo propio deviene otra sustancia táctil y visual. En esta condición somos al fin capaces de experimentar un tipo de objeto antes inaccesible e invariable.

En el presente texto proponemos una serie de bocetos de las corporalidades digitales, de su dimensión fenomenológica, y un análisis de la extensión corporal digital como el lugar en el que los usuarios superaríamos, precisamente, la carnalidad de nuestra vida ordinaria para experimentar un cuerpo sin carne: el entorno de subjetividades humanas y artificiales post-materiales.

Boceto de una fenomenología del cuerpo humano

El pensar fenomenológico supone desde su origen una lectura crítica de la concepción dualista y positivista del cuerpo humano en cuanto que simple cuerpo físico, una cosa más entre las cosas. Reivindica su *vivencia* como una función esencial a la hora de configurar el mundo intersubjetivo y mancomunado en el que se desarrolla. Husserl describe el cuerpo humano utilizando la expresión *punto cero* (*Nullpunkt-Objekt*) (1954: 311) de la experiencia, de forma que *arriba, abajo*; la orientación, el espacio y la temporalidad son coordenadas de un vivir situado: nuestro cuerpo. Y en torno a este extraño centro surge una capacidad intencional que interactúa con otros objetos, integrándolos en su campo experiencial. De esta manera Husserl supera la categoría de cuerpo-objeto (*Körper*) y la integra en la de *soma*, de cuerpo carnal (*Leibkörper*) (1973, 51: 143). El cuerpo humano fenomenológico es un cuerpo vivo; experiencial.

Para Maurice Merleau-Ponty y la fenomenología francesa posterior a Husserl, esta categoría sintética es la que revela la naturaleza genuina de toda experiencia. El cuerpo carnal describe en realidad un entrelazado de cuerpo, carne y mundo, dimensión unitaria donde se da el aparecer: “*Toute ‘apparition’ (Erscheinung) est ici une incarnation*”, (Merleau-Ponty, 1972: 335-336).

La vida de la percepción corresponde a la carnalidad. Así se profundiza en el pensamiento de José Ortega y Gasset, quien diferencia lo carnal de lo mineral, y especialmente en la obra fenomenológica de Michel Henry: ‘carne’ (*chair*) es aquello que se experimenta a sí mismo y que permite experimentar su entorno, ‘sentir cercanos’ los cuerpos inertes que le rodean; un padecer interior y exterior a sí mismo (2000). Ahí reside la transformación de las categorías rectoras en el análisis cognoscitivo: el solo pensar cartesiano rompía y separaba las cosas, y el sentir de la carne, aun diferenciándolas, las reúne y comunica.

Edmund Husserl continuaría tratando a lo largo de su vida el problema de la corporeidad humana y de su doble constitución como cosa-viva desde numerosos textos: en la segunda parte de *Ideas II*, especialmente en párrafos 36 y 37; en *Experiencia y juicio*; en *Meditaciones cartesianas*, del párrafo 44 en adelante; y en fragmentos independientes recogidos con posterioridad. A través de dichos escritos Husserl diferencia varias tipologías de sensaciones. Las ‘ubiestesias’ –neologismo acuñado por Antonio Zirión en su traducción de *Empfindnisse*, de uso general en fenomenología– son las sensaciones focales, unitarias, localizadas en partes concretas de nuestro cuerpo. Las ‘cinestesias’ son aquellas que provienen de articulaciones del cuerpo, en movimientos y percepciones, especialmente relacionadas con la integración de objetos y herramientas, donde el cuerpo toma un carácter de agente intencional (1980: 90-91). En último lugar, por ‘cenestesias’ se entenderían las sensaciones internas, ligadas a una propiedad unívoca de un cuerpo-aquí.

Atravesado por estos ejes sensoriales, el cuerpo carnal se experimenta a la vez como foco de sensaciones y como causa de sensación, como sentir y como sentido; constituyente de la percepción y objeto casi constituido. Husserl encuentra esa dinámica en el tacto, otorgándole primacía sobre otros sentidos como la vista, tema tratado en una amplia literatura filosófica (Serrano de Haro, 1997; Vassiliou, 2017, entre otros). La autopercepción se da en este ‘tocar’ de una mano que ‘es tocada’:

Pero ahora hay una diferencia entre las apariciones *visuales* y las *táctiles* referentes, por ejemplo, a una mano. Tentando la mano izquierda tengo apariciones táctiles, esto es, no solamente siento, sino que percibo y tengo apariciones de una mano blanda, lisa, formada así y así. Las sensaciones de movimiento indicadoras y las sensaciones táctiles representantes, que son objetivadas como notas en la cosa ‘mano izquierda’, pertenecen a la mano derecha. Pero al tentar la mano izquierda encuentro también en ella series de sensaciones táctiles; éstas están ‘localizadas’ en ella, pero no son constituyentes de propiedades (como aspereza y lisura de la mano, de esta cosa física). (1997: 184).

‘Cinestesia’ y ‘ubiestesia’ convergen en el cuerpo propio. Se articulan en una sola sensación autoperceptiva (*autobapsis*) de la que surgen permanentes experimentaciones del cuerpo consigo mismo hasta generar un discernimiento de identidad corporal. Podemos decir: ‘Esto que toco es mi cuerpo. Este es el cuerpo que soy’ (González, 2014: 203-208).

La tesis filosófica que considera el tacto, y con ello el gusto, como el sentido más revelador y fidedigno, capaz de asegurar de forma inmediata la identidad de los objetos, había sido ya defendida por Aristóteles en *Acerca del alma*:

Lo gustable es una cierta clase de tangible. He ahí la razón por la cual no es posible percibirlo a través de un cuerpo extraño interpuesto: tampoco es esto posible en el caso del tacto. Además, el cuerpo que posee sabor, es decir, lo gustable, se da en un elemento húmedo como en su materia y lo húmedo, a su vez, es algo tangible. (1978: 422).

Esta ‘inmediación’ es posible gracias a la apertura y exposición plena de la carne respecto de la materialidad general: comparte la misma consistencia de los objetos físicos. Una supuesta mediación perceptiva con la interposición de tercer cuerpo, aún de carácter ‘transparente’ como se da en la visión a través de lentes, provocaría en el gusto y en el tacto un sesgo elemental y un efecto de distorsión. El tacto es plástico, extensible (Merleau-Ponty, 1972: 178), pero inalienable de su origen. La mano se necesita a sí misma para tocar, y solo a sí misma. De ello se deriva que el humano haya encontrado en la presencialidad carnal un criterio de veracidad sensorial: las garantías cognoscitivas que tiene el aparecer inmediato de la cosa ‘en persona’, ‘en carne y hueso’, *Leibhaftig* (1973: 139).

Sería en primer lugar la piel –superficie carnal– aquello que permite la doble sensación, ‘interna’ y ‘externa’, y en consecuencia la posibilidad de una genuina autopercepción –siguiendo el caso de las manos utilizado por Husserl–. Nuestra piel cierra y abre el ámbito de la subjetividad en cuanto es identidad encarnada.

El ejemplo de Husserl provocará, sin embargo, una de las más complejas controversias de la fenomenología y la fenomenología del cuerpo. A su vez, el fenómeno del desdoblamiento perceptivo del cuerpo vivo termina siendo inexplicable para las ciencias naturalistas. Se genera otro dilema en torno al sujeto mismo, en torno a la posible ‘autoidentificación’ de un objeto físico. Asistimos a la paradoja fenoménica de un cuerpo con dimensiones y características materiales que nunca llega a constituirse plenamente. La causa de ello es su agencia, su vivencia de sí mismo. Interviene en su propio constituir, acompañándolo de procesos inconscientes y prelógicos, internos e imperceptibles; nunca es noematizado en su totalidad, nunca es del todo aprehendido por quien lo vive. Elemento, así, de constante perturbación categorial tanto para las ciencias naturales como para las ciencias del espíritu. Esta es la verdadera propiedad del cuerpo carnal: el no tenerse nunca por completo.

La tradición de pensamiento que alcanzó su cénit en la Modernidad había separado en dos principios aquello que la tradición fenomenológica encontraría profundamente entretreído e interdependiente. En el cuerpo carnal se haya el origen y a la vez la posible superación del paradigma dualista y representacional, de toda ruptura trascendental *aquí-allí*.

Extensión corporal y cinestesis digitales

La doble sensibilidad ha otorgado a los sentientes una amplia capacidad de articulación y de coordinación de movimientos: un sistema de cinestesis motrices y de estímulos ubiestésicos que se añade a una particular capacidad de extenderse, propia del cuerpo carnal. Husserl parte de la lectura científica y define la extensión como la dimensión esencial de los cuerpos (*Ausdehnung, dieser Wesenskern der Körperlichkeit*) (1976: 82), pero su fenomenología la dota de un poder intersubjetivo. Esta idea puede desarrollarse en nuestro caso. A través del uso de cuerpos tecnológicos generaríamos una nueva extensión, parte de la doble sensibilidad y de las capacidades intencionales: “*c’est un appendice du corps, une extension de la synthèse corporelle*” (Merleau-Ponty, 1972: 178).

La experiencia tecnológica no se limita, pues, a la aprehensión en lejanía de los objetos, sino que se abre a su intervención cinestésica. Constituimos así el útil, la herramienta, y alteramos las potencias de todos los entes disponibles a la mano humana: nace la tecnología, el diseño, la producción, el consumo. En la experiencia tecnológica el dispositivo se encuentra entre ‘la cosa’, como cuerpo ajeno e inanimado; ‘el

útil', como cosa que la mano anima; y 'el órgano', parte de la mano misma, haciendo indiferenciable su animación tecnológica de nuestros propios movimientos. Si es realmente protésico, el dispositivo se aprehende en primer lugar como objeto ajeno, posteriormente se adapta, y finalmente se separa y se retira. Simula hacerse carne de nuestra carne (*es wird Leib*), extensión de ella, y después retorna al mundo anónimo de las cosas físicas. El cuerpo del dispositivo no es en sentido estricto un cuerpo carnal, pero ha sido diseñado, desde un principio, para la percepción humana y para su integración en el cuerpo del usuario: cuerpo 'para la carne'.

En este punto Don Ihde y la escuela postfenomenológica proponen una categorización en base a las relaciones del 'yo' con la tecnología y con el mundo al que da acceso: relaciones de incorporación, representación, alteridad y fondo (Ihde, 1990: 85). Animadas por nuestra intencionalidad, las herramientas digitales se constituyen con síntesis de estos cuatro tipos. En las relaciones hermenéuticas o de representación, como es observar una pantalla a lo lejos, no interviene necesariamente una síntesis corporal, ni ninguna cinestesia que nos relacione directamente con el objeto más allá de la posición de los ojos y del cuerpo. Sin embargo, como en el mencionado caso de las lentes, la relación representativa en muchas ocasiones se da por medios protésicos, por una relación incorporada que las permite adaptarse, corregirse, y extraerse. Desde dichas categorías postfenomenológicas, las relaciones digitales presentan un alto grado de integración corporal y representativa, en 'hardware' y 'software', intervinando en 'cinestesis' y 'ubiestesis'.

Pongamos como ejemplo los usos más comunes. El *mouse* incorporado implica directamente la visión del puntero en la pantalla; igual que la cámara frontal 'abierta' nos proyecta nuestra imagen en un smartphone; igual que nos traducen de inmediato los geolocalizadores o los métodos de *eye tracking*. Todos ellos implican una representación inmediata de nuestro cuerpo en una dimensión concreta, apenas diferenciada, casi transparente, que articulamos con nuestros gestos y movimientos, con nuestras cinestesis motoras, táctiles, oculares, etc. En otras palabras: existen cuerpos a los dos lados de la pantalla 'conectados' por las mismas cinestesis. En esto consiste la naturaleza interactiva de la interfaz, permitiendo el traslado de la función deíctica, la función visual y háptica; llevando los ejes sensoriales del 'aquí' de un cuerpo carnal al extraño campo del 'allí'¹. Logran simular lo que antes parecía imposible, que es separar la conciencia de tacto².

1 En la traducción de José Gaos revisada por Miguel García-Baró: "Mi cuerpo vivo y físico tiene en mi esfera primordial, en tanto que referido a sí mismo, el modo de estar dado del 'aquí' central. Todos los demás cuerpos físicos —y, por lo tanto, el cuerpo del 'otro'— tienen el modo 'allí'. Esta orientación de 'allí' está sometida a libre cambio gracias a mis cinestesis." Cfr. HUSSERL, E (1996): *Meditaciones Cartesianas*, México D. F.: Fondo de Cultura Económico, p. 180.

2 Vivimos el proceso inverso con el piano: "en general, los pianistas no tienen que mirarse ni escucharse [...] una gran parte del sentimiento que pertenece con razón al sonido de la música se encarna,

En un texto independiente escrito alrededor de 1912, Husserl plantea la pregunta de una subjetividad separada del cuerpo carnal:

¿Cómo se podría pensar la realidad espiritual, el sujeto yo sin cuerpo? Tendrían que estar presentes, en todo caso, todos los grupos de sensaciones, tanto las sensaciones somáticas específicas (ubiestesias) que no experimentan ninguna aprehensión como representantes de propiedades externas de cosas, como también aquellas sensaciones que la reciben, con la única excepción de aquellas que hacen aparecer al cuerpo mismo como cosa física. (Husserl, 2020: 292-294)

Esta alteración en el intervenir cinestésico entraría en el ámbito de las alucinaciones, de las sensaciones de miembros fantasma y de las corporalidades anómalas estudiadas por Merleau-Ponty en *Phénoménologie de la perception* (1972, 385-397).

Pero es en la tecnología digital, siglos después, donde tiene lugar y sentido la pregunta de Husserl. La posibilidad de una vida desarrollada en otro soporte material, e incluso post-material, es una cuestión que incide en los estudios digitales desde su origen, desde Turing (Copeland, 2013: 235-236), tomando una forma que con Scott Bukatman podemos denominar ‘terminales de identidad’ (Bukatman, 1993). En concreto, la pregunta por el traslado de las funciones psíquicas e intelectivas del humano a las máquinas, en los ya antiguos paradigmas de virtualidad, de nube de datos, de inteligencia artificial, de ciborg transhumano, etc.

El experimento mental presentado por Husserl puede tomar por ejemplos la vivencia en realidad virtual, realidad aumentada y realidad mixta, donde los cuerpos propios y ajenos que vemos y con los que interactuamos resultan inaccesibles para nuestro estricto tacto carnal. No tenemos disponible una percepción directa. Como veremos, en estas realidades la relación de incorporación y de hermenéusis no coinciden exactamente en un mismo objeto: en ‘su apariencia’, nuestra carne ‘aparece’ del otro lado, por medio de los cuerpos-virtuales-allí. Sin embargo, debemos reconocer que este no es un paradigma exclusivo lo virtual: en todo uso digital se experimentan extensiones gracias a la interfaz, en ejemplos tan comunes como el cursor visual, que incluso es ilustrado con el icono de una mano universal con índice extendido.

El relato de un cuerpo digital real

Para la teoría de sistemas, fundamento de la informática contemporánea, usuario y dispositivo son dos elementos de un mismo sistema de retroalimentación informativa. Ambos, equivalentes canales de datos transferibles. Este marco teórico inicial presenta hoy consecuencias experimentables en el mismo diseño de los medios y

para los pianistas y para los directores, en el esfuerzo físico, en el gesto.”. Cfr. ROSEN, C. (2014): *El piano: notas y vivencias*, Luis Gago (trad.), Madrid: Alianza Editorial, p. 50.

contenidos digitales que consumimos. Y, transformada en tecnociencia neopositivista, la teoría de sistemas de información ha terminado por reivindicar el modelo dualista propio de la Modernidad, ahora entre medios y datos-información. Estandarte del nuevo paradigma, entre otros, es el célebre *Cybernetics* de Robert Wiener. Siguiendo una línea particular de esta interpretación, se puede descubrir en la información el verdadero principio ontológico general, que se desarrolla en las múltiples y sucesivas formas de lo real: como idea, como alma matemática de todas las cosas. Los datos precederían al cuerpo, y con datos se podrían reconstruir todas las corporalidades y experiencias, independientemente de su naturaleza.

El de la información es un marco teórico y práctico que hace al fin posible visualizar el proyecto de un traspaso subjetivo –de inteligencia, de estricta intencionalidad, de tacto– a los medios digitales. En suma, recrear los parámetros de la experiencia natural desde el entorno digital, aumentando la sensación de realidad. Antes que otros dispositivos adaptables a nuestras extremidades, en la superficie plana de las pantallas se vive un cada vez más realista ensueño de profundidad (*rêveries en profondeur*) (Bachelard, 1948: 56): en un espacio apenas tridimensional sentimos el encuentro con nuestras extensiones, y las articulamos según su percepción visual, desde un ‘dentro’ de la pantalla.

La hipótesis de la ‘desmaterialización’ alude a una dinámica histórica, tecnológica y social por la que se iría produciendo de manera progresiva “una contracción del universo de los objetos materiales, objetos que serían sustituidos por procesos y servicios cada vez más inmateriales” (Maldonado, 1999: 13). ‘Contraer’ significa aquí modelar las dos propiedades que la mecánica clásica había reconocido en los objetos: la permanencia y la individualidad, la resistencia y la unidad, y que la física contemporánea vendría a poner en duda. Sin embargo, entendemos que la desmaterialización no sería en sí física, propiamente material, sino que su naturaleza es en esencia experiencial, generada por las estructuras cognoscitivas y epistémicas de los usos tecnológicos concretos. Un ejemplo de ello ha sido la prodigiosa transformación en la vivencia de la velocidad gracias a los transportes y a la comunicación: modulamos así el espacio y el tiempo experimentados; ablandamos las distancias y los eventos (Heidegger, 1997: 223; Virilio, 1998). En los usos, en la praxis, radica una forma particular de vivir los objetos que deviene progresivamente en hábito, en imaginario, y finalmente en cultura³.

Nuestra digitalización sería la actualidad de este proceso desmaterializador, profundizando aún más en su irónica necesidad de una constante masa de materia con la que garantizar sus servicios inmateriales (Morley, Widdicks, Hazas, 2018). La virtud

3 Asertivo, pesimista, Byung-Chul Han llega a afirmar: “Hoy nos encontramos en la transición de la era de las cosas a la era de las no-cosas. Es la información, no las cosas, la que determina el mundo en que vivimos [...] El mundo se torna cada vez más intangible, nublado y espectral. Nada es *sólido y tangible*.”. Cfr. HAN, B.-C. (2021): *No-Cosas. Quiebras del mundo de hoy*, Madrid: Taurus, p. 13.

digital es reducir las huellas y deficiencias de esta dependencia material y organizar un sistema informativo en distintas formas de cuerpos ligeros y lumínicos como señales, datos, etc., fácilmente procesables y almacenables. La experiencia humana digital ha nacido, en consecuencia, ya limada de sus huellas materiales.

Es necesario advertir la multiplicidad de estos cuerpos digitales, especialmente de aquellos que surgen de las técnicas de software. Si bien participan de un sustrato material, su ‘aparecer’ al usuario se da en un ‘cuerpo hermenéutico’, comparable al de las letras y los números. Cuerpo simbólico y representativo, puesto que en él podemos distinguir forma y contenido; la estructura que no podríamos proyectar sobre nuestras propias manos ni nuestros propios ojos: son ‘jeroglifos carnales’ que pueden comunicar, diríamos con Ortega, pero sin texto.

Un conjunto particular de estos cuerpos hermenéuticos digitales, aquellos que simulan las extensiones de nuestro cuerpo propio (procesos, imágenes estáticas cursores, recreaciones virtuales), como *disembodied-embodiment* (Bennett, 2020), se diseñan buscando un pleno sentimiento de presencia. Aspiran, como hemos señalado previamente, a trasladar la actividad intencional al allí-dispositivo: reconstruir la conciencia corporal (*leibhaften Bewusstheiten*) desde la relación hermenéutica, en una única síntesis perceptiva donde no se distingue usuario, tecnología y contenido representado.

Aquello que podemos denominar ‘relato de un cuerpo digital real’ es un conjunto particular de implicaciones fenoménicas últimas que, como tesis, se manifiestan en el discurso tecnológico y en el diseño de este grupo de técnicas. Su experiencia tomada en el modo real y natural, sin dudar de su fenomenicidad, supondría una corporalidad humana alternativa. Podemos describirla atendiendo a los siguientes atributos:

- I. ‘Un cuerpo conectado, pero separado’: un cuerpo propio que controlamos, que es nuestro, que nos asemeja y que somos desde el otro lado;
- II. ‘Un cuerpo plenamente modulable’: practicable con cada tecnología, capaz de sustituir todas nuestras funciones corporales;
- III. ‘Un cuerpo sublimado’: más verdadero, sensorialmente más intenso y eficaz; apodíctico y sin contingencia;
- IV. ‘Un cuerpo indiferenciable’: por las anteriores, un ámbito de experiencias indistinguible al de la actitud natural.

En suma, las características de una subjetividad de cuerpo ‘solo digital’, en apariencia independiente y autónomo (*‘split and extend’*, Massumi, 2002: 127) de las cinestesis del cuerpo carnal; en apariencia dueño de *sus* cinestesis, negando su surgir de extensión, su correlato de origen. Esta es la tesis que, desde el discurso, el diseño y el uso, entiende por eficacia digital el ocultar su naturaleza de herramienta, proponiéndola desde sus primeras instancias como transparente. Objeto final, experiencia desde sí misma.

La adopción de un cuerpo post-material, no carnal, no es sin embargo una aspiración nueva para el ser humano. Continúa un pensamiento dualista que ha acompañado todo el desarrollo antropológico. Coincide con en el mito de Er expuesto por Platón en *República* (614b) y con los cuerpos gloriosos que Agustín de Hipona sitúa en la visión beatífica del paraíso: identidad subjetiva sin materia⁴; corporalidades que no padecen, no enferman, ni viven el dolor (XX, 21). Aquello que añadiría la Modernidad es la creencia de que este cuerpo se puede obtener, una vez logrado el dominio absoluto sobre la Naturaleza, en esta vida y por medios tecnológicos.

Esta paradójica aspiración digital, punto medio entre el cuerpo adánico y el cuerpo resucitado, es fruto de una interpretación que se ha separado de la ciencia crítica y ahora forma parte de una superstición tecnológica. El relato de un cuerpo digital real, siendo parte de la dinámica de la desmaterialización, vendría a recuperar no solo el marco positivista y cartesiano de un cuerpo separable, sino que promovería la generación de infinitas formas de corporalidad sublimada, preferibles, cargadas de una nueva subjetividad humana⁵. En su trasfondo filosófico, dicha tesis lleva implícita una negación esencial de la experiencia sentiente: niega su fragilidad, su vulnerabilidad. Niega por ello la cultura material originaria, el cuidado que surge del sufrimiento (Han, 2021) y las dinámicas afectivas más básicas del cuerpo humano.

Un cuerpo sin carne: el criterio de identidad corporal

En los medios digitales asistimos a una performación: nuestras cinestias se proyectan hacia nosotros. Asistimos a un cuerpo que no es vital en sí mismo, sino un ‘cuerpo vivido como representación’, del que participamos en performatividad, como espectáculo, y en usabilidad.

4 “*ita cum Domino erimus, id est, sic erimus habentes corpora sempiterna, ubicumque cum illo fuerimus*”. Confróntese DE HIPONA, A (1958): *La Ciudad de Dios, Obras de San Agustín*, Tomo XVI, José Morán (ed.), Madrid: BAC, XX, 20, p. 1496. A menudo se destaca el uso que da Maurice Merleau-Ponty a la expresión *corps glorieux*; en *Le Visible et l’Invisible* (1964: 195) para referirse al puro cuerpo perceptivo. Sin embargo, debemos recordar que, en su originaria concepción premoderna, esta expresión señalaba la antítesis de la carne material; un principio de vida radicalmente diferente, sin propiedades, inextenso, absoluto. Así lo dibujaba el poeta Francisco de Aldana (1537-1578) en su soneto *Al Cielo*: “De inteligencias ledo, almo reposo: / oh cómo allá te estás, cuerpo glorioso, / tan lejos del mortal caduco velo”, (1980): *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Elías L. Rivers (ed.), Madrid: Cátedra, p. 162. Michel Henry reinterpreta ambas categorías y dedica varios apartados de su libro *Incarnation* a la salvación de la carne y al cuerpo místico (2000: 46).

5 “De la misma manera los visionarios tecno-herméticos creen posible que la copia digital adopte un cuerpo clonado, el cuerpo de un paciente comatoso, un cuerpo generado por ingeniería genética en un laboratorio y, por supuesto, todo tipo de robots y androides”. Ampliamente desarrollado en ALONSO, A; ARZOZ, I (2002): *La Nueva Ciudad de Dios: un juego cibercultural sobre el tecno-bermetismo*, Madrid: Siruela, p. 157.

La inteligencia artificial sería otro caso paradigmático de esta performatividad corporal, puesto que se presenta en modo de objeto con potencias intencionales antes solo vistas en seres sentientes. Caería en la misma categoría de los cuerpos físicos que carecen de cinestesis intencionales, autoperceptivas y carnales. Admitamos por un momento la posibilidad de una pseudo-subjetividad mecánica: desde nuestro punto de vista fenomenológico, entendemos que nunca sufriría sensaciones fantasmas, vivencias ambiguas y prelógicas de su cuerpo, puesto que implican en sí mismas una cierta anomalía cognitiva (Dreyfus, 1972). Una subjetividad artificial genuinamente inteligente sería capaz de ‘comprender’ la totalidad de su estructura y funcionamiento, de todas sus formas, mientras se percibe. Esto es lo imposible para una subjetividad encarnada. Llegamos a la paradoja consiguiente: experimentándose a sí misma como cosa plena, ya no dejaría espacio a su propia subjetividad. Su conciencia retornaría –si se nos permite esta expresión– a lo puramente objetivo. No tendría ‘conciencia de sí’, sino plena posesión de sí, como una piedra.

Sin cuerpo análogo no existe percepción análoga. Liberándonos del pensamiento dualista, y reconociendo en el humano un objeto entre los objetos, una cosa entre las cosas, debemos también reconocer el peso que tiene su existir como vivido y como viviente: el peso de las coordenadas concretas entre procesos orgánicos e inorgánicos que le han otorgado unas capacidades perceptivas específicas y que le envuelven en una lógica propia. A la reflexión filosófica corresponde comprender cómo, sin principios irreconciliables, se hacen interdependientes aquellos elementos que siguen siendo desiguales.

Por ello entendemos los digitales como cuerpos limitados por su naturaleza de herramienta. Participan de una forma u otra de lo analógico, y en especial de la materialidad carnal que los mantiene ‘activos’ en su interacción (Massumi, 2002; Bennett, 2020). La experiencia digital sigue siendo una parte concreta, definida, modal, de la carne. Se vive inserta en la actitud natural general y en el mundo vital de los usuarios.

Si bien el tacto real puede simularse en la pantalla y en otras técnicas (Bennett, 2020), no puede en estricto sentido recrearse *ab ovo* por otra vía sensorial, a manera de la sola visión, o desplazar definitivamente su foco epidérmico originario. Le corresponde esta afección inmediata, y por ello le es inalienable un discernimiento de identidades corporales, tan relevante para nuestro desarrollo cognitivo. Este punto cero de experiencia, anclado, irreductible, nos impide por naturaleza poseer, a la vez y en el mismo sentido, varios cuerpos:

Dado un segundo cuerpo físico que fuese igual o parecido (objetivamente) a mi cuerpo, él será distinto –claro está– por su modo de darse: no cabe un segundo cuerpo físico que tenga los conjuntos de modos aparentales que tiene mi cuerpo; como, a la inversa, mi cuerpo (en tanto siga siendo mi cuerpo) nunca puede tomar los modos aparentales de cosas distintas de él. (Husserl, 1973: 328-329)

Los demás cuerpos, herramientas o representaciones, solo pueden integrarse en nuestro campo intencional y ser animados por nuestro 'yo-hago' como 'extensión' de este cuerpo originario. Son los estadios 1, 2 y n del punto 0, como sucesivas áreas que expande un mismo ángulo.

El experimento mental propuesto por Husserl de una subjetividad encerrada en sí misma resulta imaginable tecnológicamente, pero no es viable como forma de experiencia normal y permanente. Generaría, advierte, un 'fantasma' incapaz de mover objetos. Se desprendería una profunda sensación de irrealidad al percibir a un otro visible pero inasible a la mano, intangible como 'fantasma de colores'. Si bien el 'yo' se puede imaginar como tal 'aislado', perdería con ello cualquier con-tacto con el mundo y sus consistencias, que solo podría presuponer: eventos y cosas que podrían darse, pero que no se dan. Coincidimos con esta interpretación de Husserl, una de las muchas que daría entorno al problema de la subjetividad corporal (Serrano de Haro, 1997: 202), compartida a su vez por fenomenólogos como Merleau-Ponty, que termina afirmando: "La identidad exige cognoscibilidad, cognoscibilidad intersubjetiva, por tanto, la posibilidad de comprensión recíproca" (Husserl, 2020: 293). Sin objetos comunes —y nuestros cuerpos carnales son también eso—, la comunicación intersubjetiva es inviable, y no habría para nosotros testimonio de realidad objetiva.

Nuestra vivencia de la presencia real de las cosas se da en cuerpo vivido, en persona. Aquellos cuerpos hermenéuticos a los que asistimos exclusivamente como representación, pueden ser articulables, pero no tienen una misma consistencia ontológica. Su percepción es condicionada por el mismo uso que los genera. Dejan de creerse si no son vividos, si no son experimentados eficazmente. La extensión puede devenir en dislocación perceptiva, en alucinación (Merleau-Ponty, 1972: 292). Representación hermenéutica e incorporación, visión y tacto, ubiestesias y cinestesias, deben 'poder coincidir' también en la experiencia digital para no generar en ella un objeto alienado, un cuerpo propio fantasma.

Es Aristóteles el primero que señalaría la relevancia del cuerpo epidérmico en los seres sentientes para el desarrollo de su alma: "Y es que es imposible que el cuerpo animado [al que le corresponde el tacto] esté constituido de aire o de agua puesto que ha de ser algo sólido" (1978: 423)⁶. Frente a un cuerpo 'solo digital'; líquido, aéreo, eléctrico, Aristóteles advierte que no es posible el tacto sin una sustancia sólida

6 Leibniz —inspirador de la combinatoria y del lenguaje binario digital— también reflexiona sobre esta hipótesis para posteriormente desecharla: "Y Dios es bastante diestro artífice para producir una máquina mil veces aún más ingeniosa que la de nuestro cuerpo, sin servirse más que de algunos líquidos bastante sencillos, formados expresamente, de suerte que no hagan falta más que las leyes ordinarias de la naturaleza para disponerlos como se necesita para producir un efecto tan admirable.". Confróntese LEIBNIZ, G. W. (2015): *Discurso de metafísica*, Julián Marías (ed.), Madrid: Alianza Editorial, p. 81.

y carnal, sin una materia común con las cosas, híbrida de elementos, orgánica, y definida por surgir desde lo terrenal.

La traducción de *Leib* como ‘carne’ presenta una virtud propia de esta voz de origen latino, que es aludir no solo a un vivir, sino al origen mismo de ese ‘algo vivo’, y a la diferencia específica que le limita a la vez que le permite desarrollarse. Solo por ella tenemos noticia de la conciencia y la percepción. Para lograr sus fines, las ciencias del espíritu deben ser —aún a pesar de sus escrúpulos— ciencias de la carne, *Leibwissenschaften*.

Conclusión

Todo dispositivo de uso digital, para ser efectivo, exige la actividad de un cuerpo vivo y carnal, y su interacción inmediata con representaciones corporales incorporadas y hermenéuticas. Sin embargo, cuanto mayor sea su nivel de simulación y de transparencia, más se acentuará la tesis del cuerpo digital como cuerpo real, y mayores serán las disonancias perceptivas, las sensaciones de irrealidad y los retos cognoscitivos en general. Podemos concluir que el cuerpo no es una representación más en estas tecnologías, sino que es una dimensión fundante para la experiencia digital: como origen productivo, como objeto consumido y como proceso de extensión permanente. Es la piedra angular de su criterio de realidad.

Solo ‘en su apariencia’, como representación pura, se pueden pensar las extensiones corporales digitales como algo real y como una subjetividad separada. Dislocando la vivencia, atendiendo exclusivamente al cuerpo—allí del dispositivo, se ha puesto al usuario entre paréntesis. Surgen ‘yoes’ en solo volúmenes, colores y datos análogos; sin rugosidad, sin tacto exterior ni interior.

Reivindicar una perspectiva fenomenológica en el estudio del entorno digital nos remite necesariamente a la vivencia carnal del usuario. La autopercepción táctil y el ejercicio de otros experimentos mentales son algunas vías para reestablecer el criterio de identidad corporal, y con ello las bases correctivas en la interpretación y en el uso de los dispositivos digitales, desde sus primeros desarrollos intencionales hasta los estadios más complejos. Podemos aspirar a prevenir los usos alienados de la corporalidad digital, a controlar una forma de consumo que busca ocultar la soberanía agente de los consumidores. Podemos generar una crítica activa durante el proceso, como una puesta en cuestión de la propia experiencia para generar usos controlados y complementarios. Este criterio fenomenológico reside, en resumen, en la vuelta a la experiencia originaria del usuario y en el contraste de una representación con la vivencia misma de esa representación. Nos es necesario acudir al *aquí*, que es el reino común e inalienable de los usuarios.

Los cuerpos físicos se mueven unos a otros, y en el sistema digital mínimos cuerpos lumínicos pueden imitar la vida, pero solo la carne percibe e interpreta esos movimientos, esa luz, esa imitación; solo la carne puede memorarse en ellos, porque solo la carne vive.

Bibliografía

- ARISTÓTELES (1978): *Acerca del alma*, Tomás Calvo Martínez (intr., trad.), Madrid: Gredos.
- ALONSO, Andoni; ARZOZ, Iñaki (2002): *La Nueva Ciudad de Dios: un juego cibercultural sobre el tecno-bermetismo*, Madrid: Siruela.
- BACHELARD, Gaston (1948): *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris: Librairie José Corti.
- BENNETT, Naomi. Petrea (2020): “Virtual Touch: Embodied Experiences of (dis) Embodied Intimacy in Mediatized Performance”, *LSU Doctoral Dissertations*, 5225, LSU Digital Commons.
- BUKATMAN, Scott (1993): *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham: Duke University Press.
- COPELAND, Brian Jack (2013): *Alan Turing: el pionero de la era de la información*. Madrid: Turner.
- DE HIPONA, Agustín (1958): *La Ciudad de Dios. Obras de San Agustín*, Tomo XVI, José Morán (ed.), Madrid: BAC.
- DREYFUS, Hubert (1972): *What Computers Can't do. A Critique Of Artificial Reason*, New York: Harper & Row.
- GONZÁLEZ, Antonio (2016): “El cuerpo que somos”, *Periferia. Cristianisme, postmodernitat, globalització*, 3, III, pp. 12-24.
- GONZÁLEZ, Antonio (2014): *Surgimiento: Hacia una ontología de la praxis*, Bogotá: USTA.
- HAN, Byung-Chul (2021): *No-Cosas. Quiebras del mundo de hoy*, Madrid: Taurus.
- HANSEN, Mark. B. N. (2008): *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media*. New York and London: Routledge.
- HEIDEGGER, Martin (1997): “La cosa (*Das Ding*)”, en *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria de Santiago de Chile, pp. 223-245.
- HENRY, Michel (2000): *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris: Éditions du Seuil.
- HUSSERL, Edmund (2020): “Anexo XXIX”, en *Problemas fundamentales de la fenomenología*, César Moreno y Javier San Martín (ed., trad.), Madrid: Alianza Editorial, pp. 292-294.
- HUSSERL, Edmund (1973): *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, Hua I, Den Haag: Nijhoff.
- HUSSERL, Edmund (1954): *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Hua VI, Den Haag: Nijhoff.

- HUSSERL, Edmund (1980): *Experiencia y juicio*, Jas Reuter (trad.), México D.F.: UNAM.
- HUSSERL, Edmund (1997): *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, Antonio Ziri6n (trad.), México D. F.: UNAM.
- HUSSERL, Edmund (1976): *Ideen f6r Eine Reine Ph6nomenologie und Eine Ph6nomenologische Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einf6hrung in die Reine Ph6nomenologie*, Hua III, Den Haag: Nijhoff.
- HUSSERL, Edmund (1996): *Meditaciones Cartesianas*, México D. F.: Fondo de Cultura Econ6mico.
- HUSSERL, Edmund (1973b): *Zur Ph6nomenologie der Intersubjektivit6t*, Hua XIII, Den Haag, Nijhoff.
- IHDE, Don (2004): *Los cuerpos en la tecnolog6a. Nuevas tecnolog6as: nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo*. Barcelona: Editorial UOC.
- IHDE, Don (1990): *Technology and The Lifeworld*, Bloomington: Indiana University Press.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (2015): *Discurso de metaf6sica*, Juli6n Mar6as (ed.), Madrid: Alianza Editorial.
- LICKLIDER, Joseph Carl Robnett (1960): “Man-Computer Symbiosis”, *IRE Transactions On Human Factors In Electronics*, March, 1, pp. 4-11.
- MALDONADO, Tom6s (1999): *Lo real y lo virtual*, Barcelona: Gedisa.
- MASSUMI, Brian (2002): *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham: Duke University Press.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1972): *Ph6nom6nologie de la perception*, Mayenne: Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964): *Le Visible et l’Invisible, suivi de notes de travail par Maurice Merleau-Ponty*, Paris: Gallimard.
- MORLEY, Janine; WIDDICKS, Kelly; HAZAS, Mike (2018): “Digitalisation, energy and data demand: The impact of Internet traffic on overall and peak electricity consumption”, *Energy Research & Social Science*, 38, pp. 128-137.
- ROSEN, Charles (2014): *El piano: notas y vivencias*, Luis Gago (trad.), Madrid: Alianza Editorial.
- SERRANO DE HARO, Agust6n (1997): “Fundamentos del an6lisis fenomenol6gico del cuerpo”, en Agust6n Serrano de Haro (ed.): *La posibilidad de la fenomenolog6a*, Madrid: Editorial Complutense, pp. 185-216.
- STIEGLER, Bernard (2002): *La t6cnica y el tiempo: El pecado de Epimeteo*, Beatriz Morales Bastos (trad.). Hondarrribia: Argitaletxe Hiru.
- ORTEGA Y GASSET, Jos6 (2017): “*El hombre y la gente* [conferencia en Valladolid]”, en *Obras Completas*, Tomo IX (Obra p6stuma, 1933-1948), Centro de Estudios Orteguianos (ed.), Barcelona: Tecnos, pp. 166-174.
- PLAT6N (1988): *Rep6blica, Di6logos*, Tomo IV, Madrid: Gredos.

- VARIOS AUTORES (1980): *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Elías L. Rivers (ed.), Madrid: Cátedra.
- VASSILIOU, Fotini (2017): "Perceptual Constitution in Husserl's Phenomenology. The Primacy of Tactual Intentionality", *The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy*, Chapter 17, pp. 1-21.
- VIRILIO, Paul (1998): *La máquina de la visión*, Madrid: Cátedra.
- WIENER, Norbert (1985): *Cybernetics: On Control and Communication in The Animal and The Machine*, Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press.

The fading of the body: virtualization of life and regression of consciousness from the Altered Carbon series

Marta Beatriz Conceição Guedes

Univesidade Paulista

Introduction

Immortality is born alongside death. Erupting at the moment death becomes present, as a response to the anguish it causes, immortality arises as a psychological response to what humans cannot bear: finitude. The desire for immortality may be the oldest of humanity.

Since prehistoric times, immortality has been manifested through the memory of people close to the deceased, whether through funeral rituals, the construction of tombs, or paintings¹. However, aware of the material unattainability of the intention for eternity, it has been relegated to the image of the double², the imaginal survivor of the deceased³ entity. Immortality thus functions as an image projection of the survivors⁴ memory and not as a reality or a possibility for the deceased, which we may envision in the future through technological development.

Currently, with the technological advances in NBICs⁵ and massive investments from Silicon Valley⁶ companies, immortality has gained a semblance of viability, a

1 To learn more, see the book ‘O homem e a Morte’, by Edgar Morin.

2 For Morin (1970: 125), the doubles are human beings without corporeal mass. They are an attempt by the individual to preserve their own integrity and that of the deceased, beyond the decomposition of death. It was the way human ingenuity solved death.

3 The imaginal immortality does not detract from its importance for the primitive, nor even for contemporary man.

4 Jean-Michel Besnier (2013/3) refers to immortality through another as “immortality by proxy.”

5 NBICs is the acronym referring to the branches of nanotechnology, biotechnology, information technology, and cognitive science.

6 Available in: <https://revistapoder.uol.com.br/2022/04/19/milionarios-do-vale-do-silicio-see-guem-investindo-fortunas-em-busca-da-vida-eterna/>. Accessed in 23 may 2023.

“possible possibility.” However, before the investments aimed at conquering death, art primarily depicted the imaginary of technological immortality through cyberpunk⁷ genre films, as evidenced by data extracted from the IMDb⁸ website.

Among recent productions, one that stands out on the theme of immortality is *Altered Carbon*, based on the eponymous novel by Richard Morgan, which won several awards, including the Philip K. Dick Award⁹.

The series *Altered Carbon* consists of two seasons and 18 episodes, aired on Netflix from 2018. It portrays a dystopian reality where humans have become immortal through technological development by implanting a chip in the spinal column of the body, referred to in the series as “sleeve.” Reducing the human to consciousness stored in the chip has not only enabled immortality but also the exploration of other planets, switching bodies or existing as specters through holographic presence, as living can occur in virtual space.

In the series, the body is merely a vessel for human consciousness, its host. It ranges from organic, biological material to synthetic form, and finally to virtualized form, in a virtual construct¹⁰, and ultimately, as an Artificial Intelligence hologram.

This article intends to discuss the virtual body, the body devoid of materiality, but which nonetheless “lives”.

Body, Conscience, and Immortality

Body and consciousness are intrinsically related, as studies in anthropology and psychology¹¹ demonstrate. According to Jung, the consciousness emerges from unconscious¹² that complete Morin’s understanding it erupts from the upon realizing the death of a being similar to oneself, which also brings about the consciousness of time (Morin, 1975: 102). Due to the unbearable realization of death, the image of the double emerges as a comfort, and from this, images become part of human life.

7 The cyberpunk genre is the one that most portrays technological immortality, from doubt about the future and skepticism regarding the idea of scientific progress, established in the post-World War II period (Aranha, 2019).

8 For more about the research: “Tecnoimortalidade: A Inutilidade Do Corpo E A Redução Simbólica Do Imaginário Da Imortalidade A Partir Da Série *Altered Carbon*”, available in: https://unip.br/cursos/pos_graduacao/strictosensu/comunicacao/producao_cientifica.aspx#collapse2

9 Disponível em: <https://www.richardkmorgan.com/about-the-author/>

10 Construct is the name given to the virtual reality environment where consciousness stored on a chip can remain until it is placed in a body/sleeve.

11 For further information, see the book “Mito e Corpo: uma conversa com Joseph Campbell/Stanley Keleman” 2001.

12 To learn about the process of the emergence of consciousness from the unconscious, see the book “A natureza da psique”, by Carl Gustav Jung, 2000.

Images thus cease to be mere comfort and begin to represent the biological aspect of the human body, as explained by Keleman (2001).

Consciousness is intertwined with the body from its origin, as “nothing can be conscious without having the ego¹³ as a point of reference” (Morin, 2017: 15), and therefore, we can assert that there is no consciousness without a body, as it arises from it, whether through its loss or projection. It is also noteworthy that consciousness erupts from the unconscious, and its expansion is a progressive process of dissociation from unconscious layers to consciousness.

Based on the above reflections and the series that is the subject of this article, we question how the inexistence or immateriality of the body, and the denial of the unconscious through the fervor for technological advancement, impact the process of acquiring and progressing consciousness. Moreover, we consider whether these factors could indicate a regression in consciousness.

The series depicts what Baudrillard called the “revenge of the immortals” (2002, p: 32), the fantasy of immortality through scientific techniques such as cryonics and cloning. In it, both techniques are utilized. Cryonics preserves the bodies of those who have committed crimes for later use of the sleeve/body by other chips/people, as it is consciousness that is penalized and stored until the sentence is fully served; and cloning for the reproducibility of the original sleeve/body by the wealthiest (called “Meths” in the series), demonstrating their immortality.

For the author, what is always present is immortality, with death being an acquisition made possible by consciousness, a stance similar to Morin’s (1970). From the moment humanity in the series *Altered Carbon* invested in immortality as life, it ceded its place to the immortals, renouncing its own human condition; all based on scientific and technological advancements. In this respect, Baudrillard questions whether this evolutionary process, driven by scientism and masked as progress, might actually be a total involution instead of evolution, as he states:

Doesn’t their own progress inscribe itself in a (perverse?) inflection of evolution that will lead to a total involution? And will this final solution, for which we unconsciously work, not be the secret destiny of nature, at the same time as all our efforts? This sheds unexpected light on everything we still consider today as positive evolution. Sexual revolution, the true, the only one, is that of the advent of sexuality in the evolution of living beings. (...) The duality that puts an end to perpetual indivisibility, to the perpetuity of the Same and to the subdivision carried to infinity. It is therefore also the revolution of death. The inverse movement, ours, on the other hand, is the involutory movement of the species behind the sexual and death revolution. (Baudrillard, 2002: 35)

13 Regarding the process of the formation of the self/ego, known as centering, see the book “*A história da origem da consciência*”, by Erich Neumann, 2008.

In the society of Altered Carbon, corrupted by predatory capitalism, it is the images that have life:

(...) the human being is perennially exiled from his home (his own skin, his own body), because he wanders lost in a labyrinth of images that, instead of reflecting him, invent him, deform him, convert him into a hologram, a drawing that others draw, sweet dream or nightmare, in order to increase their profits (Baitello Jr., 2014: 7).

From what has been presented, we proceed to emphasize the importance of the body in the constitution of consciousness, highlighting the relevance of the image in its composition.

The Archaic Body

Mythological Body

At birth, the individual acquires a body and the mission to survive, an unconscious mission founded on archetypal¹⁴ content. The unconscious is in potential, manifesting gradually since, as babies, we require external resources, such as people lending their survival consciousness for preservation. Using their biological apparatus, through proprioceptive processes, individuals adapt to the external environment while forming internal adaptive images. This entire process of the SOMA's¹⁵ interaction with the external environment forms consciousness and internal images.

In this internal adaptation context, Campbell understands that myth forms from the process of creating meaning. He sees an intrinsic relationship between body and myth, with these being patterns of embodiment, considering myth a product of the body:

Myth is a story told in a specific language that human beings invented for themselves. By telling a myth, one part of the organism can speak to another, and individuals can share their internal experiences with those around them. Myth is a way of perceiving the inner and outer worlds. The body organizes the sensation that emerges from tissue metabolism, and that is what we call consciousness. This somatic process is the matrix for the stories and images of the myth (Keleman, 2001: 27).

14 The archetypes are primordial images, foundational virtualities of the human spirit. They are universal matrices of the collective unconscious (Morin, 2011: 134). Neumann (2008: 13) further explains that they are the pictorial forms of instincts, as the unconscious reveals itself to the conscious mind through images that, much like in dreams and fantasies, initiate the process of conscious reaction and assimilation.

15 The word "soma," when related to the body, has an interesting etymological origin. It comes from the Ancient Greek "σῶμα" (sôma), which literally means "body".

In the understanding that mythical images reproduce the anatomy of the body and that the body is given, the myth is given from the body. Thus, mythical images are the body speaking of itself and about itself (Keleman, 2001: 25-26), through projective processes. Since the unconscious manifests through images, and these images have content, myth would be the imagetic narrative manifested by the symbols imprinted in the personal and collective unconscious.

What is observed is that from awareness of the self and from the awareness of the body, the narrative told, whether mythical or psychic, tells the ego – internal world and ego – external world relationship, as “in the course of its ontogenetic development, the individual consciousness of the ego must go through the same archetypal stages that determined the evolution of consciousness in the life of humanity” (Neumann, 2008: 13-14). And myth, in this sense, is the body itself.

Thus, it is the experience of ego consciousness, of knowing oneself and experiencing oneself embodied that gives the notion of self, of identity, all associated with the perception of the passage of time, as the ego’s relationship with the eternal nature of archetypal images is a process of temporal succession, in stages (Neumann, 2008: 14).

It is seen that all the mythologization work coming from the body is a laborious process of separation, of differentiation from the original union characteristic of the uroboros¹⁶. Baudrillard speaks that all this differentiation process was conquered, not something given, because:

Contrary to all evidence, nature created immortal beings first, and it was only by winning death through much struggle that we became the living beings we are. We blindly dream of surpassing death in immortality, while this is our most fateful destiny, inscribed in the previous life of our cells and with which we reconnect today through cloning (The death drive, according to Freud, is nothing more than this nostalgia for the non-sexual and non-individualized state which we were in before we were mortal and discontinuous - true death not being so much the physical disappearance of the individual being, but the regression to the primordial state of the undifferentiated living being). (Baudrillard, 2002: 33)

16 In Chevalier’s “Dicionário dos Símbolos” (2020: 1007), the uroboros is defined as the image of a serpent eating its own tail, which is the symbol of the series. Therefore, it is relevant to provide the definition of the term: “a serpent that bites its own tail and symbolizes a cycle of evolution enclosed within itself. This symbol contains, at the same time, the ideas of movement, continuity, self-fertilization, and consequently, eternal return (...). Conversely, the serpent that bites its own tail, which continues to rotate upon itself, enclosing itself in its own cycle, evokes the wheel of existences, the samsara, as if condemned to never escape from its cycle to rise to a higher level: it symbolizes then the perpetual return, the indefinite cycle of rebirths, the continuous repetition, which betrays the predominance of a fundamental death impulse.”

Jung, in his book “Psicologia e Alquimia” (2022: 37), states that acquiring consciousness, demonstrated by the awareness of embodiment, is a movement *contra naturam*¹⁷, as it results from differentiation and, with it, the experiential acquisition of self-awareness, which also brings with it the awareness of death. Is it possible to acquire consciousness without a body? This is what we will discuss in the following sections, presenting the categories of bodies identified in the series and, subsequently, in a simplified manner, the process of acquiring consciousness and evidence of its regression.

Virtual Body, Immortal Body

In the series, the body is no longer identity-bearing; it is not from it that humans develop. As analyzed in the 18 episodes, several categories of bodies/sleeves were identified, divided into material bodies/sleeves and non-bodies/sleeves. The material sleeves are divided into organic sleeves, further categorized into biological sleeves, suspended organic sleeves (cryopreserved bodies), organically cloned sleeves, and synthetic sleeves. On the other hand, the non-body/sleeve category is divided into virtual body/sleeves or holographic body/sleeves.

Categories	Subcategories
Sleeve/Material Body (Material Immortaity)	Organic Sleeve Organic Sleeve- in Suspension Organic Sleeve – Cloning Synthetic Sleeve
Absence of Sleeve/Not Body (Virtual Immortality)	Virtual Sleeve Hologrammatic Sleeve (Artificial Intelligence)

The “Not Body” category was classified as such because the support for the chip has been eliminated, becoming obsolete and unnecessary. The body has become a useless function, and life has been reduced to the data contained in the chip.

This virtualization of the human through the upload of consciousness into a chip, like Elon Musk’s Neuralink¹⁸ project or the 2045 Initiative¹⁹, makes Norval Baitello Jr.’s classification of being devoured by images particularly relevant. In *Altered*

17 In Jung’s words from the same book: “The essence of the conscious is differentiation; to expand consciousness, it is necessary to separate opposites from each other, and this against nature”.

18 Accessed in February 21, 2024: <https://g1.globo.com/inovacao/noticia/2024/02/20/primeiro-paociente-humano-da-neuralink-controlou-mouse-com-pensamento-diz-musk.ghtml>

19 Here is the website <http://2045.com/> where you can see the 2045 Initiative, which aims for humanity to become a hologram, like an avatar, by the year 2045.

Carbon, since the body has been nullified and people have been consumed by the image of immortality, we see the manifestation of an impure iconophagy, where images have devoured bodies and the virtual is more real than reality, as it is the precondition of existence. In Baitello Jr.'s words:

To feed on images means to nourish images, giving them substance, lending them bodies. It means entering into them and transforming oneself into a character (recall here the origin of the word *persona* as a theater mask). Unlike an appropriation, this is an expropriation of oneself. (Baitello Jr, 2005: 130)

Virtual Body

The virtual body is the avatar body, the disembodied body. It represents the complete purification of the human, removing the evil contained in the flesh, leaving only the spirit—the divine spark contained in the chip. In the series, the virtual body is used for interrogations, as therapeutic spaces, or even as a virtual reality in which the individual is placed to “live.”

The virtualization of bodily matter into information is a consequence of the process initiated with the Cartesian idea of man's dissociating from his body, stripped of its own warmth. In this sense, Descartes' ideal, enunciating mechanistic philosophy, asserts that:

The model of the body is a machine, the human body is a machine discernible from others only by the singularity of its gears. It is at most a particular chapter of the general mechanics of the world. (...) Descartes disconnects man's intelligence from the flesh. In his eyes, the body is nothing more than a mechanical shell of a presence; ultimately, it could be interchangeable, for the essence of man lies primarily in the *cogito*. Premised on the 'hard' tendency of Artificial Intelligence, man is nothing but his intelligence; the body is nothing but an impediment. (Le Breton, 2013: 18)

From this perspective, the virtual body presented in the production represents the ultimate denial of reality—one that changes, transforms, has time, and eventually ends. The virtual reality depicted in the series through the construct, which allows the spirit to “live,” marks the end of the real, as it reverses the logic that constituted us. Previously, the aim of thought was to end reality, but today technologies bring an end to thinking within reality, as Baudrillard denounces:

While thought works on the unfinished nature of reality, the Virtual, in turn, works on the finishing of the real and its final solution. The denial of reality, which in the philosophical dimension was a mental operation, becomes, with virtual technologies, a surgical operation (Baudrillard, 2002: 47)

The imaginary that admits life can be compared to a technological imagistic construction, without any proprioceptive relationship, besides blurring the line between

virtual and real, inverts their position—the virtual is the real. The real is merely a memory, as:

In the perspective of the virtual, the real is nothing but a vestige. It is nothing but a reference corpse. (...) Now, the Real did not die a natural death; it simply disappeared, and only traces remain of it. (...) Today, we tell the story of the Real as we told the story of myths and original sin in the past.” (Baudrillard, 2002: 48).

Although it may seem that virtual immortality is distant from our reality, it is present through communicational distancing via virtualization of interactions. Communication today is primarily done through tertiary media, virtualizing the body, which, for Contrera, “was a symbolic form found by our time to appease the fear of death. However, by giving up death, we also give up life, as they are inseparable.” (Contrera, 2002: 54).

In *Altered Carbon*, humans are reduced to consciousness in a chip, it is possible to ‘live’ in a virtual environment, dispensing with any embodied existence. The series introduces the character Lizzie Elliot, who, after suffering physical violence and damage to her chip, became trapped in the construct, that is, in the virtual environment, as she could not cope with the painful reality of what she had experienced. It is interesting that Lizzie, throughout the plot, only begins to heal from her traumas when she re-sleeves in the real world.

Lizzie embodies the imaginary of the virtual body, the avatar body, the disembodied body. Like people who choose life in the Metaverse²⁰, she renounces life in concrete reality because she cannot cope with the real, with pain, with suffering, ultimately with anguish. This reveals an inability to face reality and overcome it. It is better to live in an invented reality.

Holographic Body

The holographic body can be presented in two forms: by transmitting the image of an organic body or the image of Artificial Intelligence (AI). Since the transmission of the organic body is merely the image of the organic, we will only analyze the holographic body of AI. In *Altered Carbon*, AI was created as utilities for humans, facilitating their lives, such as in the case of AIs in order to discover archaeological treasures or in the case of Poe, who was a hotel AI, owner of the hotel *The Raven*, to accommodate humans.

²⁰ “Metaverse” is a type of virtual world that attempts to replicate or simulate reality through digital devices.

Poe and his fellow AI have a virtual life, just like a human life. For them, the virtual is the real, there is a reversal of polarities, and resentment of AI for not finding humans worthy of the life they possess. Without any value, the real world in the series “is nothing but a reference corpse” (...) and “the Real did not die a natural death, it simply disappeared, and only traces remain of it. (...) Today, we tell the story of the Real as we told the story of myths and original sin in the past” (Baudrillard, 2002: 48).

Consciousness and Regression of Consciousness

As mentioned earlier, consciousness emerges from the unconscious due to the anguish provoked by the sight of death, demonstrating its direct relationship with the body. It was by seeing an equal lifeless that humans could imagine themselves also lifeless. Since its emergence, it has continued to expand, premised on the relationship between internal and external environments and the separation of unconscious²¹ contents.

To elucidate the path of consciousness expansion, we bring Neumann's (2008) understanding of the progression of consciousness over time. Before its emergence, we had the so-called uroboric state, a state of undifferentiation where conscious and unconscious were one and the same. After this, the second stage is the matriarchal stage, dominated by the archetype of the Great Mother, where consciousness begins to differentiate slightly, and the psyche is still strongly influenced by natural and maternal archetypal forces. The third stage is the emergence of the hero, representing the ego's effort to differentiate, symbolizing the struggle of emerging consciousness against the forces of the unconscious. The next stage is the ego stage, where it consolidates and strengthens, marking a more developed and differentiated consciousness. The ego now has a clearer identity and begins to establish a more balanced relationship with the unconscious. The fifth stage is when consciousness enters the patriarchal state, dominated by paternal archetypal figures, characterized by structuring, order, and rationality, where the psyche seeks to establish norms and rules. The final stage in the process of acquiring consciousness is the integration of the Self, which is the totality of the psyche, including the conscious and unconscious in the individual.

However, progression is not a certainty or a constant, as it depends on the active action of the individual. The opposite can occur, a regressive process of consciousness, as Neumann explains:

Only the progressive systematization of the contents of consciousness leads to an increase in the continuity of consciousness, the strengthening of the will, and the capacity

²¹ We adopt here Carl Gustav Jung's understanding of the development of consciousness from the unconscious.

for free action, which, in modern man, constitute the characteristic of ego consciousness. The stronger his consciousness, the more he can do with it, and the weaker it is, the more things “just happen” (Neumann, 2008: 201).

Thus, in general, the regression of consciousness occurs when the collective and individual psyche faces crises or pressures that lead to the re-emergence of earlier stages of development, which can be triggered by various factors such as social, political, economic, or cultural crises. *Altered Carbon* presents precisely this crisis scenario. The Earth is no longer humanity’s home, which is spread across various planets and galaxies; humans lose their corporeal nature, and the ethical and moral values on which culture was founded for centuries are denatured. Life ceases to be a higher good to be preserved and becomes just another business object.

From this, we gather the following indications presented in the series regarding the regression of consciousness: the loss of ego differentiation, manifested through growing conformity (the separatist movement from the Protectorate is carried out by a minority) as everyone is connected through the cortical chip and depends on a universal government, eliminating local specificities and creating a large mass, which would characterize a regression to the Great Mother stage. Another indication found was the fixation in the patriarchal state, characterized by the pursuit of order, control, and authority, as well as the rigidity of rules. As seen, there is the authoritarian command of the Protectorate, which, under the guise of providing protection, intimidates the entire society through violence. Regarding this aspect of the patriarchal stage, we observe the constellation of the archetype of the Terrible Father in the collective psyche, which manifested in the series in the dependence on charismatic figures, simplistic ideologies, and authoritarian solutions, like the search for the Founders²², who were the men who initiated the intergalactic society of *Altered Carbon*.

Neumann, discussing regressive processes of consciousness, states:

The first is the regression to the Great Mother, to the unconscious, a readiness to align with the masses and thus, as a collective atom with new transpersonal experiences, to obtain a new security and a new point of view; the second is the escape to the Great Father, to the isolation of consciousness and individualism. [...] Being outside the cultural structure, the individual is led to isolation and ego inflation, as well as his particular world. A merely egotistical life, with all its restlessness, dissatisfaction, excesses, formless and meaningless character, the opposite of the symbolic life, is the result of this psychological development. (Neumann, 2008: 277)

Finally, as a last point, we have the disconnection from the unconscious and the deeper aspects of the psyche, resulting in a lack of internal integration, not evolving

²² In the second season, the Founders appear; they were the men who enabled human expansion throughout the universe and immortality.

into the phase of integration with the Self, indicating regression to the uroboric state. This separation from the unconscious leads, on the one hand, to a meaningless, egotistical life and, on the other, to an activation of the deep layer, now turned destructive, which appears in the series through extreme violence and sexual relations, mostly without any affective charge, seeking only pleasure for pleasure's sake.

Conclusion

As demonstrated in the text, body and consciousness are completely related. Consciousness cannot exist without the body, as the body is its foundational axis and connection in the exchange between the external and internal environment, acting as a transducer of unconscious content. One either lives through it or experiences a precarious and deteriorating existence. Destroying the body in favor of a performative mechanical ideal is to eliminate our humanity.

In the production, we can see an extremely violent society, with instrumental relationships, lacking empathy, and using sex merely as a source of pleasure. Humans, in their higher stage of consciousness development, are absent.

By forgetting that it was precisely the relationship between body and environment, between unconscious and consciousness, that brought humans to their current state of consciousness, one harms oneself by not recognizing that all stages of human evolution occurred through these relationships over thousands and thousands of years.

When we glimpse a society of potential immortals in the series, we can identify that in order to achieve the performance of images propagated by capital, people renounce having self-awareness, engaging in dialogue through their bodies, and expanding their own consciousness. They are, willingly, expelled from their own homes.

We can see that the distancing of humans from their internal relationship, with the unconscious, ends up leading them to earlier stages of consciousness development, such as the patriarchal and matriarchal stages, even regressing to the uroboric stage.

The absence of the body, or having a virtual/holographic body, makes us reflect on the conditions under which we would experience physical sensations and reflect on them, in order to then expand our sense of self and the world. Due to the impossibility of exchange caused by the non-existence of the medium (the body), the only possible conclusion is that in the world of incorporeal immortality, consciousness is merely a deception. From being stationary, as it does not expand, it becomes regressed, due to the suffocation of the absence of exchanges.

References

- ARANHA, Glaucio (2019): “O Movimento Literário Cyberpunk: A Estética De Uma Sociedade Em Declínio”, *Via Atlântica*, Vol. 20, n.2, pp. 251-271.
- BAITELLO, Norval. (2005): *A era da iconofagia. Ensaios de Comunicação e Cultura*. São Paulo: Hecker Editores.
- BAUDRILLARD, Jean (2002): *A troca impossível*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BESNIER, Jean-Michel (2013/3): « D’un désir mortifère d’immortalité. À propos du trans-humanisme ». *Cités*, n. 55, p. 13-23.
- CHEVALIER, Jean. (2020): *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, número*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- HOLLIS, James (1995): *A passagem do meio: da miséria do significado na meia-idade*. São Paulo: Paulus.
- GUEDES, Marta (2023): *Tecnoimortalidade: A Inutilidade do Corpo a A Redução Simbólica do Imaginário da Imortalidade a partir da série Altered Carbon*, Working paper. Universidade Paulista. Available online: https://www.unip.br/eceic/admin/Anexos/Conteudo/C2023/C4/file_200420231130151.pdf
- JUNG, Carl (2022): *Psicologia e Alquimia*. Petrópolis: Vozes, v. 12.
- KALOGRIDIS, Laeta (Director) (2018-2020): *Altered Carbon* [Movie].
- KELEMAN, Stanley (2001): *Mito e Corpo: uma conversa com Joseph Campbell/Stanley Keleman*. São Paulo: Summus.
- LE BRETON, David (2013): *Adeus ao corpo:- Antropologia e Sociedade*. Campinas, SP: Papirus.
- MORIN, Edgar. (1970): *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago.
- MORIN, Edgar. (1975): *O enigma do homem*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- MORIN, Edgar. (2009): *Cultura de massas no século XX: neurose* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- NEUMANN, Erich (2008): *História da Origem da Consciência*. São Paulo: Pensamento - Cultrix.
- SANTOS, K. C. (2009): *Estudos dos conceitos fundamentais da Teoria da Mídia de Harry Pross: uma Teoria dos Multi-meios*. São Paulo: PUC.

Renegotiating Femininity: The Case of Female Bodybuilders

Pierre De Thier

Université Catholique de Louvain

Introduction

In this article, I will discuss how Belgian female bodybuilders renegotiate their femininity through their practice. I will begin by reviewing the literature, outlining how body and gender are entangled. Then, I will explain how an understanding of femininity through Connell's work can help us grasp the construction of identity through the body. After describing my methodology, I will highlight how bodybuilding is, for female bodybuilders, a "paradoxical" way of feeling their bodies through a mode of knowing them. I will complexify this statement by understanding that bodybuilding and its role in the construction of femininity must be understood in relation to others. From this, I will conclude on the necessity of distinguishing between the body types and the flesh of the interviewees to understand how configurations of contradictions articulate and make sense.

Body, Gender, and Bodybuilding

Our article starts with the premise that the body is a social construct. This assertion means that bodies are cultural products and processes that are only accessible as such. In other words, no body is 'natural'; the naturalness of the body itself is produced by discursive ensembles defining what is natural at a certain moment in history. Gender is also the product of an iteration of performative acts (Butler, 2005). From this definition, it is important to understand that all bodies are gendered, or rather all (even subversive) bodies position themselves in relation to the heteronormative matrix.

The body is thus always caught in gender relations; the body is never without gender (Sassatelli & Ghighi, 2024). However, how should the materiality of bodies

be treated? In a 1994 article, Connell attempts to answer this question. She criticizes discursive current and approaches gender with a relationalist view by considering the ways in which gender is constructed through practices as well as inter and intra-gender reactions. Gender is a social relationship that situates us in the space of our gender and in relation to other genders. Therefore, there are dominant models (hegemonic masculinity and femininity) to which we more or less adhere (Connell, 1987). This adherence is the product of our practices, our interactions, and the ways in which we experience our bodies. The ordeal of the flesh is essential in the renegotiation that actors make of gender.

Connell's relationalist approach offers a path for the analysis of practices that shape gender while leaving the door open to studying intercorporealities as parts of our bodies. Connell's sociology, in the reading I make of it, is a carnal sociology. Connell's approaches in bodybuilding are not new (Bolin, 2012; Bridges, 2012; Connell, 2000; Marshall & al., 2020; Messner, 2005). Following these studies, I will attempt to bring a fleshy component to these contributions. This includes the ways in which renegotiations of femininity occur through the materiality of bodybuilt bodies.

Who Are Female Bodybuilders?

First, it is important to situate my methodology, which is primarily based on twelve semi-structured interviews and participant observation. My fieldwork took place in seven gyms all over Brussels (Belgium). Since I train seven days a week, it was rather easy not to neglect any gym. Observation took place over a year¹, and I was in the field daily for at least two hours. The interviewees were partly from the population of the gyms I frequented. For another part, I contacted people through social networks or on the recommendations of my training partners. It is important to specify that I have been a bodybuilder myself for 7 years. This position has helped me penetrate the field and was an advantage during interactions both in the gym and during the interviews.

The deployment of my methodology led me to ask a fundamental question that will initiate the reflection carried by this article: how do I recognize a female bodybuilder? How can the researcher know whether they are looking at a bodybuilder, a weightlifter, a crossfit practitioner, or a 'fit-girl'? In order to explore this methodological and theoretical question, it is necessary to tackle what bodybuilding is.

1 This period was cut short by the sanitary measures taken in Belgium.

Bodybuilding as a Process

I will understand bodybuilding here as a process establishing a relationship with a factory-body. (de Thier, 2023a) I define² the former as a physical habitus (Boltanski, 1971) composed of three dispositions: a technical approach to the body, an ascetic³ lifestyle, and a singular approach. I define the technical approach to the body as its rational organization in order to maximize the yield obtained from activities in and out of the gym (weightlifting, dieting, resting and, in some cases, steroid use). These activities are rigorously governed by an ascetic lifestyle that aims to accumulate maximal bodily capital.

This definition allows us to go beyond the cliché stating that “we are all bodybuilders” to understand bodybuilding as a regime of discipline which intensity is unequally distributed. The inequality of this distribution in bodybuilding masks the stakes of bodybuilding for certain actors. In fact, the way in which actors position themselves in bodybuilding is also a carnal situation. In other words, bodybuilding is understood here as an internalization of dispositions without necessarily equating all body types that go through bodybuilding. Let us finish by saying that bodybuilding is a process that ideally has no end but that passes through regular accomplishments over more or less long terms (from daily training to competitions). By adopting a Bourdieusian phrase structure, I define bodybuilding as a processual practice consisting in the incorporation of social and bodily schemas aiming, without ever achieving it, at the presentation of a ‘perfect’ body.

My Muscular Body, My Freedom

The practice of bodybuilding is therefore a process that induces a relationship with the body by inscribing the actors in this process. Here, it is a matter of reintroducing gender and exploring how female bodybuilders apprehend their relationship

2 The definition that follows is close to the way Wacquant tackles the issue of bodybuilding in his review of Fussels’s Book (1995). Wacquant catches the essential of the body relations established by bodybuilding and how this practice is a way to negotiate gender identity. Our article tries in many ways to extend Wacquant’s closing statement “[...] what social theaters might furnish them with a stage on which to achieve this Pascalian sense of *existing* that bodybuilding paradoxically gives them even as it condemns them to the manly solitude of iron” (Wacquant, 1995, p. 175). Although this “manly” solitude of iron can be challenged, it remains that Wacquant catches the inherent and necessary contradictions of bodybuilders.

3 The ascetic side of bodybuilding and the ambivalence of this ascetic lifestyle with a hedonistic lifestyle has been well explored by Monaghan in *Bodybuilding, Drugs and risks* (2001). However, when ascetism is for Monaghan a way to neutralize norms, we prefer to see in this ascetic lifestyle a specific moral economy.

to this factory-like body. I will argue that it is through the lived experience of the factory-body that female bodybuilders appropriate their bodies.

Pierre de Thier: “What was your first time on stage like?” Sophie: “A week before, I was completely exhausted. I wanted to give up everything, but when I arrived [at the competition] I thought to myself, this is where I have to be.” PdT: “How so?” S: “The people were amazing and then on stage I was myself. You forget everything, you know why you did all this.” (Sophie)

I’ve reached a point where I assume I don’t need to please anyone. It’s my body, I do what I want with it. I don’t care if I please or not... Being yourself, you feel in your element. I believe I have nothing to prove to anyone, I just need to prove things to myself. If others don’t like it, it doesn’t matter... I don’t care. ... I get up and when I’m in front of the mirror [a huge mirror takes up a whole wall of the apartment lobby], I’m happy... Now, when I see myself in the mirror, I feel good. Before, it wasn’t the case. When I dress, I feel like a woman. Before, I didn’t. (Françoise)

These interview excerpts are significant in illustrating how the interviewed female bodybuilders feel about bodybuilding. Françoise describes how bodybuilding makes them feel like themselves, how they feel good, feminine, and in control of their bodies. This control is an integral part of bodybuilding: rationalization and hyper-control of one’s environment are fundamental components of bodybuilding (Bunsell, 2012; de Thier, 2023a; Monhgahan, 2001).

I suggest that it is through the practice of bodybuilding and the transformation of their bodies that they are able to master their bodies, to appropriate them, and to feel good. However, what is interesting is how female bodybuilders appropriate their bodies. The foundation of the practice of bodybuilding is the knowledge of one’s body. The body is “dissected” and engaged in a discourse between knowledge and practical knowledge. It is made into a manipulable object. Therefore, it is through the objectification of the body that female bodybuilders become masters of their bodies. This seems counterintuitive: Young’s foundational article (1980) argues that what differentiates gender, in terms of relationship to the body, is that men view their body as a subject and women as an object. Therefore, women consider their bodies a burden. However, female bodybuilders transform this burdened body into a sharpened weapon, a factory that remains an object but obeys the commands of training, diet, rest, and steroids. The bodies of female bodybuilders are subject to their fantasies; they make themselves ‘subject’ through the objectification of their bodies. In other words, female bodybuilders embody the saying ‘my body, my choice’. The process involves distancing oneself from the body (by making it an object) in order to liberate oneself. The body becomes a subject through its objectification.

Of course, 'liberation' is not to be understood as liberation from social structures. Liberation means that the body that female bodybuilders considered a burden transforms into a body that pleases, that acts. Therefore, we can associate the material transformation of the bodies of female bodybuilders (hypertrophy) with a transformation in how they narrate their bodies. In other words, structures are renegotiated through body transformations. I argue that the transformative practice of bodybuilding reconfigures gender relations. It follows that bodybuilding practice transcends bodybuilding: through their practice, female bodybuilders reconfigure the social world and, consequently, gender relations. The factory-body of female bodybuilders is a means of having control over the body and, by extension, over social structures. Experiencing one's body through bodybuilding allows one to experience agency. Female bodybuilders go beyond an objectified body by engaging in the practice of bodybuilding. By reshaping their bodies, they engage in a "process of configuring practice" (Connell, 1994: 15). Therefore, the materiality of the body is crucial to understanding the transformation of gender relations.

My Practice Doesn't Care Where Yours Begins

The materiality of one's body and the significance of it are not experienced only for oneself. The relationship to the body and its materiality are situated in a multiplicity of social relations (see above). Therefore, one also experiences one's body through the gaze of others. This means that in order to understand the extent and manner in which this "process of configuring practice" (Connell, 1994: 15) operates, it is crucial to situate the practice of female bodybuilders in their interactions with others. Therefore, understanding the transformation of gender practices by female bodybuilders requires examining how they manage their relationship with alterity. I will analyze how female bodybuilders are caught in ambivalence between the gaze of bodybuilders on their practice and the gaze of 'lambdas'. To grasp this, we propose to understand the various meanings given to the bodies of female bodybuilders in the social spaces they go through.

Here, I will highlight how 'lambdas' impose judgment on female bodybuilders. First, it is important to clarify who the 'lambdas' are. In the discourse of female bodybuilders, 'lambdas' encompass all individuals who do not engage in bodybuilding.

Let's start with a general comment. In the discourse of all female bodybuilders, one thing stands out: "The lambdas, they don't understand"; "I don't pay attention to these people, I don't care" (Jessica & Sophie)... The lambdas do not understand the practice of bodybuilding, the passion for training. They are idiots who prefer to spend their time "eating junk food and staying on the couch" (Julie).

However, interactions with the lambdas are not homogeneous, based on several dimensions of the interactions. The first is the dimension encompassing relationships with family and partners. The second one is that of social networks. The third is that of spaces.

Family and Partners

When I started, my parents didn't agree. But I've always had a good relationship with them. They saw that I was serious, and that was fine. They weren't thrilled ... and they still aren't. So, I try to make an effort. Like, if I have to eat whatever at Christmas, it's worth it. I prefer that than staying in my corner." PdT: "So, is it better now?" D: "Yes! The only one who didn't accept it is my sister. When I started the full thing, she stopped talking to me. She said it wasn't right, that I wasn't feminine..." PdT: "Earlier, you mentioned that your sister didn't talk to you anymore because it wasn't right. What does that mean?" D: "I don't know. The truth is, I think she's jealous of me. We're starting to talk again little by little, but I still feel it. (Dominique)

These excerpts echo those presented by Chananie-Hill, McGrath, and Stoll (2012), who also highlights the turbulent relationships that bodybuilders have once they embark on the practice. As they note, initially the sport is fairly well regarded, but as soon as the activity becomes serious, bodybuilders face a backlash from their families.

It should be noted that the framework of relationships between bodybuilders and their families is as follows: 1) acceptance of the practice because it is not taken seriously; 2) rejection/stigmatization of the bodybuilder; 3) return through the back door into the family fold. Note that the latter point is the least homogeneous. Some are reintegrated into the family without too much difficulty, others remain on the sidelines, and among those we interviewed, one "almost never" sees them (Laura). They remain indulgent towards the rejection they have faced. They consider it normal, given the extraordinary nature of both the practice and the body. They ignore or reject family stigmatization.

I notice that less muscular bodybuilders navigate more peaceful family relationships. These are less about the body and more about the practice. In their discourses, what stands out is the difficulty of eating well and getting others to accept that they have to go to train. They share remarks about family meals that are "unbearable when you're in prep ⁴[...] I bring my Tupperware, but I'm so tired, I just want to leave" (Hélène). These gatherings where the family does not hesitate to comment on the bodybuilder's practice affect even less muscular bodybuilders. They seem to escape comments about the body, but they are subjected to comments about not going too

4 "Prep" refers to the period when bodybuilders prepare for a competition.

far, about “being careful not to look like a man” (Giulia). Like a warning about the line they are walking on.

Less muscular bodybuilders thus share with the more muscular ones the fact that the practice is not accepted and remains stigmatized. They share with the non-bodybuilders a vision of a practice “that should not go too far [...] frankly, when you see the highly muscular girls, you wonder what’s feminine about it. I think at some point you have to stop” (Giulia). Here we find a first point of divergence among the bodybuilders we interviewed. What is interesting is that leaner bodybuilders distance themselves from the extraordinary nature of their bodies by labeling more muscular bodybuilders as repellent. Dinah sums this up by saying that “Everyone should do bodybuilding. But when you see those who are huge, you think it’s too much” (Dinah). In short, bodybuilding is for everyone ... but muscular bodies are certainly not for women.

Let’s continue to explore bodybuilders’ interactions with their loved ones by looking at their relationships with their partners. During the interviews, this subject came up several times. It is striking to consider that bodybuilders are grappling with the lack of support from their partners. Only two of interviewees described a partner who supported them.

Bodybuilding (or rather what it represents) is the cause of most of the separations of the bodybuilders we interviewed. Françoise tells us how she separated from her partner, who became jealous of the place bodybuilding was taking. Except for the bodybuilders whose partners are supportive, they describe their romantic relationships as things that slow them down. Among those with a supportive partner, it is notable that they are not new to this. Julie describes her last relationship as “a fiasco, we fought all the time. When I got on stage and won, it exploded.” Now, Julie is with a new partner who has complied with Julie’s demands, “He has no choice, he follows me. He knew what he was getting into” (Julie). Sophie expresses things in a hypothetical way, saying: “You see, you’re tired of being the good little woman. I met a guy and if something happens, he’ll understand that it’s first bodybuilding, then my children, and then him [...] I won’t change for him” (Sophie). Following this, we can posit that female bodybuilders are confronted, in their marital relationships, with a common normative expression of gender relations. However, the solution for female bodybuilders lies in rejecting female subordination within the private sphere. Taking care of the children, housekeeping, etc. remains the “natural” realm of women and, therefore, female bodybuilders. Although, these tasks do not necessitate any men. Consequently, female bodybuilders take a position regarding hegemonic femininity by accepting subordination in the home while resisting the idea that a man should be at the head of the household.

Social Media

Another dimension of interactions with others takes place on social media, specifically Instagram. The latter is a platform that revolves mainly around images. Users post various photos of their hobbies, activities, etc. Bodybuilders use Instagram to showcase their progress in preparation, their workouts, and their diets.

Female bodybuilders experience a strong sexual harassment on Instagram. This phenomenon affects all the female bodybuilders we interviewed... Many men send sexually explicit messages or make requests for escort services. The attraction to muscle has already been explored in the literature (Chare, 2012). However, this is not what catches my attention in this context. I am more interested in how female bodybuilders react and interpret this type of message. On the one hand, female bodybuilders consider that “it’s because some women do these kinds of things that it happens. I know some, you know! Everyone does what they want, but well, it degrades the image of our sport” (Charlotte). On the other hand, female bodybuilders consider these as phenomena involving “sick people... No, but honestly, they’re crazy. I post what I want, just because I’m in a bikini doesn’t mean I’m a whore” (Dinah). When asked how the problem is managed, female bodybuilders unanimously respond that they ‘block’. In other words, to stop posting is not an option. Posting allows the bodybuilding community to follow the practitioner’s progress. However, alongside this community are the average users. Besides blocking them, female bodybuilders see this, rightly, as a confirmation of their beauty which is so often questioned or criticized. Female bodybuilders cite as evidence the hundreds of messages they receive about their physique. As Dominique says, “men look at you, you know you attract. On social media, they dare to act because it’s through a screen. But people like that exist outside of social media. You can’t imagine the jealousy crises there have been because of me. I was walking and a couple passes me. The guy turns around, and his girlfriend started yelling at him, ‘what are you looking at’ and all that.” Interviewer: “What did you do?” Dominique: “I kept walking, but I could still hear them two hundred meters away...” (Dominique). Through such interactions, female bodybuilders confirm their attractiveness. They experience a hypertrophied, defiant form of feminine beauty.

Spaces

Interactions on the street, as described by Dominique, only reflect a small part of what interactions in the spaces of female bodybuilders are like. For this part, I will leave aside interactions in the gym⁵ to focus on interactions in spaces where individuals un-

5 On gyms spaces I recommend the rich ethnography of Tanya Bunsell (2012). I have also explored this topic in an analysis of the resources and strategies of female bodybuilders to access gym

familiar with bodybuilding culture are the majority. These spaces include mainly public spaces, semi-private spaces (bars, restaurants, supermarkets, etc.), and workspaces.

The experience of these spaces is a constant challenge for female bodybuilders. They are continually, verbally and sometimes physically, assaulted. This aggression revolves around their bodies being too muscular. “Once, I was on the street and a guy just stared at me and said I was disgusting and pretended to vomit. I told him to shut his mouth and left. I admit it was a bit tough at first, but you get used to it.” (Sophie).

This type of interaction also occurs in the workplace. Françoise recounts the time when

Françoise: “It was summer and at the store, I was wearing a sleeveless dress. I remember I was in prep so I was very vascular. Anyway, a customer comes in, looks at me, and says: ‘You disgust the customers.’ ‘That’s not a woman, you give complexes to people who come in.’” Interviewer: “No, you’re kidding...” Françoise: “Of course, this isn’t the first time.” Interviewer: “Did you respond to him?” Françoise: “I told him that if he had complexes, he should ask himself questions and he could leave.” (Françoise).

The harassment experienced by female bodybuilders also takes the form of a challenge. Men challenge female bodybuilders through tests of masculinity. “I was at a restaurant in Dinant, and there was a couple observing us. We didn’t pay attention, and towards the end of the meal, the woman comes up to me and says, ‘My husband says he can beat you at arm wrestling.’ I was stunned... At a restaurant!” (Laura). Beyond the fact that it’s quite amusing that the main mode of challenge is arm wrestling, it’s interesting to note this notion of a challenge. Female bodybuilders have often been described as bodies challenging hegemonic masculinity. Harassment would then be an attempt to “put in their place” female bodybuilders who have had the audacity to appropriate muscle.

Between distinctions and negotiations

Female bodybuilders are well aware of the challenging nature they exude. They also know that behind this scrutiny lies a questioning of their femininity. This questioning permeates throughout all media discussions concerning female bodybuilding (constantly posing the question “how do you maintain your femininity?”). Here, I propose to consider two of the responses given by female bodybuilders. Faced

space (de Thier, 2023b). In this analysis I demonstrate how gym spaces are ambivalent spaces where female bodybuilders constantly navigate between bodybuilding subculture and hegemonic culture. By understanding that male bodybuilders can navigate easily between hegemonic masculinity and bodybuilding subculture, I show how female bodybuilders have to make complex assemblages to maintain their “femininity”.

with accusations of lacking femininity, female bodybuilders make distinctions and negotiate.

First, they make distinctions between the real and the ordinary. The “real” men and those who are just ordinary, people who don’t know how to train and are only good at carrying their own weight. The opinions of the ordinary don’t matter. Real men are those who recognize them for their value as female bodybuilders, who admire the work they do and their commitment. These distinctions are often shaken by the status of some ordinary people (when they are closed-minded) and by the fact that people can be real men one moment and ordinary the next.

The second response involves negotiating femininity. This involves redirecting the “qualities” of femininity towards criteria that are not bodily, but rather touch on traits of attitude or task distributions (being a mother, managing a household, etc.). This negotiation is also a bodily negotiation; female bodybuilders learn to present their bodies so that they appear less muscular than they actually are. This is done through the clothes worn (wearing loose clothing) or through the ways in which the body is captured in photos. Thus, female bodybuilders operate distinctions and negotiate to construct an alternative, a situational femininity that cannot be reduced to subversion or reproduction of the heterosexual matrix.

Those negotiations and distinctions are understood as the processes of configuring practices. Following Connell (1994), those processes should be framed as much as a gendered body project, as a way to reconfigure, challenge or reproduce the gender order. By understanding the contradictory situation in which female bodybuilders find themselves, I suggest returning to the ways those contradictions are embodied and how bodybuilders do strategize their bodies to exacerbate or to flatten those apparently paradoxical situations.

Conclusion

Using a qualitative methodology, my research focuses on the study of female bodybuilders, questioning the way in which they negotiate their femininity. Using Connell’s writing, I understand how bodybuilder corporeal practices reshape social structures. I begin by showing how bodybuilding establishes a relationship of objectification of the body. I argue that this objectification allows bodybuilders to appropriate their bodies. I then analyze the relationship that bodybuilders have with others through three dimensions: family and partners, social networks, and spaces. I highlight how bodybuilders are subject to control and stigmatization. From these elements of analysis, I show how female bodybuilders narrate their femininity through the synthesis between the gaze of others and their own relationship to the practice of bodybuilding. It is through the trial of the experienced body and the body

for others that female bodybuilders construct a model of femininity alternative to hegemonic femininity. The objectification of the body in bodybuilding allows female bodybuilders to be the subjects of their bodies and to narrate them.

In conclusion, I would like to consider the place of body types in this ethnographic dive. Throughout my contribution, I have addressed bodybuilding as a processual practice, but it is necessary to open the research to the following question: if bodybuilding is a processual practice, are all female bodybuilders located in the same place in the process? In other words, can we reduce all individuals engaged in the process to a homogeneous whole? My answer is no. We must consider that bodybuilding is a practice of different categories and body types. Considering this, it is important to take into account how differences in size and flesh impact the renegotiations of femininity. This observation leads us to a necessary work on my data and a consideration of how, in the future, it will be possible to think, even more, about the intertwining between narratives and flesh.

References

- BOLIN, Anne (2012): "Buff Bodies and the Beast", in Richardson, Niall & Locks, Adam (ed.): *Critical Reading in bodybuilding*, New York/London, Routledge, pp. 29-57.
- BOLTANSKI, Luc (1971): "Les usages sociaux du corps", *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 26(1), pp. 205-233.
- BRIDGES, Tristan S. (2009): "Gender Capital and Male Bodybuilders", *Body & Society*, 15(1), pp. 83-107.
- BUNSELL, Tanya (2013): *Strong and hard women: an ethnography of female bodybuilding*, London/New York, Routledge.
- BUTLER, Judith (2005): *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, la Découverte.
- CHANANIE-HILL, Ruth A., McGRATH, Shelly A. & STOLI, Shelly A. (2012): "Deviant or Normal? Female Bodybuilders' Accounts of Social Reactions", *Deviant Behavior*, 33(10), pp. 811-830.
- CHARE, Nicholas (2012): "Getting Hard Female Bodybuilders and Muscle Worship", in RICHARDSON, Niall & LOCKS, Adam (ed.): *Critical Reading in bodybuilding*, New York, London: Routledge, pp. 199-214.
- CONNELL, Raewyn (1987): *Gender & Power*. Great Britain, Polity Press.
- CONNELL, Raewyn (1994): "Bodies and Genders", in *Agenda: Empowering Women for Gender Equity*, 23, pp.7-18.
- CONNELL, Raewyn (2000): *The men and the boys*. Berkeley, University of California Press.
- CONNELL, Raewyn (2022): *Masculinités: Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Amsterdam.

- DE THIER, Pierre (2023a): “Culture et corps : les bodybuilders utilisateurs de stéroïdes anabolisants en situation”, *Déviance et Société*, 47(4), pp.611-42.
- DE THIER, Pierre (2023b): “Quand elles arrivent en salle : ressources et stratégies pour l'accès à l'espace”, *Pensée Plurielle*, en cours de publication.
- MARSHALL, Kayla, CHAMBERLAIN, Kerry, & HODGETTS, Darrin (2020): “Male bodybuilders on Instagram: Negotiating inclusive masculinities through hegemonic masculine bodies”, *Journal of Gender Studies*, 29(5), pp.570-589.
- MESSNER, Michael A. (2005): “Still a Man's World?: Studying Masculinities and Sport”, in CONNELL, Raewyn, KIMMEL, Michael & HEARN, Jeff (ed.). *Handbook on Men and Masculinities*, Thousand Oaks, Sage Publications, pp.313-325.
- MONAGHAN, Lee F. (2001): *Bodybuilding, Drugs, and Risk*. London/New York, Routledge.
- MONAGHAN, Lee F. (2012): “Accounting for illicit steroid uses: Bodybuilder's justification”, in RICHARDSON, Niall & LOCKS, Adam (ed.) (2012). *Critical Reading in bodybuilding*, New York/London, Routledge, pp.73-90.
- RICHARDSON, Niall. (2012): “What is the practice of bodybuilding?” in RICHARDSON, Niall & LOCKS, Adam (ed.): *Critical Reading in bodybuilding*, New York/London, Routledge, pp. 21-28.
- SASSATELLI, Roberta, & GHIGI, Rossella (2024): *Body and gender: Sociological perspectives*. Polity Press.
- SHILLING, Chris, & BUNSELL, Tanya (2009): “The Female Bodybuilder as a Gender Outlaw”, *Qualitative Research in Sport and Exercise*, 1(2), pp. 41-59.
- WACQUANT, Loïc (1995): “Review Article: Why Men Desire Muscles”, *Body & Society* 1(1), pp. 163-179.
- YOUNG, Iris Marion (1980): “Throwing like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality”, *Human Studies*, 3(1), pp.137-56.

“The Father’s Shadow”: About Zombies, Stains, and Affectivities in Brazilian Cinema

Marco Antônio Bonatelli

Universidade Federal Fluminense

Introduction

Zombie movies have never established a tradition in Brazilian horror cinema. Whether due to the lack of releases of this subgenre over decades in the national territory or the sporadic focus such projects receive from independent producers and directors, “Mud Zombies” (“Mangue Negro”, 2008), directed by Rodrigo Aragão, stands as one of the rare examples in our filmography. Prior to the 2000s, zombies only appeared in feature films such as “Who’s Afraid of the Werewolf?” (“Quem Tem Medo de Lobisomem?”, 1975), by Reginaldo Faria, a comedy in which various Classic monsters make an appearance, and “Black Demons” (“Demônios Negros”, 1991), by Umberto Lenzi, an Italian work filmed in Brazil (Cánepa, 2008).

Indeed, according to “Dead Man Still Walking: A Critical Investigation into the Rise and Fall... and Rise of Zombie Cinema” by Kyle William Bishop (2009), zombie movies have a very particular connection with the United States film industry. Any national productions about these undead inevitably find references in this specific culture, therefore. The author emphasizes that zombies are a “fundamentally ‘American’ creation” (Bishop, 2009: 14) noting that the earliest projects featuring these monsters were produced in the country. The most impactful cycles of poetic and aesthetic renewal of the subgenre also occurred in the United States, decades after its initial popularization. Additionally, it is determinant that zombies were not present in fictional literature prior to their debut in cinemas (such as in European gothic novels), been directly shaped by Caribbean folklore to the screens (Bishop, 2009: 14-15).

If a specific ideological aspect is taken into consideration, however, the Brazilian feature film “The Father’s Shadow” (“A Sombra do Pai”, 2018), directed by Gabriela Amaral Almeida, crafted its creatures based on a much closer ideal to Haitian cultural

manifestations than those seen in the North American industry. This is because, since the earliest productions, hegemonic works cast a gaze on ‘voodoo practices’ as being monstrous and savage.

In the words of Michael Brown (2019), Australian researcher and writer, zombies “are at their best when reflecting European anxieties about the revenge of violent colonization practices and the oppression of regional stories and populations [...]” (Brown, 2019: NET). The first zombies in cinema were precisely a reminder to Western audiences that the violence employed in the process of colonization and the imperialism perpetuated by many nations at the time would not be forgotten or forgiven, even if the dead had to walk the earth to achieve their revenge. Nevertheless, there is the other side of this power relationship and the symbolism that the zombie brings to it. According to Bishop (2019), the anthropologist Alfred Métraux

emphasizes how, most importantly, voodoo gave hope to the Haitians—first to the slaves, and later to the poor (qtd. in Mintz 5). Voodoo allowed the slaves to organize and rebel, and voodoo united—and continues to unite—the common people against the central government and the prevailing economic system. (Métraux quoted by Bishop, 2007: 77).

This was the perspective that Almeida brought to her film, released in commercial theaters in Brazil on 05/02/2019¹. Despite not achieving commercial success², it is necessary to consider, in analysis related to horror, significant sociocultural elements for the time in which these movies were produced. Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade (2019) uses such an idea in her argument that the genre offers a quintessential portrayal of the contemporary. According to her, those productions clearly mark the fears and abjections felt by the authors who work within its codes, highlighting the feelings of directors from a particular period in time (Andrade, 2019)³.

If the feature films “The Other” (1972) by Robert Mulligan, “Rosemary’s Baby” (1968) by Roman Polanski, and “The Exorcist” (1973) by William Friedkin are put into debate, the political and social contexts of the American counterculture will be laid bare (Hendrix, 2017), for example. Grady Hendrix (2017) attributes this to the way in which this ensemble reflects a particular dissatisfaction felt by part of the country’s population, bringing their fears closer to everyday scenarios and addressing

1 The film had its premiere on the international festival circuit the previous year, and therefore, it is dated as a 2018 release in this article.

2 “The Father’s Shadow” (2018) occupied sixty-first place in the ranking of national premieres in its commercial release (2019) according to data published in the ‘Agência Nacional do Cinema’ year-book, the main agency of cinema regulation of Brazil. It was shown in 18 theaters, selling 2,908 tickets and earning a revenue of R\$43,183.00 (around US\$ 11,070.00).

3 Consult the thesis “Horror Art-House: Investigações Sobre a Capitalização do Eu e do Horror na Literatura Brasileira Contemporânea” (2019), by Gabriela Amaral Almeida.

various taboos with narratives full of eroticism, violence, and profane themes. “The Father’s Shadow” (2018) highlights the Brazilian reality of the 2010s.

This article will delve into these issues by proposing an expressive and sensory analysis of the work, also considering the assumptions of representation inherent in the method. Through cinematic language, the director presents the staged body as a source of liberation, reflecting an ideal of unity against a certain oppressive and systemic force. The reference used for this is the book “Carnal Thoughts: embodiment and moving image culture” (2004) by Vivian Sobchack.

The ‘stain’ in contemporary Brazilian cinema

“The Father’s Shadow” (2018) features its protagonist Dalva (Nina Medeiros), a girl who believes she has powers capable of resurrecting the dead and wants to test them. Immediately, the premise appears to echo the first cycle of zombie films, where the main villains were sorcerers who used voodoo to bring the dead back to life, seeking to carry out their shady plans, as seen in “White Zombie” (1932) by Victor Hugo Halperin, and “I Walked with a Zombie” (1943) by Jacques Tourneur.

However, there is a latent difference in Almeida’s work compared to these examples. The ‘sorceress’ we follow is also the protagonist in the Brazilian film, and not the villain, and her goal of resurrecting the dead is approached with a certain childlike innocence. For instance, the opening shot depicts the girl unearthing a doll from her backyard, as if foreshadowing her mystical ability. There are talismans and other objects from Caribbean religion that take place of a conventional toy shelf as well. And, evoking empathy from the audience towards the protagonist, there is her motive for practicing voodoo, as she wants to bring back her deceased mother to reunite her family.

Thus, “The Father’s Shadow” (2018) repeatedly refers to the imagery of North American zombie features while fundamentally reinterpreting it. We can notice this at an imaginative level: Dalva watches “Night of the Living Dead” (1968) by George A. Romero, and “Pet Sematary” (1989) by Mary Lambert, two of the most iconic films of the genre, on her home television. The excerpts of scenes used by Almeida indicate that we are dealing with tropes associated with these monsters, such as violent deaths and resurrections from the grave.

Insertions like these also mark the girl’s maturation throughout the story. Initially, she is prevented from finishing Romero’s work because it’s too violent, but later, when she becomes the ‘woman of the house’, as described by a close relative (Dalva starts doing laundry and grocery shopping for her father), there no longer have any restrictions regarding horrific imaginaries. This premature growth is driven by the death of her mother, but also her aunt’s marriage, and her father’s depression,

highlighting how the plot inserts the family into successive situations of systemic violence.

We follow poor characters who lack the tools to react outside the realm of playfulness; hence the belief in zombies to overcome death becomes important for the girl. Jorge, her father, doesn't even have job security at the construction site where he works. At one point, another man dies after falling from the building, leaving behind a wife and children. There is a significant complication in his death, however: it is never revealed whether the worker actually had an accident or committed suicide after being laid off (the fall occurs off-screen). In either case, the individual is considered disposable for the functioning of the metropolis, and the violence contained in this assertion becomes the overarching monster of the narrative.

Regarding analogous themes and their meanings in contemporary Brazilian cinema, Giancarlo Couto and Carlos Gerbase (2021) reflect on the concept of 'Stain', coined by Paul Ricoeur (1960):

Žižek (2014) establishes a difference between objective and subjective violence, with the former being inherent in the capitalist system we live in and the latter being inherent in "direct" violence, which can manifest as physical and verbal violence. What these films seem to promote is a shift in horror's perception of violence. While in classical narratives we have subjective violence as the imminent danger to the characters –the vampire's bite, the werewolf's claws, the alien abduction, the killer's knife, etc.–, these new narratives point to another type of horror, a horror of guilt, an objective horror. In other words, the characters here witness the horror of the system they themselves fueled; it is the horror of the stain that erupts "out of nowhere", pursuing them through the system's flaws that they indirectly fueled. Once subjective victims, they now face the objective horror engendered by the system from which they themselves benefited, as in "Hard Labor" ["Trabalhar Cansa", directed by Juliana Rojas and Marco Dutra, 2011], or in which they are inserted, as in "Sultry" ["Mormaço", directed by Marina Meliande, 2018]. Not surprisingly, these works commonly highlight urban spaces in their narratives. The upper-middle-class neighborhoods, the estates, the favelas, hills, and communities... The Stain emerges as a result of the encounter between these spaces and their inhabitants, from a crack established by a clash between the individuals who inhabit them and their intertwining stories (Couto; Gerbase, 2021: 479, author's translation).

"The Father's Shadow" (2018) has a Stain embedded in Jorge's own back, unfolding this trend of Brazilian cinema. These prominent scars result from a deep cut made by a steel beam (*FIGURE 1*). The Stain highlights the corruption, through the environment and power relations, of a man in a living dead state. It is a metaphor for how the city impacts the lives of its inhabitants, marking them permanently and causing them to bleed slowly until they succumb.



FIGURE 1. *The wound on Jorge’s back takes the shape of a Stain. Adapted from: “The Father’s Shadow”, Gabriela Amaral Almeida, 2018.*

The development of Dalva’s aunt also adds further layers to the question of power dynamics. Cristina (Luciana Paes) finds, in marriage, a way to ascend socially and establish her own family. As Jorge demonstrates his lack of time, money, and physical and mental conditions to take care of his daughter (all of which lead him to alcohol later on), his sister suggests that the girl move in with her new household. Consequently, blood ties become conflicted between these three characters, because even though Jorge cannot take care of himself, he strives to be a father to Dalva, immediately dismissing Cristinas’s suggestion.

In a particular scene, the daughter tells Jorge that she’s forgetting what her mother’s face looked like, to which he responds: “That’s just how it is. You have to forget”. He is shirtless and smoking a cigarette during this dialogue. Thus, in his own house and with a ‘mise-en-scène’ designed to position him within the established precepts of masculinity by the social apparatus, the character is confronted by the harshness of reality. In the end, this makes him come face to face with a representation of absolute emptiness, of hopelessness related to his presumed role as the provider patriarch, and Jorge also falls from the construction site of the building.

Dalva is finishing the resurrection ritual during his death. Consequently, the daughter’s words lead to Jorge’s return as a zombie rather than her mother, as she asks to “bring close to me those who love me and have gone away” without specifying who. This reversal occurs right after the man shouts that he prefers it had been her who died and not his wife. Dalva calls him “a monster” in this dialogue. Whether Jorge’s love still exists after death or if it has been completely lost when resurrected is not clarified for the audience.

Couto and Gerbase (2021) further assert the significance of Stain in Brazilian cinema:

In these films, the Stain also appears as an indication of horror. As we seek to demonstrate, it usually denotes a supernatural appeal, which takes over the naturalistic narrative of the works. The image of the Stain thus functions as a link between real and supernatural horror, pulling the characters of the works into the terror of guilt for past sins, both their own and those of their ancestors. In this way, the creators of these works seem concerned with exposing through the Stain a critical view of the social construction of our country, highlighting how the systemic violence of our power relations engenders a horror that resonates in the present day. Such appeal demonstrates the importance of symbolism in the articulation between thought and language, an argument also emphasized by Ricoeur (1959; 1960) (COUTO; GERBASE, 2021: 481, author's translation).

In this way, "The Father's Shadow" (Almeida, 2018) begins its final sequence with what appears to be, after all, a direct approach of zombie film codes, with Jorge returning to confront Dalva one last time at the family's house. Just as a similar situation unfolds in 1989's "Pet Sematary" (a resurrected family member arrives at the house where their former loved ones are) it ends in death. From the next topic onwards, the analysis turns to an expressive and sensory exploration of the scenes that compose this sequence.

Analyzing the final sequence of "the father's shadow"

In the introduction of "Carnal Thoughts: embodiment and moving image culture", Vivian Sobchack (2004) presents her methodological efforts, defined by 'existential phenomenology', as "[...] a philosophical style that emphasizes a certain interpretation of human experience, particularly concerning perception and bodily activity" (Ihde quoted by Sobchack, 2004: 2). This view enables analyses that broaden our understanding of a work without disregarding representational assumptions, according to the author. It demonstrates the tactile potency and expressive character through which a director immerses its public in a multisensory and aesthetic experience (Peucker quoted by Ndaliansi, 2012: 31).

An example applied in horror can be found in the book "The Horror Sensorium: Media and the Senses" (2012), by Angela Ndaliansi. Through haptic visuality and listening, the zombie flicks she analyzes establish a strong cognitive engagement between the viewer's body and the body of the film itself, thus presenting their ideological discourses (Ndaliansi, 2012: 20). When we see a scene rich in a materiality of excess, it evokes bodily memories and activates sensations like touch, taste and

smell, in encounters with a “cinesthetic body”, as Sobchack describes it (Sobchack, 2004).

“Zombi 2” (1979), directed by Lucio Fulci, depicts a specific moment where a young woman is attacked by an undead after a bath. The emotional response evoked in Ndaliansis’s bodily occurs despite her never having encountered such monsters herself. Like all of us, however, the author has experienced flesh cuts on her body, and therefore, when the zombie pulls the character’s head towards a pointed wooden beam, it stirs up memories by excess (Ndaliansis, 2012).

I present here my ‘embodied’ reading of “The Father’s Shadow” (Almeida, 2018) final sequence, drawing inspiration primarily from Sobchack’s mentioned book. Regarding “Carnal Thoughts”, she writes:

all the essays in this volume are focused on the ‘lived body’. That is, their concern is not merely with the body as an abstracted object belonging always to someone else but also with what it means to be ‘embodied’ and to live our animated and metamorphic existences as the concrete, extroverted, and spirited subjects we all objectively are. First and foremost, then, I hope the essays in “Carnal Thoughts” ‘flesh out’ and contribute a descriptive gravity (if also an occasional levity) to the now extensive contemporary literature in the humanities focused objectively (but sometimes superficially) on ‘the body’. The focus here is on what it is to ‘live’ one’s body, not merely ‘look’ at bodies—although vision, viscosity, and visibility are as central to the subjective dimensions of embodied existence as they are to its objective dimensions. In sum, the essays in “Carnal Thoughts” foreground embodiment—that is, the lived body as, at once, both an ‘objective’ subject and a ‘subjective’ object: a sentient, sensual, and sensible ensemble of materialized capacities and agency that literally and figurally makes sense of, and to, both ourselves and others. (Sobchack, 2004: 1-2, author’s emphasis)

Despite the words of her father and aunt, who discourage or even forbid from continuing with the voodoo practice, Dalva does not lose hope in bringing her mother back to life. At the beginning of the analyzed sequence, she waits in her room for the ritual’s result. We then hear a noise; a thud against glass that catches the girl’s attention. She decides to investigate.

The film cuts. We face a close-up of Jorge’s shoulder, identified by the sleeve of his characteristic jumpsuit, breaking the glass of the main house door. His hand is bloody, and his movements are jerky and unnatural, sometimes abrupt, as if in a trance. Synthesized music accompanies the scene, alternating between a lower tone and a more invasive one. I shiver in anticipation of what might happen in this audiovisual confluence.

Jorge gropes the rough interior wall for a few seconds. Enough to find the lock and open the door. Glass touching his forearm does not stop him from continuing with the process, nor does it elicit any reaction. After staggering with steps

emphasized by the mixing sound into the environment, the undead is at the top of the stairs.

He descends the flight ahead, heavy, slow, and measured, until he almost disappears into the shadows. Along the way, we noticed his head and jumpsuit were also bathed in blood. All Jorge's movements immediately bring to my mind the bodies of Classic Hollywood monsters, like those who appear in "Frankenstein" (1931), by James Whale, and "Creature from the Black Lagoon" (1954), by Jack Arnold. Also, like these fantastical beasts, his eyes from here until the credits remain staring at a fixed point ahead, lifeless.

Turning his head, the father pauses over something off-screen. A pan follows his movement, and we discover Dalva in the corner of the room returning the gaze. The non-diegetic sound descends until it ceases. With the music returning to the peak of its tension, he raises his hands to the shoulder height of Dalva. She makes no move to escape.

With this sequence, the work also emulates some of the American zombie films of the 1960's, 1970's and 1980's, both in the realm of representation and in affection. I could describe my experience as similar to what I felt watching Barbara's attack (Judith O'Dea) by her brother at the end of "Night of the Living Dead" (1968).

When the ghouls⁴ invade the house where the survivors we follow have barricaded themselves in the 1968 movie, her character bravely overcomes her fears and throws herself against a door, using a wooden plank in an attempt to close it. Despite dozens of arms and hands touching her body, reaching for her flesh, she resists.

Everything goes wrong from the moment that Johnny (Russell Streiner), the deceased brother, steps onto the scene. His black glove touches the bloodstained knocker door first, and then his lifeless eyes remain fixed on Barbara without blinking. She freezes, letting out a scream only when it is already too late and the glove seizes her neck and pulls her towards death, to be devoured by the monstrous group.

The theme of family is further emphasized as the editing juxtaposes this moment with another unfolding simultaneously in the basement: the daughter of a couple transforms, devours her deceased father, and fatally wounds her mother with a sizable gardening trowel. In "The Father's Shadow" (Almeida, 2018), witnessing Jorge gain the proportions of a giant as he approaches his daughter (FIGURE 2), and realizing that with one move he could tear her flesh apart, is what makes the entire moment terrifying for me.

4 Name by which Romero referred to the creatures of "Night of the Living Dead" (1968).



FIGURE 2. *Father and daughter face each other after the girl brings him back to life.*
 Adapted from: “The Father’s Shadow”, Gabriela Amaral Almeida, 2018.

In the next scene of “The Father’s Shadow” (2018), a woman emerges from the backyard soil, in an imagery that refers to the film’s opening shot, where the doll is unearthed. The editing then takes us back indoors, and we find Dalva cleaning her father’s arm. He is not a treat. Leaving a trail of dirt in the living room, the girl’s mother (Naloana Lima) passes behind them, unnoticed at first, and descends downstairs. The protagonist once again goes to investigate a noise she hears. However, the music doesn’t evoke the same atmosphere as before, remaining calm.

Several shots and reverse shots of Dalva facing the other woman are interspersed. The zombie touches her face, smudging it in a close-up. The girl smiles, and the credits roll. Thus, “The Father’s Shadow” concludes in a diametrically opposite way to most works of the subgenre produced in the American industry. In the endings of the zombie flicks she watches on her television, all the main characters die, and hopelessness becomes the foundation of their ideological discourses.

Almeida demonstrates with her staging that, for her, the fantastical is also a tangible place of affectivity. It diverges from the systemic conventions, offering an arena of potential struggles between those who are oppressed and the culture of their oppressors. The monstrous bodies become not the greatest evil afflicting the protagonist’s family, but a means to reunite, albeit amidst class issues of Brazil. Beyond this realm, it appears impossible to combat São Paulo’s state of existential exclusion.

Conclusion

Throughout the duration of “The Father’s Shadow” (2018), the ghost of Dalva’s mother appears three times to her when she is lying on her bed. In none of them is it clear whether we are witnessing a dream or an interaction in the story’s material world. Just before the conclusion, Almeida proposes a shot that, in a way, becomes the amalgamation of the ideas presented throughout these analyses. It is Dalva’s and the ghost’s hands touching in an affected manner.

It highlights a ‘mise-en-scène’ that doesn’t simply mimic established tropes of the subgenre but goes further to translate the director’s artistic vision. Through a process of language resemantization and the construction of its own atmosphere, the feature film finds ways to, without rejecting the tradition of American zombie, insert itself into the third cinema and the practices that constitute it. With the filming of the mother and daughter’s body parts touching within a regime of excess (a close-up), the movie finds its greatest affective virtue.

“The Father’s Shadow” (2018) stands as an important example of contemporary Brazilian horror, among other reasons, for proposing sensory expressions like this one. That leads us to encounter a different spectrum from the one Jorge suggests his daughter to forget (the image of her mother) as it is a constitutive part of us.

References

- ALMEIDA, Gabriela Amaral (2018): *The Father’s Shadow*: Produced by Rodrigo Sarti Werthein, Rodrigo Teixeira and Rune Tavares, Brazil: Acere and RT Features, 1 DVD (92min.).
- ANCINE – Agência Nacional de Cinema (National Cinema Agency) (2019): Consultation of the Statistical Yearbook of Brazilian Cinema, access date: 28/04/2024. Available online: <https://www.gov.br/ancine/en/oca/cinema->.
- ANDRADE, Gabriela Vasconcelos de (2019): *Horror Art-House: Investigações Sobre a Capitalização do Eu e do Horror na Literatura Brasileira Contemporânea*, Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- BISHOP, Kyle William (2009): *Dead Man Still Walking: A Critical Investigation into the Rise and Fall . . . and Rise of Zombie Cinema*, Tucson: University Libraries, University of Arizona.
- BROWN, Michael (May, 2019): *The problem with ‘post-horror’*, NET, movie section, access date: 01/18/2024. Available online: <https://overland.org.au/2019/05/the-problem-with-post-horror/>.

- CÂNIPA, Laura (2008): *Medo de Quê?: Uma História do Horror nos Filmes Brasileiros*, Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- CARROLL, Noël (1990): *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge.
- COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos (2021): “A Mancha no cinema de horror brasileiro da década de 2010: Uma análise de *Trabalhar Cansa*, *Mormaço* e *O Animal Cordial*”, *Eco-Pós*, n. 3, pp. 454-483.
- HENDRIX, Grady (2017): *Paperbacks from Hell: The Twisted History of '70s and '80s Horror Fiction*, Philadelphia: Quirk Books.
- NDALIANIS, Angela (2012): *The horror sensorium: media and the senses*, Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- SOBCHACK, Vivian (2004): *Carnal Thoughts - embodiment and moving image culture*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Cartas a Mario Levrero: la grafología y la mecanografía como recursos en pos del equilibrio físico y emocional

Constanza Tanner

Universidad Nacional de Córdoba

Introducción: el cuerpo ocioso vs. el cuerpo esclavo

De acuerdo con David Le Breton (2002), es el ingreso en la modernidad el que define el pasaje desde un cuerpo cósmico/universal hacia un cuerpo entendido como factor de individuación, como aquello ‘más tangible’ del propio sujeto. En permanente tensión entre su borramiento ritual y su elevación a la categoría de valor que duplica los signos de distinción, el cuerpo se ha convertido en la actualidad en un significante fluctuante. En las próximas líneas, entonces, analizaremos las respuestas que encaró el escritor uruguayo Mario Levrero para resemantizar el cuerpo desde la misma insistencia en su fluctuación.

Jorge Mario Varlotta Levrero, quien de acuerdo con el destinatario de sus discursos asumía la posición enunciativa de Mario Levrero (el escritor) o Jorge Varlotta (el empleado), desarrolló a lo largo de su vida una profusión de oficios digna de quien rechazaba las convenciones laborales con todo su ser. Mientras vivía en su Uruguay natal, en Argentina o en Francia, se desempeñó como librero, guionista de cómics, humorista, creador de crucigramas y juegos de ingenio, fotógrafo, columnista y tallerista. Y como fondo y forma para todas estas ocupaciones, el permanente retorno a la escritura; una escritura que, como veremos más adelante, tiene la doble valencia de ser compulsión y manía, por un lado, y orden y alivio, por otro.

Para Mario Levrero, las manifestaciones artísticas son y deben ser inseparables de la vida cotidiana. En este sentido, la escritura consiste en ‘traducir’ en palabras inteligibles aquellas imágenes que, aunque tengan un referente externo, se guardan de una forma particular en la mente de cada quien. En una serie de entrevistas mantenidas por correo electrónico con Pablo Silva Olazábal entre el 2000 y el 2004, afirma: “(...) la forma de escribir con fuerza y ser colorido y convincente es prestar atención a lo

que viene de adentro, aunque se trate de objetos que están en el mundo exterior. Esos objetos se hacen artísticos o pasan a ser materiales artísticos solo a través de un proceso en nuestro interior” (Levrero en Silva Olazábal, 2013: 65). Se entiende, a partir de esta reflexión metaliteraria, por qué a Levrero le pareció tan apropiado que Pablo Rocca definiera su estilo (en el marco de otra conversación epistolar) como realismo introspectivo: no parte de un alejamiento voluntario del mundo exterior, sino de su resemantización a partir del modo en que aquel aparece en los recuerdos, los sueños, las ‘transmisiones de pensamiento’ y otras manifestaciones del inconsciente (Levrero fue siempre un acérrimo defensor de las virtudes del psicoanálisis). En palabras del propio autor, escribir desde lo real inconsciente implica:

Mirar para adentro y ver qué aparece y contar lo que se ve. Nada de planificar. Por eso considero que [los míos] son libros realistas, derivados de una experiencia personal que es interior más que fantástica. También podríamos decir que son experiencias simbólicas, porque se refieren a cosas que no tienen palabras para nombrarlas y deben ser simbolizadas por cosas que existen en la realidad visible, cotidiana (Levrero en Olazábal, 2013: 156).

En el mismo libro de Olazábal se incluye un ensayo en el que Álvaro Matus define la intención escritural de Mario Levrero como autobiografía psíquica, en tanto literatura ‘autorreferente en extremo’. Las tres obras en las que nos centraremos para el presente trabajo, *El discurso vacío* (1996), *La novela luminosa* (2005) y *Cartas a la princesa* (2023), dan cuenta de esta vertiente: se trata, respectivamente, de una obra autoficcional y dos compilaciones póstumas de su diario mecanografiado y de las cartas a quien luego sería su esposa. En múltiples comunicaciones, Levrero insistió en que todo material que luego se vuelque en la escritura la preexiste: no hay nada que no esté ya en el inconsciente de quien escribe y, por tanto, nada que se pueda controlar, imponer ni juzgar desde el raciocinio. En este marco recordamos las aproximaciones de Leonor Arfuch —a quien luego volveremos— respecto del espacio biográfico, a partir de una recuperación de sus implicancias filosóficas defendidas por Rousseau: en textos de este carácter, el grado de relación entre lo escrito y lo verdadero está definido por lo íntimo. Dicho en otros términos, la convicción personal y la intuición del yo que tanto ha defendido Levrero son enfatizados como criterios preferentes de validez.

Ahora bien, el carácter indisoluble del vínculo entre literatura y vida que plantea Levrero podría llevarnos a creer que, para él, la escritura era espontánea e irrefrenable, y que resultaba victoriosa frente a cualquier condicionante externo o interno. Si bien lo primero es cierto, Levrero padeció durante gran parte de su existencia la contradicción entre dos requerimientos que tenían foco en su corporalidad, y que verdaderamente le originaron sufrimiento tanto físico como mental y emocional: lo que consideraba la esclavitud de las obligaciones laborales, por un lado, y el ocio,

por otro. Además de en las dos obras que nos ocupan en este ensayo, tanto en sus *Irrupciones*, compiladas en 2013 por Criatura editora, como —fundamentalmente— en *Diario de un canalla* (2013) Levrero aborda esta tensión irresuelta y los diversos efectos que causa sobre su persona. En términos de Tamara Kamenszain (2016), se trata de un ‘binario paralizante’ definido por la ‘bipolaridad narrativa’ de Levrero.

Para el autor, el ocio era la única base posible para la escritura literaria, en tanto se debía contar con el suficiente tiempo ‘libre’ para que todas las imágenes almacenadas en el inconsciente encontrasen un modo de manifestarse en la conciencia y pudiesen, a partir de esa instancia, ser asidas por la palabra. La imposibilidad de encontrar momentos de ocio productivo choca, en *Cartas a la princesa*, con la misma idea de vocación:

[...] soy tironeado por la vocación literaria —que no puedo satisfacer— y la necesidad de mantener el status, agravada en estos días por el nuevo departamento, y el nuevo alquiler, y los gastos [...]. Tengo el ámbito apropiado para vivir y escribir, pero no el tiempo ni la disposición anímica, porque estoy preocupado por sobrevivir (Levrero, 2023: 50).

Podemos vincular esta desconexión con la idea de ‘no poder poder’ que Byung-Chul Han plantea en *La agonía del Eros* (2014): en la actual sociedad del rendimiento, la coacción que el propio sujeto ejerce sobre sí mismo a fin de cumplir con los estándares neoliberalistas resulta más fatal cuanto menos se reconoce como coacción. Y la consecuencia, tal como se manifiesta en la carta de Levrero, es la culpa por el propio fracaso sin la posibilidad de redención a cargo de un otro:

El sujeto del rendimiento, como empresario de sí mismo, sin duda es libre en cuanto que no está sometido a ningún otro que le mande y lo explote; pero no es realmente libre, pues se explota a sí mismo, por más que lo haga con entera libertad. [...] La depresión, junto con el síndrome del agotamiento, representan un fracaso insalvable en el poder, es decir, una insolvencia física (Han, 2014: 19).

Nuestra pregunta será, entonces, qué efectos genera la dicotomía entre la productividad y el ocio en el cuerpo de un escritor que desea serlo ante todo pero se encuentra con otras múltiples demandas. Analizaremos, en primer lugar, la tensión experimentada por un sujeto tironeado entre dos corrientes que aportan exigencias igual de urgentes; en segundo lugar, las estrategias levrerianas de resistencia.

El cuerpo tensionado

De acuerdo con David Le Breton, la vida cotidiana constituye el lugar de los puntos de referencia tranquilizadores. Para Levrero, el espacio habitable resultaba central en este sentido: la casa o departamento elegidos como vivienda pasaban a convertirse

en el búnker donde ese ocio indispensable para conectarse con las imágenes del inconsciente –y, por lo tanto, con la posibilidad de la escritura– tenía lugar. Ahora bien, por fuera del búnker se encontraba el mundo exterior, las obligaciones (fundamentalmente las laborales), y allí es donde al cuerpo de Levrero se le exigía el borramiento ritual que Le Breton reconoce como la condición impuesta por la convivencia social. Es más, la ritualidad de este esfuerzo por asumir las demandas del mundo exterior era tan marcada, que incluía la propia percepción sobre una personalidad diferenciada: “Como aquí las calles cambian de nombre en Rivadavia, yo estoy haciendo a todo el mundo el chiste de que ahora me llamo Levrero (de Rivadavia para allá). Cuando cruzo para este lado, para ir al trabajo, vuelvo a llamarme Varlotta” (Levrero, 2023, 43).

Si seguimos a Le Breton –*Antropología del cuerpo y modernidad* (1990 [2002b]), *La sociología del cuerpo* (1992 [2002])–, el cuerpo, en tanto vector semántico, se encuentra desde la irrupción de la modernidad ritualmente borrado. Desde el momento en que deja de existir como un todo holístico para pasar a ser un factor de individuación, el cuerpo es sometido a prohibiciones y limitaciones que determinan que en la vida cotidiana los sujetos no sean verdaderamente conscientes de él: es solo una prótesis, un alter ego, un accesorio que puede aportarle más o menos valor. Si a esto se le suma que el cuerpo es sometido a la realización de las mismas acciones y se familiariza con el mismo tipo de percepciones que rodean al sujeto en sus interacciones diarias, se entiende que Le Breton postule que se vuelve ‘invisible’. Ahora bien, existen dos periodos de tensión en la vida del sujeto en los que vuelve a tener consciencia de su arraigo carnal: el placer, cuando el cuerpo se vuelve presente, familiar, gratificante y es investido con una nueva dimensión; y el dolor, cuando el cuerpo reaparece como extraño, irreductible: como una cárcel.

En el caso de Levrero, y pese a su búsqueda constante de diversas formas de placer (tanto carnal como intelectual y emocional, aunque no necesariamente unidos), es el dolor lo que se destaca: al reconocerse como hipocondríaco, vivir en la alternancia entre periodos maníacos y depresivos, tener dificultades respiratorias y de movilidad y vivir con un cansancio diurno casi permanente, no podríamos decir que se encontrase a gusto con su cuerpo. Pero hay un detalle fundamental en este padecimiento: mientras que en la cotidianeidad del hogar se atenúa, en el mundo exterior se agrava. En la seguridad de su hogar, Levrero podía destinarle a su cuerpo una atención minuciosa, entendida como conjunción entre el cuidado de las sensaciones físicas y la exploración mental y emocional. A modo de ejemplo, en *La novela luminosa* se encarga de detallar los efectos que le provoca cualquier variación en las dosis o las marcas de las drogas que le receta su doctora, el origen que supone tras diversas dolencias cotidianas y los significados ocultos que inmediatamente deduce de los sueños que anota nada más despertar. En cambio, este cuidado debía ser suspendido con demasiada frecuencia en pos del rendimiento laboral e incluso social, podríamos agregar,

cuando el autor debía encontrarse con personas que no pertenecían a su círculo íntimo y por tanto no conocían sus particularidades.

Para Le Breton, este silenciamiento discrecional del cuerpo en contextos de intercambio social, este escamoteo ritualizado, están equiparados en las sociedades occidentales con la salud. Levrero reconoce esta asociación, pero no por ello deja de cuestionarla. La siguiente cita, pese a ser extensa, ilustra a la perfección el punto de partida para nuestro análisis:

Es lo que he realizado en Buenos Aires: abrí una salida al exterior, e independicé la conciencia y el inconsciente, o si se quiere el yo onírico, que hasta ese momento y durante unos cuantos años habían funcionado casi como una sola cosa, o al menos se conocían y se reconocían y se pasaban información muy fácilmente entre ellos. Ahora el mundo de los sueños (y por lo tanto, la literatura) me está vedado; muy de tanto en tanto logro rescatar algo, pero difícilmente tengo oportunidad de alguna elaboración provechosa: estoy asquerosamente proyectado al mundo exterior, atrapado en la sobrevivencia, trabajando todo el día como una hormiga para mantener funcionando mi economía mínima (no digo trabajando en la oficina o no exclusivamente, hablo de hacer las compras, de cocinarme, de todas esas pequeñas cosas devoradoras) (me falta ocio, que siempre fue mi actividad primordial) [...].Lo anterior puede sonar para muchos como “la salud”, pero a mí no me termina de convencer; para mí es una forma de enajenación, que sin duda tiene muchos aspectos saludables, pero no me conforma. Me siento como estafándome la vida a mí mismo (Levrero, 2023: 48).

Ahora bien, la hipótesis que motiva nuestro análisis es que Levrero encontró un modo particular de aunar el placer y el dolor, esas dos instancias que de acuerdo con Le Breton le devuelven la prevalencia al cuerpo y se rebelan contra su ocultamiento: es la escritura. El acto escritural es el que marca el regreso de la atención sobre el cuerpo, en tanto se escribe desde una plena conciencia de las (im)posibilidades del cuerpo aislado, tensionado e hipocondríaco. En las tres obras en las que concentramos nuestro análisis, lo que Le Breton define como ‘explosión de los saberes sobre el cuerpo’ llevará a los narradores autoficcionales a resignificar el vínculo entre cuerpo y mente a partir de la escritura; a resignificar el vínculo entre los desplazamientos del cuerpo por el espacio y los progresos o claudicaciones del carácter desde la grafología o la mecanografía. Veamos cómo.

La resistencia del cuerpo que escribe

La palabra literaria, desde la perspectiva de Jacques Rancière, es el medio privilegiado para trascender los condicionamientos que la sociedad impone sobre el cuerpo. En *El reparto de lo sensible. Estética y política* (2014), Rancière nos llama como interlocutores a detenernos no ya en lo no visibilizado, sino en lo que hace ver o no ver, “(...)

en las líneas trazadas que (com)parten-dividen-producen-separan-reúnen el mundo y a nosotros/as en él” (Rancière, 2014: 3). Tal como se observa en los planteos foucaultianos, la palabra y el discurso en vínculo con el poder son los mecanismos privilegiados por la sociedad para definir qué, cómo y en qué medida se sabe, cuáles aspectos de la realidad pueden ser vistos en tanto puede hablarse de ellos, y quiénes son los sujetos habilitados para hacerlo. Para Rancière, las oposiciones mirar/saber, apariencia/realidad y actividad/pasividad no son lógicas, ni distinguen términos bien definidos; nacen, en cambio, de una división de lo sensible, entendida como la distribución a priori de cada posición y de unas capacidades e incapacidades específicas ligadas a ella. Ahora bien, es en dirección a la reconfiguración de la experiencia sensible que aparecen los actos estéticos: para Rancière, dichos actos permiten el surgimiento de nuevas formas de sentir y de nuevos modos de subjetividad política, son “maneras de hacer” que intervienen en la distribución de las formas de actuar y en la relación de estas con las maneras de ser y con sus formas de visibilidad. Así,

Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las nuevas formas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible (Rancière, 2010: 65-66).

Rancière destaca como estrategia de los artistas la propuesta de cambiar las referencias que definen lo visible y lo enunciable, a fin de producir rupturas ‘en el tejido sensible de las percepciones’ y en ‘la dinámica de los afectos’. Para el filósofo la ficción, en tanto creación de nuevas formas de vida posibles y no ya marcadas por la distribución tradicional entre activos/dominantes y pasivos/dominados, crea una nueva mirada y teje una nueva forma de sentido común, y determina que, para ser pensado, lo real debe ser necesariamente ficcionalizado.

De acuerdo con nuestra lectura esta es, precisamente, la utilidad que Levrero le da a su escritura desde el realismo introspectivo. Según la poética levreriana, el escritor es un artesano capaz de ‘estimular conscientemente’ y ‘direccionar’ el proceso automático que implica reconocer aquello que ya estaba allí en potencia: cual jardinero, cría a través de la observación, el riego y la poda, de un “(...) proceso espiritual de ingestión, asimilación y excreción” (Levrero en Olazábal, 2013: 191). Y en esta reconfiguración de la experiencia sensible, las metonimias referidas al proceso de nutrición no son inocentes. Las posibilidades del cuerpo son las primeras en quedar en evidencia; después de todo, la escritura demanda un soporte-cuerpo que la vuelva viable pero al que, a su vez y de acuerdo con la perspectiva de Levrero, puede configurar.

Le Breton propone al cuerpo como un significante fluctuante, capaz de sostener la resolución individual de la falta de sentido social que el sujeto percibe en su

entorno (ya vimos hasta qué punto en la cita de Levrero). Por lo tanto, actuar sobre el cuerpo para volverlo más habitable genera consecuencias sobre el sujeto, se vuelve el ‘camino más corto’ para transformar la propia interioridad: el cuerpo ya no es el destino, se moldea: “Se le pide al trabajo corporal que modifique el carácter del sujeto y que suprima malestares y reservas. [...] el cuerpo indica los puntos que hay que modificar físicamente para que desaparezcan las tensiones psicológicas (Le Breton, 2002: 158)”.

Para el personaje de Levrero —como también para el Levrero personaje—, tanto la escritura manuscrita que se realiza siguiendo las pautas de la grafología como la mecanografía pueden permitir un control del propio cuerpo que luego se extienda hacia un manejo —y un mejoramiento— de la personalidad, y por tanto de la existencia toda. La búsqueda radica en que el cuerpo genere esa sensación placentera que le otorgaría una nueva dimensión a la experiencia del hombre en el mundo: si se lograra controlar el cuerpo de forma tal que permitiera una la escritura que supuestamente cambiará la personalidad, se hallaría una dimensión simbólica allí donde estaba perdida, porque no la estaba dando la sociedad. Si logra controlar su cuerpo para aplicarlo a una rutina sostenida de escritura y, con ello, transforma su personalidad, hallaría una dimensión simbólica allí donde estaba perdida.

De acuerdo con el psicomotricista Daniel Calmels (2014), la escritura se vincula con el cuerpo (entendido como construcción y no como descubrimiento) en tanto constituye la ley y el orden: somete, pone límites, propone un modelo, entrena, organiza y espacializa el cuerpo y el psiquismo. Este es el objetivo de la ‘autoterapia grafológica’ que el protagonista de *El discurso vacío* se propone iniciar:

Este método (que hace un tiempo me fue sugerido por un amigo loco) parte de la base —en la que se funda la grafología— de una profunda relación entre la letra y los rasgos del carácter, y del presupuesto conductista de que los cambios de la conducta pueden producir cambios a nivel psíquico. [...] Trataré de conseguir un tipo de escritura continua, “sin levantar el lápiz” en mitad de las palabras, con lo que creo poder conseguir una mejora en la atención y en la continuidad de mis pensamientos, hoy por hoy bastante dispersas (Levrero, 2016: 15-16).

Para Judith Butler, en *El género en disputa* (2007), la identidad se concibe ante todo como práctica, en tanto somos capaces de actuar hacia la significación y la resignificación de nuestro “yo”. En este marco, son las superficies corporales —que permanentemente se busca naturalizar, cercar, silenciar— las que, para Butler, “(...) pueden convertirse en el sitio de una actuación disonante y desnaturalizada que descubre el carácter performativo de lo natural en sí” (284). Desde nuestra perspectiva, el foco que los narradores de Levrero ponen sobre su propio cuerpo decadente —interés que es extensivo al que manifestó el propio autor— es un modo de desnaturalizar su borramiento ritual y volver a enfocar ese cuerpo que para Bataille incluye y exhibe

los principios del mal, el “juego de los caprichos y los ascos, de las necesidades y los extravíos” (2003, p. 47). En este sentido, mientras que para otro tipo de personajes podría ser digno de festejo que su doctora les confirme que ‘todo está bien’ a nivel corporal, el Levrero personaje del diario de *La novela luminosa* revela que ‘desconfía’; cree mucho más probable que se le esté ocultando un diagnóstico fatal. Al resistir los términos y designaciones impuestas, se permite reconfigurar las propias posibilidades identitarias

Un sacrificio necesario

Si recapitulamos, entonces, la escritura tiene una primera utilidad evidente según la poética levreriana: la resemantización del propio cuerpo. Sin embargo, y pese a que este es un paso previo obligado, el acto escritural posee un nivel trascendental de funcionamiento que va más allá de lo terrenal. En tanto escritura literaria, es un intento por comunicar una ‘experiencia espiritual’ y, en consecuencia, acercar el alma a su posible salvación a través del ‘retorno a sí misma’. De hecho, de acuerdo con la perspectiva de Kamenszain, no es otra la utilidad del formato diario como articulador entre el prólogo procrastinador que constituye el “Diario de la beca” y *La novela luminosa* propiamente dicha:

Traspasado por la misma historicidad, el narrador levreriano, utilizando el formato del diario, le aplica al pretérito un shock de presente que paraliza el avance de cualquier intento novelístico mientras, paradójicamente, va novelando en luminosa actividad su historial subjetivo (Kamenszain, 2016: 34).

De acuerdo con el ensayo de Ignacio Echevarría anexado en el libro de Olazábal, “La escritura, pues, se consagra como el espacio en que, a aquel que la ha perdido, le es posible recuperar su alma. O al menos sus trozos” (Echevarría en Olazábal, 2013: 181). Ahora bien, ambas implicancias de la escritura, tanto la corporal como la trascendental, demandan constancia y grandes esfuerzos por parte del escritor. En el primer caso, el grado de éxito de los ejercicios caligráficos y mecanográficos depende de reencaminar de forma conjunta la personalidad de quien escribe. En el segundo, la escritura exige un grado de conexión con la propia intimidad que no es fácil de sobrellevar. A ello nos referiremos en este último apartado.

La investigadora venezolana Catalina Gaspar, en su trabajo sobre la metaficción en la obra de José Donoso, propone como concepto la idea de ‘negatividad’ transformada en ‘impulso productivo’. Para Gaspar, la metaficción implica el traslado de lo metadieético a lo dieético, en tanto pone en escena el acto de producción y recepción del relato y, al mismo tiempo, representa a los sujetos en el acto de intervenir en dicho proceso. En su análisis de *El obscuro pájaro de la noche*, sostiene que la introducción de

un microrrelato que funcione como ‘reflejo’ –no como ‘espejo’, en tanto no se trata de una mimesis directa– de la historia principal origina para el lector una ficción a partir de la elisión del relato de la realidad que, recordemos, es igualmente ficticio. Se trata de una “Proliferación de signos, duplicación de la ficción: mentira novelesca, que muestra el poder del discurso [...]; ficción que se teje para otro, para la mirada del lector que desea [...] descifrar el enigma (Gaspar, 1996: 124). En las tres obras de Levrero que nos ocuparon a lo largo de este ensayo operó el mismo mecanismo: en *El discurso vacío*, el narrador nos habla de su interés central por practicar la terapia grafológica, empleando como excusa ese discurso ‘vacío’ que en verdad es el relato de su vida cotidiana; en *La novela luminosa*, el Levrero personaje debía escribir una novela en un tiempo definido a partir de su recepción de una beca, pero mientras dilataba una y otra vez el comienzo del trabajo, mecanografiaba el diario que finalmente leemos con el título que lleva el libro; por último, las *Cartas a la princesa* son una combinación entre los correos electrónicos que Levrero intercambiaba con Alicia Hoppe y el diario donde comenta sus impresiones y reflexiones en torno a dichos correos.

La condición para eludir el relato de la realidad es la existencia de una tensión entre la vida real y la vida aparente, tal como la que reconocimos en la cita de *Cartas a la princesa* en relación con la diferencia entre el ‘Levrero interior’ y el ‘Levrero público’. El reconocimiento de esta tensión permitirá que la escritura y la narración funcionen del modo que Gaspar reconoce en la metaficción como génesis de la ficción: “En el inicio mismo del engendramiento de la escritura se encuentra el ocultamiento, el escamoteo, la sustitución, el enmascaramiento: el descentramiento del relato” (1996: 124); y la escritura, en tanto oculta la realidad al mismo tiempo que señala su ausencia, “(...) dibuja la herida, el corte, la fractura, como condición de generación del discurso, signa la pérdida del referente de realidad y ficciona el complejísimo mecanismo de producción de un relato” (1996: 124).

En tanto la fractura, el quiebre o la grieta son las condiciones para que el discurso sea engendrado, permiten lo que Gaspar define como pasaje a la diferencia. Retomando el pensamiento de Roland Barthes, Gaspar sostiene que existen ciertas imágenes –la nocturnidad, la locura, el sueño, el espejo– que, en tanto mecanismos generativos del relato, resultan privilegiadas para exponer al texto como ‘tejido de ficciones’. Se trata, entonces, de acontecimientos especialmente propicios para que los personajes experimenten el quiebre y el consiguiente pasaje, a los que sumaremos la enfermedad (tanto física como mental) a partir de la lectura de las obras de Mario Levrero.

De acuerdo con la perspectiva de Gaspar, entonces, la producción de un relato desde la metaficción supone un “sistema de sustituciones y desplazamientos” que recubre la ausencia de centro de la narración. Y el relato metaficcionario incluido en la historia principal opera, según Gaspar, a partir de un proceso doble: en primer lugar, creando la elipsis o quiebre a la que nos referíamos anteriormente; en segundo lugar,

llenando el vacío resultante con una nueva realidad imaginaria, generada a partir de los mismos mecanismos de creación de ficción. La negatividad –la falta de centro, de referente, de identidad, de definición, de frontera entre verdadero y falso– se transforma en impulso creativo, en el poder productivo que para Rancière es propio de la ficción:

Se ficciona a partir de lo que falta, de lo que ha sido elidido, de una negatividad que se transforma en impulso creativo: en la alteridad realidad/ficción, el corte, la separación, el ocultamiento, son el impulso generador de la ficción como constitución de lo imaginario, como verdad cuyo único ámbito es el de la invención (Gaspar, 1996: 125).

Poner en escena la productividad que lo hace posible convierte al metatexto en un ‘sujeto en proceso’ que, al nombrarse, al mismo tiempo se genera. La metaficción productiva, en este sentido, no se presenta como simple mimesis de los procesos de construcción del texto, como un reflejo especular de un enunciado anterior; por el contrario, refracta al texto que lo contiene al descentrarlo y colocar otro relato en su lugar, creando la duplicación de la ficción en la que Gaspar advierte el mecanismo de la *mise en abyme*. La metaficción productiva, definida por Gaspar como la categoría que postula una poética de la metaficción que la concibe como un “tejido de ficciones” que “desrealiza la representación”, “(...) desmitifica la visión realista de la vida, ella no es la realidad, es uno de los muchos sueños, encarnaciones, destinos o máscaras posibles: es una opción ideológica y poética” (Gaspar, 1998, p. 272).

Esta idea de una narración necesaria para llenar el vacío se vincula con la compulsión que, en las tres obras que nos ocupan, Levrero le reserva a la escritura. Hemos hablado ya de que según la poética levreriana la escritura no puede ser controlada ni detenida de ningún modo, y también anticipamos que no por ello el proceso está exento de dolor. En tanto la metaficción productiva enlaza la creación de una ficción con la ‘elisión del discurso de la realidad’, aquel del cual se postulará como sustituta, podemos encontrar en la propuesta de Gaspar un modo de leer el vínculo que se establece en la poética levreriana entre la herida que los personajes reciben a partir de su contacto con lo real, el análisis y el padecimiento de esa herida, y la escritura de una nueva realidad que la compense al intentar explicarla. Ante la fractura, algún elemento vital se deja atrás, parece olvidarse; la escritura literaria, en este contexto, actúa como paliativo del quiebre:

Viví en el proceso innumerables catarsis, recuperé cantidad de fragmentos míos que se me habían enterrado en el inconsciente, pude llorar algo de lo que habría debido llorar mucho tiempo antes, y fue sin duda para mí una experiencia notable. Leer eso sigue siendo para mí removedor y aun terapéutico (Levrero, 2004: 19).

Para concluir con la propuesta de Gaspar, la metaficción productiva habla, al mismo tiempo, de la herida que la engendró y de la que ella opera en la realidad y en el sujeto con el fin de producir la ficción: el corte en la realidad que propicia la metaficción se convierte en el motor para la creación de la obra, duplicándose como un corte ‘en la subjetividad creadora’ y ‘en la ficción misma’. Es en este sentido que nos resulta propicio recurrir a Gaspar para leer la poética levreriana, en tanto el proceso de subjetivación que las obras que nos ocupan ponen en el centro de la escena supone, en principio, una ruptura con el estado de inercia y espera. El impacto que implica reconocer la ficcionalidad de la versión del yo que actúa en el ‘mundo real’ exterior generará una herida, un dolor físico, que los narradores de Levrero intentarán subsanar con el poder de la escritura. Para concluir este apartado, una cita extensa pero muy clarificadora de *La novela luminosa*:

No sé si se nota que he dado vida a un monstruo delirante que me persigue sin cesar; por algo, por algo sería que tanto me resistía y tantas vueltas daba antes de ponerme a escribir las primeras líneas de esta novela. Los más disparatados episodios de mi vida se agolpan en mi mente y no me dejan descansar; estoy comiendo y durmiendo mal, despertándome muy tarde y acostándome cuando ya está saliendo el sol; ayer hubo serias amenazas de nuevos cólicos hepáticos y, desde antes de ponerme a escribir, vivo en un permanente estado gripal, a todas luces falso: una excusa para perder el tiempo escribiendo. Vivo para la novela; pienso en ella todo el tiempo; paso en limpio las hojas del borrador, añado y podo, y pienso, pienso, pienso, pienso. Mi vida se ha transformado en un monólogo, en un discurso ininterrumpido que se ha hecho ya del todo independiente de mi voluntad. Es el delirio, la búsqueda de la catarsis, la imposición del trabajo que debo realizar –quíralo o no– con la única, borrosa esperanza de llegar algún día a un punto final, quedar vacío, exhausto, limpio –y pronto para otra– (Levrero, 2004: 480).

Conclusión

En atención a lo que señalábamos más arriba, la escritura tiene para Levrero una valencia doble: por un lado es padecimiento y por otro, placer. El acto de escribir responde a impulsos y obsesiones inmanejables, a una necesidad interna que no se puede controlar; por tanto, en ocasiones incluye la referencia a asuntos dolorosos, vergonzosos, conflictivos. Para nuestro autor, la escritura genera culpa, en tanto psicoanalíticamente equivale a ‘matar al padre’.

Pero por otro lado, la escritura tiende a ser el mecanismo privilegiado –y obligado– para poner en orden las ideas, para acompañar el paso del tiempo cuando es demasiado pesado, para calmar la mente en momentos de ansiedad, para confesar sentimientos que no alcanzarían a sus destinatarios de otro modo. Cumple, en este sentido, una función auxiliadora.

¿Y qué ocurre al aunar ambas perspectivas? ¿Qué queda del sujeto tras el proceso escritural? Al retomar la fuerza performativa del texto biográfico como acto, Leonor Arfuch le reserva el poder de delinear una ‘topografía de la interioridad’ que no está dada de antemano, ni tampoco puede construirse de una vez y para siempre: “(...) es justamente a través del proceso narrativo por que los seres humanos se imaginan a sí mismos –también en cuanto lectores/receptores- como sujetos de una biografía, cultivada amorosamente a través de ciertas ‘artes de la memoria’” (Arfuch, 2010 p. 108)

Para concluir, comparto unas palabras del mismo Levrero que considero ilustran a la perfección la doble valencia de la escritura y sus múltiples posibilidades en pos de la reconfiguración de la (propia) experiencia sensible:

Escribo para escribirme yo; es un acto de autoconstrucción. Aquí me estoy recuperando, aquí estoy luchando por rescatar pedazos de mí mismo que han quedado adheridos a mesas de operación (iba a escribir: de disección), a ciertas mujeres, a ciertas ciudades, a las descascaradas y macilentas paredes de mi departamento montivedeano, que ya no volveré a ver, a ciertos paisajes, a ciertas presencias. Sí, lo voy a hacer. Lo voy a lograr. No me fastidien con el estilo ni con la construcción: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida (Levrero, 2013: 16).

Bibliografía

- ARFUCH, LEONOR (2010): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BATAILLE, Georges. (2003). *La conjuración sagrada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BUTLER, Judith: (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CALMELS, Daniel (2014): *El cuerpo en la escritura*. Buenos Aires: Biblos.
- GASPAR, Catalina (1996). “Metaficción y postmodernidad: la pasión deconstructiva”, *Estudios*, pp. 113-133
- GASPAR, Catalina (1998). “Los umbrales de la travesía textual en la metaficción productiva”, *Thesaurus*, Tomo LIII, Núm. 2, pp. 271-293. Consultado en http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/53/TH_53_002_055_0.pdf
- HAN, Byung-Chul (2014): *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder.
- KAMENZAIN, Tamara (2016): *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LE BRETON, David (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LE BRETON, David (2002b). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LEVRERO, Mario (2005): *La novela luminosa*. Buenos Aires: Random House.

LEVRERO, Mario (2013): *Diario de un canalla*. Buenos Aires: Random House.

LEVRERO, Mario (2016 [1996]): *El discurso vacío*. Buenos Aires: Random House.

LEVRERO, Mario (2023): *Cartas a la princesa*. Buenos Aires: Random House.

RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires; Manantial.

RANCIÈRE, Jacques(2014): *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.

SILVA OLAZÁBAL, Pablo (2013): *Conversaciones con Mario Levrero*. Buenos Aires: Conejos.

IMAGINARIOS DE LO HUMANO Y DE LO NO-HUMANO

IMAGINARIES OF THE HUMAN AND OF NON-HUMAN

IMAGINAIRES DE L'HUMAIN ET DU NON-HUMAIN

La subversión sexo-genérica a través de lo grotesco-rizomático vegetal en *Les Garçons sauvages* de Bernard Mandico

Violeta Alarcón Zayas

Universidad a Distancia de Madrid

Introducción

A través del concepto de lo grotesco-rizomático analizaremos discursivamente el modo en que la enunciación de *Les Garçons sauvages* (Mandico, 2017) cuestiona y propone posibilidades alternativas al imaginario sexual hegemónico. Para ello, desentrañaremos la construcción, el funcionamiento y las implicaciones de las mutaciones, acoplamientos y agenciamientos grotescos que se producen en el devenir del deseo y el placer, en y entre la isla y los chicos protagonistas.

El film nos introduce en un universo compuesto por dos mundos muy distintos, que combinan lo fantástico y lo monstruoso en una estética que navega entre el surrealismo y el expresionismo. Uno de ellos representa el orden establecido, lo real, donde el poder es ostentado por instancias masculinas, hetero-patriarcales, con valores occidentales, jerárquicos y violentos. Un orden donde gobierna lo racional, bajo el esquema dicotómico que enfrenta esencias: lo masculino y lo femenino, el bien y el mal, la belleza la fealdad, el poder y la obediencia, la causa y el efecto. Frente a él, aparece un territorio aislado, idílico, que expresa el poder ser y que responde a las cualidades que Deleuze y Guattari (2015) caracterizan como inmanencia. La isla funciona como base de toda posibilidad, como un plano en el que coexisten todas las formas. Es un territorio movedizo donde no hay organización ni estructura, solo un magma selvático en el que se componen las multiplicidades y que permite la interrelación entre las formas y los devenires. Por tanto, se trata de un territorio anárquico, un anti-orden, conformado en la multiplicidad grotesca de lo vegetal.

En el mundo de los chicos salvajes encontramos un orden conocido, con lujos y gustos propios de la civilización occidental. Se trata de una visión atemporal pero cuya estética evoca el modernismo de finales del XIX y las vanguardias del siglo XX.

De hecho, la estética del film es deudora de Murnau, Fassbinder, Jarman, y se inspira, como acepta el propio Mandica, en el film *Gato, l'île d'amour* (Borowczyk, 1969). Este mundo lo encarnan fundamentalmente los protagonistas, cinco adolescentes de clase alta, varones blancos que viven en total libertad, entregados al hedonismo, disfrutando de los placeres del arte clásico, la embriaguez y la promiscuidad. Los chicos salvajes parten de una caracterización grupal masculina ya estereotípica que alude a un imaginario que conecta por ejemplo con *A Clockwork Orange* (Kubrick, 1971). Su vestuario, su pose, la puesta en escena, sus acciones y aspiraciones, son un claro homenaje a estos personajes crueles, nihilistas, violentos y tiránicos, fruto de un sistema injusto del que se benefician. Son chicos blancos ricos que impunemente delinquen, roban, violan, atemorizan y provocan disturbios sin otro objetivo que el de divertirse, matar el tiempo. Son nihilistas, víctimas del tiempo libre, es decir, del ocio del privilegiado. Viven sin carencias ni obligaciones y desconocen la empatía. La aparente camaradería es un subterfugio para seguir cometiendo sus fechorías sin castigo. El grupo ayuda a evadir responsabilidades, pero en él no existen cuidados. La otredad es siempre un objeto del que se valen, a través del sometimiento, para ser ellos mismos, para imponer su identidad.

Los chicos irrumpen en la primera secuencia enmascarados, ensayando una obra de teatro con su profesora de literatura. De pronto la atacan, violan, torturan y atan a un caballo que, al asustarse, la mata. Como consecuencia, los cinco comparecen en un juicio donde niegan los hechos. Fríamente acusan a la profesora de emborracharlos, abusar de ellos y pedirles que la ataran. Aunque no hay testigos, su testimonio es poco verosímil y se pone en duda su inocencia por la trayectoria violenta e incívica del grupo. Tras deliberar y lograr el consentimiento de los padres, se resuelve que serán objeto de un programa de rehabilitación, por el cual deberán viajar solos con un misterioso capitán (Sam Louwyck) a un lugar desconocido del que no les dan garantías de regresar. Durante el viaje, los chicos tratan de amotinarse contra el capitán, que en respuesta aumenta su crueldad y torturas. Al llegar a la isla conocen al socio del capitán, Severine (Elina Löwensohn). Este científico, a partir de su devenir mujer en la isla, inventó el método para terminar con el orden violento de la sociedad patriarcal.

La multiplicidad subversiva de lo grotesco-rizomático

En su primera acepción, lo grotesco denota una ornamentación que desmontó la mitificación de las normas estéticas clásicas del orden, la proporción y el decoro. El vocablo *grottesco* surge a partir de un hallazgo arqueológico en Roma a finales del siglo XV. Deriva de la voz *grotta* y se acuña porque las pinturas se encontraban en cámaras sepultadas, que se confundieron con grutas o criptas, pero que originalmente

decoraban las paredes y bóvedas del *Domus Aurea* de Nerón. Estos *groteschi* sorprendieron e incluso escandalizaron a los renacentistas, porque estaban pintados de una forma totalmente desconocida hasta entonces en la cultura grecolatina, y en contra de los cánones clásicos pues “se ha abolido el orden natural que distribuye los distintos reinos” (Kayser, 2010: 29). Pues en estos motivos decorativos se enredan y entretajan seres intersticiales, se funden y confunden motivos vegetales, animales, órganos humanos, figuras geométricas y arquitectónicas en una especie de baile caótico que no se atiene a ninguna coordenada espacial y donde se truncan las leyes de asociación, combinación y proporción. Como afirmara Leonardo Da Vinci, el origen del término viene a irrumpir con lo establecido, a dar luz sobre lo que se oculta, a descomponer el orden, a retar el buen gusto y a socavar las reglas clásicas del arte (Gombrich, 1976: 55-57). Por esto, lo grotesco se asocia desde el principio con lo oculto y asimismo con el recargamiento, el exceso, la desproporción y lo caótico, en otras palabras, con lo antiartístico. Supone la provocación de mezclar aquello que debe mantenerse alejado y diferenciado: como lo noble debe alejarse de lo popular, lo bello de lo feo, lo sano de lo enfermo, lo santo de lo profano, lo divino de lo humano, etc. De esta forma, lo grotesco mantiene las connotaciones de monstruoso en el sentido de lo inesperadamente combinado (Connelly, 2015). Lo grotesco equivale a la ruptura con el orden de las cosas y de su combinación, en la línea de la estética, la retórica y la filosofía racionalista occidentales. Aquello que traspasa los límites de lo normal, como hace lo grotesco, es subversivo de por sí, pues viene a liberar y a poner del revés “las formas de necesidad inhumana” que fundamentan las leyes, jerarquías y convenciones sociales, derribando su supuesta necesidad inmutable y mostrando “su carácter relativo y limitado” (Bajtín, 2003: 43).

Durante el desarrollo posterior de su significado, lo grotesco se relaciona con lo opuesto al racionalismo, que concibe al arte como algo bello y deleitoso, aquello que atrae y proporciona placer en base a unas reglas y convenciones no sólo estéticas sino también morales. Como señala Barasch (1971) debido a su ideologización temprana, lo grotesco pasa rápidamente de connotar una cualidad estética, plástica u ornamental, a referirse a la reflexión filosófica sobre la condición humana. En este sistema ético-estético, se oponen dicotómicamente el bien y el mal, identificando, como hiciera Platón, lo bello con la virtud, el bien y la verdad, y, por el contrario, la fealdad con el mal, con el vicio y la falsedad. Por tanto, la fealdad grotesca en tanto desproporción, se refiere a una cualidad que desborda los cuerpos y se vincula con la moral, la política, y la razón. Este orden se justifica mediante diferentes constructos teórico-políticos, económicos y filosóficos que plantean un esencialismo basado en la ontología binaria: ser/no ser. “En su tarea de conquista, Occidente se ha visto siempre legitimado por la filosofía, es decir, por la seguridad de habitar no en un lugar concreto, sino en el lugar por excelencia: el lugar de la verdad” (Ronchi, 1996: 56). Se trata de un pensamiento etnocéntrico, que niega y engulle toda

ontología, cosmogonía y ética que se opongan a su lógica: un pensamiento que niega la multiplicidad y el devenir, que, como afirma Víctor Hugo (1967), forman parte de la naturaleza, que desborda y se opone a los ideales inmutables. Un pensamiento que rechaza y desprecia como salvaje, primitivo, antinatural, abyecto o monstruoso todo aquello que le resulta amenazante, por imprevisible, diverso o incomprensible. Hugo defiende apasionadamente la estética grotesca contra la rigidez abstracta de las directrices racionalistas de la poética, aduciendo que estas coartan y reducen el campo de acción del arte frente a la fertilidad de la multiplicidad natural (1967:13). Con estos y argumentos similares se ha desmentido el esencialismo dicotómico y se ha denunciado como la base del pensamiento colonial, clasista, racista y cisheteropatriarcal. Desde diferentes paradigmas filosóficos se defiende el pensamiento de la diferencia frente al dualismo dialéctico. Lo grotesco, repudiado como lo negativo en el sistema racionalista, converge con una tendencia crítica que une el pensamiento occidental con el oriental y que Nietzsche caracterizó como dionisiaco. Lo dionisiaco significa la expresión de lo sensual, de la embriaguez y de la creación libre, y por tanto de lo salvaje y pasional, insumiso a la fría y ordenada racionalidad apolínea: “Apolo, como divinidad ética, exige de los suyos la medida, y para poderla conservar, el conocimiento de sí mismo. (...) mientras que el descuido y la exageración son los demonios hostiles de la esfera apolínea, es decir, el mundo bárbaro” (Nietzsche, 2009: 113). Lo dionisiaco, asociado a divinidades intersticiales como Pan, representa una forma de pensamiento acorde con lo grotesco, por su moral y estética irreverentes, donde prima la ambivalencia y la reivindicación de lo múltiple y diferente frente a la unidad, el devenir frente a la inmutabilidad. Frente a la estabilidad y control de lo apolíneo, lo dionisiaco desborda, es mezcla, fluidez, convulsión sin medida, arrebatada y supone el descontrol del cuerpo. Siguiendo esta estela nietzscheana, Deleuze y Guattari (2015) se refieren al sistema ideológico, social y biopolítico occidentales como las líneas duras, las cuales configuran segmentos que colectivamente son determinados por los aparatos de poder; cortan, segmentan, estratifican y sobrecodifican las expresiones. El imaginario hegemónico está articulado por unas relaciones de dominación concretas, por unas líneas duras, que establecen un sistema jerárquico. Según Deleuze y Guattari, este pensamiento ofrece una imagen arbórea del mundo, estos sistemas arborescentes “implican centros de significancia y de subjetivación, autómatas centrales como memorias organizadas. Corresponden a modelos en los que un elemento sólo recibe informaciones de una unidad superior, y una afectación subjetiva de uniones preestablecidas” (2015: 37). Frente a este orden arborescente proponen el rizoma, que se basa en la multiplicidad que dinamita la lógica dicotómica de la dialéctica. En este sentido, lo rizomático establece una lógica que transgrede y disloca el dualismo, en la que hay dimensiones, diversidad, caminos, puntos de fuga: “El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección (...) está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre

desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas” (Deleuze; Guattari, 2015: 26). Lo grotesco, como el rizoma, viene a subvertir, como “inter-ser”, el sistema organizado de la unidad y del ser a través de los resquicios entre las líneas rígidas, entre los elementos molares, que suponen las estructuras de poder y el sistema ideológico represivo.

La isla: la mutación rizomático-grotesca de lo vegetal

El hecho de que la isla no sea habitada ni por animales ni humanos, remite a una idea que asocia, desde la cuna del pensamiento occidental, con la división ontológica y antropológica de Platón y Aristóteles, a lo inferior, a las bajas pasiones, a la vida más esencial o funciones básicas que comparten todos los seres vivos, y que solo el ser humano racional es capaz de controlar y dirigir hacia la virtud. Por tanto, nos encontramos en un terreno incontrolado. Efectivamente, la isla es un territorio de inmanencia, en ella opera lo grotesco-rizomático a través de la interacción de las diferencias en constante reactualización y devenir. No hay sentido aislado, sino que en el transitar se forma el sentido. Lo grotesco en sí, no es una esencia, sino un hacer, una relación dinámica, un desequilibrio y desestabilización, no se opone a lo normativo, o al ser concreto en tanto no ser ese algo: es mezcla, interacción, no ausencia. Es preñez, no esterilidad. Es generosidad, desbordamiento, voluptuosidad, como la vegetación de la isla. Vegetación no individualizada donde se hacen y deshacen alianzas, se entremezclan trepadoras, con troncos cubiertos de líquenes, hojas multiformes, raíces rastreras y aéreas con rocas de las que emergen rostros monstruosos. No se discierne dónde empieza y termina cada forma, hasta qué punto el movimiento pertenece a un cuerpo o a otro, por eso la isla deviene colectividad mestiza, no permanece en la pureza rígida e individual. La isla es a la vez una superficie y multiplicidades en constante mezcla y diferenciación, cópula y disolución. Lo grotesco de la isla supone un juego que rompe las categorías, en ella conviven todas las posibilidades y no distingue entre animal/vegetal, placer/dolor, maldad/bondad, hombre/mujer, vegetal/humano. Genera multiplicidades, mutaciones en base a acoplamientos que atacan el orden ontológico, biológico y moral del orden real. Por ello asusta y atrae, pues abre nuevas sendas sin recorrer e incontrolables.

La isla articula todas estas características en un devenir molusco-selva-órganos sexuales, articulando protuberancias con forma de glúteos, penes o senos y cavidades que evocan vaginas y bocas. De hecho, el fruto con que el capitán alimenta a los chicos es redondo y peludo, por lo que recuerda a un testículo mientras al abrirse parece una vulva. Este fruto es afrodisíaco y con su ingesta continuada feminiza los cuerpos. Por su parte, la superficie de la isla es similar a una ostra o vulva, de hecho, se insiste en varias ocasiones en que huele a ostra, y Severine afirma que la isla es una

ostra gigante y él/ella su perla. Esto parece aludir al poder afrodisíaco de la isla, pues las ostras se relacionan con propiedades afrodisíacas desde Roma y Grecia, de hecho, Afrodita, nace del mar, entre la espuma del oleaje, y a menudo ha sido representada saliendo de una concha marina. Por lo tanto, es fácil entender la relación metafórica de este nacimiento de la diosa del amor con la perla que se forma en el interior de la ostra, que sumado al parecido del molusco con la vagina, ha llevado a interpretarla como un alimento afrodisíaco. Por tanto, la excitación y sensualidad que despierta la isla se relaciona con estas propiedades asociadas a la ostra. Por otro lado, la isla-ostra tiene el poder transmutativo de las ostras, que convierten un cuerpo extraño alojado en su interior en una perla, por lo que han sido siempre admiradas por alquimistas y nigromantes. Así, cuando Severine dice que la isla es una ostra y ella una perla, expresa ese poder transmutador, de conversión de algo parasitario en algo valioso. Una ostra que deshace los opuestos: hombre/mujer, que engendra seres grotescos, pero bellos, apetecibles como sirenas, según relatan los marineros que codician y temen la isla.

Mutación seno-falo

La isla ofrece placeres ilimitados como afirma la voz narradora omnisciente. En ella abundan la bebida, comida y sensualidad en cada forma vegetal. Ofrece todo tipo de placeres sin mediación de la violencia o esfuerzo, la alimentación es fruta, néctar o leche vegetal. Ante los chicos aparece un mundo insólito donde no hay animales ni habitantes a los que matar o explotar. No son necesarios ni el colonialismo ni el extractivismo, hay una perfecta armonía entre necesidad, deseo y placer. La naturaleza en estado salvaje, cuida y protege. Sin ser agredida ni domesticada, la isla despierta y satisface todo tipo de necesidades al instante. No obstante, el capitán conduce a los muchachos hasta un lugar seguro en el centro de la isla, pues les advierte de que esta también puede ser muy peligrosa. Allí les enseña que los frutos con los que los ha estado alimentando aparecen en cuanto tienen hambre, y así, cuando el capitán se inclina, los frutos caen en forma de racimo hacia su boca. Además, ante la sed emergen de un tronco otros órganos vegetales con formas fálicas que al abrirlos chorrean un fluido blanco que parece leche, que Tanguy (Anaël Snoek), el primero en probarlo, describe como delicioso. Todos se colocan alrededor del tronco a beber como cachorros de la hilera de bulbos-mamas. Así, provocan que el líquido de los falos-senos, que salpica los rostros de los chicos, se asocie simultáneamente al semen y a la leche materna. El devenir otro se produce en la interacción grotesca, o agenciamiento, entre las formas vegetales y los chicos, donde se liquidan esencias. Esta bebida, de sabor delicioso y adictivo, parece también afrodisíaca. De hecho, Jean-Louis (Vimala Pons), el líder de la manada, el más cruel, violento y agitador, se separa extasiado y

excitado tras beber del néctar-leche-semen y encuentra al instante un modo de saciar su deseo sexual, pues entre las hojas y el musgo brotan unas piernas que le rodean y acogen, permitiéndole copular. Lo que pone en juego lo rizomático es la producción de placer: “una relación, con la sexualidad, pero también con el animal, con el vegetal, con el mundo, con la política, (...) de todo tipo de devenires” (Deleuze; Guattari, 2015: 26). Las multiplicidades vegetales devienen y se conectan con los cuerpos de los muchachos, en función de sus deseos y necesidades erótico alimenticias, haciendo mutar a su vez a los muchachos en esa interrelación. Se cumplen aquí los principios de conexión y heterogeneidad rizomáticos: cualquier punto del rizoma-isla puede conectarse con cualquier punto. Lo grotesco a su vez se refiere a lo metamórfico e intersticial, sus características desestabilizadoras, de libre combinación y heterogeneidad, posibilitan la subversión de las categorías cerradas dispuestas en un sistema de oposiciones binarias y jerárquicas, como lo son el género o la diferencia entre animal/vegetal humano/animal: “se entremezcla y subvierte la propia estructura” (Connelly, 2015: 74). Esta inconcreción, por tanto, abre espacios para nuevas alianzas, conceptos e identidades. El acoplamiento de boca, labios, fallo-seno, pene-vagina, articula relaciones insólitas, polisémicas ambivalentes, donde el orden normal, por el que el humano somete a la naturaleza, se deshace.

Mutación telaraña-crisálida

Como entidades grotescas, las formas vegetales de la isla no son benévolas o malignas, pueden sanar o destruir. Proceden por agenciamiento, se componen con los cuerpos, desestabilizando las esencias, reorganizando los órganos, desestructurando las relaciones. Entre estos entes, aparece una planta anfibia y carnívora que escupe una sustancia pegajosa sobre sus presas asfixiándolas, como una telaraña, o metamorfoseándolas, como una crisálida. Establece esa conexión heterogénea y ambivalente de la degradación grotesca, mata o da nueva forma, y los chicos mutan de presa a larva. Así brota lo grotesco anclado a lo corpóreo, cuya cualidad es el cambio y la mezcla, asociados a la degradación física y moral, el descenso a lo irracional, a las pasiones terrenales que el racionalismo occidental identifica con lo inferior:

al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación. (...) Lo inferior para

el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo. (Bajtín, 1987: 20)

El primero en ser atrapado por la planta carnívora es Hubert (Diane Rouxel), Severine lo encuentra asfixiándose en sus fauces y lo rebautiza, como “Viernes”, en clara alusión al nativo que salvó Robinson Crusoe, con lo que señala el carácter de la relación que se va a establecer entre ambos. Tras este bautizo Severine le ayuda a escapar obligándole a orinarse encima, pues la orina provoca que la planta expulse a la presa-Hubert. Pero esto va a transformar su cuerpo, es decir, que en cierto modo la planta le engendra y Severine hace de partera. Liberado, Hubert renace confundido, balbuceante y empapado en un fluido que parece líquido amniótico. Se sostiene a cuatro patas y busca los pechos de Severine como un bebé. Severine le pregunta que qué ve, y Hubert dice: “una mujer”, de lo que Severine se mofa exclamando que solo ve las apariencias. Como demuestra Butler (2007) el género y el sexo no se co-implican esencialmente, el cuerpo femenino no convierte a Severine en algo opuesto a lo que era cuando su cuerpo se identificaba como masculino. Su feminidad es acción, juego, interacción, un “entre” con multitud de aristas:

Devenir no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder; instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir, producir una filiación, producir por filiación. Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a parecer, ni ser, ni equivaler, ni producir. (Deleuze; Guattari, 2015: 245).

Devenir mujer no supone una concreción de una otredad ni una esencia concreta, su feminidad es grotesca porque no se concreta en una esencia fija, en una feminidad molar. La genitalidad no determina unos deseos o una identidad. Por eso, en lugar del pecho le ofrece el dedo y se lo introduce en la boca a modo de dildo-fálico o pezón, que él lame ávidamente, como metonimia del pecho-falo, produciendo la misma ambigüedad que los vegetales de la isla. Luego le lleva a beber de los penes-seno. Severine no se identifica con el rol de madre pese a su cuerpo femenino, y Hubert dice que le trata como un padre. Más tarde Sloane y Tanguy son atrapados también por la mucosa-placenta-telaraña y será Hubert, mostrando su desnudez ya femenina, quien les inste a orinarse encima para liberarse. Las tres chicas se reencuentran y abrazan enternecidas. Alegres y curiosas se observan a sí mismas, y se acarician y palpan los senos unas a otras. Este renacer grotesco regenerador transforma sus cuerpos y afectos, les otorga empatía y sentimientos que matizan y reducen la agresividad y crueldad que les caracterizaba antes. La interacción con la telaraña-crisálida vegetal altera algo más que el cuerpo, pues remite a la muerte y al renacimiento, al retorno al útero materno, a la máxima potencialidad del ser, donde aún la identidad está por determinarse.

El devenir isla de la manada

La isla procede por agenciamientos con cada uno de los chicos que en sí mismos son multiplicidades dispares, pero como manada también devienen y mutan. El grupo varía en su forma de relacionarse y se reestructura con los cambios que van sufriendo sus moléculas, los chicos-chicas devienen cuerpos-mujeres. La hormonación de estrógenos tras la ingesta del néctar y los frutos supone una primera resignificación de los cuerpos, de las identidades, las alianzas y los deseos, transgrediendo el orden heteronormativo. La primera noche en la isla se emborrachan todos menos Hubert, que está con Severine, e inician la mutación como manada en una orgía. El deseo homosexual se expande grupalmente, pero en este devenir siguen deseando los cuerpos femeninos. El nuevo deseo no anula los deseos anteriores, sino que los multiplica. La manada y la isla funcionan como multiplicidades de multiplicidades, no como individualidades. Poseídos por el espíritu dionisiaco, se acoplan e interconectan, se confunden en un baile sensual, sin violencia, ni humillaciones, simplemente entregados a la pasión y al placer de perderse en la otredad, diluyendo la identidad en el fluir del placer. El deseo heterogéneo y múltiple les arrastra más allá del deseo bisexual, y así el deseo grotesco y el devenir rizomático transgreden las barreras hacia la pansexualidad, como lo demuestra la fascinación erótica hacia la corporeidad intersexual del capitán. En su devenir establecen nuevas relaciones filiativas en el plano de inmanencia de la isla, son manada, son legión, pero a la vez, en su mutación, cada una es una perla diferente entre sí. Como la isla, la manada se compone de elementos ambivalentes. En su segundo devenir, sus cuerpos mutan. No son hombres, pero tampoco mujeres, si no multiplicidades que han devenido cuerpos femeninos. A través de agenciamientos grotescos, han aumentado sus dimensiones eróticas y afectivas. Sus cuerpos han mutado, no actúan, piensan, ni sienten como antes, pero tampoco son otredad absoluta, no son negación de lo anterior, ni tampoco síntesis. Su devenir pone en duda metafóricamente el binarismo sexual y de género. Sloane y Hubert devienen dulces, empáticas y cariñosas entre sí, además sienten y expresan remordimientos por las muertes del capitán y el perro. Sin embargo, Jean-Louis y Romuald mutan su deseo y anatomía gracias a los frutos, pero su carácter y afectos no se alteran por no transitar el renacer rizomático vegetal de la telaraña-crisálida. Mantienen sus roles masculinos, y así también escapan de los dualismos rígidos racionalistas que vinculan interioridad y exterioridad. Por tanto, la metamorfosis no se reduce a la transformación del cuerpo, sino que tiene que ver con unas prácticas y una historia de vida: “la identidad sexual no es la expresión instintiva de la verdad prediscursiva de la carne, sino un efecto de reinscripción de las prácticas de género en el cuerpo” (Preciado, 2016: 21).

La manada de chicas se adapta a su recién adquirida subalternidad pero empoderándose. Cuando unos marineros las atacan para violarlas, ellas les seducen y se

colocan encima de ellos, sometiéndolos e invirtiendo los roles, evitando ser forzadas y disfrutando del sexo. Ya no doblegan otros cuerpos violentamente como antes, pero siguen performativizando el rol activo, toman la iniciativa y controlan la situación, resignificando la violencia como autodefensa. Sus cuerpos femeninos no atacan, se entregan. Como la isla, neutralizan la violencia mediante el placer, y, asimismo, pueden dar la vida o acabar con ella. Así que, tras el éxtasis, las chicas salvajes matan a los marineros que pretendían violarlas. Lo rizomático se ha paralizado y la manada-isla se ha reorganizado en su nueva concreción tras la ruptura “siempre se corre el riesgo de que reaparezcan en ella organizaciones que re-estratifican el conjunto, formaciones que devuelven el poder a un significante, atribuciones que reconstituyen un sujeto” (Deleuze; Guattari, 2015: 15).

Por último, Tanguy, como el capitán, solo ha desarrollado un pecho, no ha perdido el pene y su carácter se ha dulcificado. Lo rizomático supone puntos de ruptura, líneas de desterritorialización, absoluta o de descodificación, que escapan a los dualismos rígidos racionalistas y que inventan nuevas e inesperadas formas y relaciones, que dan nueva luz sobre la realidad. Las líneas de fuga funcionan como subterfugio de huida de los dispositivos sociales (Deleuze; Guattari, 2015). Tanguy es el punto de fuga de la manada de chicas salvajes que se solidifica en su aceptación de un nuevo rol grupal. Es grotesco, su cuerpo se resiste a las categorías, deviene disidencia: inter-género, inter-ser, inclasificable, y eso le aísla, pero también le permite emprender un nuevo camino sin cartografiar.

Conclusión

La civilización occidental se auto-concibe como opuesta a lo salvaje, pero paradójicamente ella produce a los chicos salvajes, es el origen de su crueldad. Sin embargo, la isla-ostra, como naturaleza salvaje, absorbe la violencia patriarcal colonialista con la que se enfrentaban al mundo, les acoge, y les ofrece otra forma de vida basada en placeres que no requieren la explotación de unos sobre otros. También ofrece un devenir naturaleza, un renacer desde el seno maternal, los cuidados y la generosidad de la vida, que va más allá del cambio anatómico, por eso la isla también demuestra el no esencialismo sexo-genérico, mostrando que el cuerpo femenino no implica necesariamente la adquisición del rol femenino y que la violencia no está ligada intrínsecamente a una genitalidad concreta. El juego de la inmanencia, la inversión grotesca y el fluir dionisiaco muestran la relatividad de las categorías y el orden cis-heteropatriarcales, y propone una alternativa que pasa por diluir las oposiciones dialécticas e inventar nuevas e inesperadas conexiones entre las oposiciones sexo-genéricas. Pero la isla no es un lugar de redención. Las mutaciones de la isla generan multiplicidades que no son otras que las heterogeneidades de la vida, pero que el

orden biopolítico castiga, tratando de controlarlo, evitarlo y finalmente erradicarlo. Lo grotesco vegetal, visibiliza todo un mundo de posibles alianzas y agenciamientos que retan y dinamitan los dualismos y esencialismos normativos y normalizados por el cisheteropatriarcado. Así, la manada de chicos salvajes deviene en manada de chicas, pero los deseos, afectos y placeres desbordan los cauces y moldes establecidos: los cuerpos femeninos no implican ser/actuar como mujeres, ni lo masculino implica necesariamente la existencia de un pene biológico. La violencia no depende tampoco de la genitalidad. La realidad es multiforme, los cuerpos nunca encarnan el modelo de sexualidad normativo (Butler, 2007) y por eso aparecen todo tipo de asimetrías en los cuerpos y deseos en distintos grados que la normatividad intenta ocultar, cercenar o doblegar. La identidad no es estática, rígida y definida, y hay tantos placeres como modos de ser e interactuar. Tanguy y el capitán son puntos de ruptura con el binarismo de género, líneas de desterritorialización en cuanto que trasgreden y desbordan las estructuras normativas sexogenéricas. En su aislamiento se señala también, que el ostracismo, el castigo social a la desviación de la norma del régimen biopolítico, recae especialmente sobre los cuerpos no binarios, grotescos, intersticiales. En definitiva, lo grotesco vegetal viene a retar rizomáticamente al cisheteropatriarcado y a defender los derechos de las identidades y deseos contrahegemónicos. Es decir, denuncia un orden que justifica, consolida y perpetúa unas relaciones de poder injustas que discriminan y oprimen, así como mutilan la multiplicidad.

Bibliografía

- BAJTIN, Mijaíl (2003): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Taurus.
- BARASCH, Frances K. (1971): *The grotesque. A Study in Meanings*. París: Mouton.
- BATAILLE, George (2000): *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- BORDIEU, Pierre (2000): *La dominación masculina*. Madrid: Editorial Anagrama.
- BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- COHEN, Jeffrey J. (1996): *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota.
- CONNELLY, Frances S. (2015): *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. Madrid: A. Machado Libros.
- DELEUZE Deleuze, Gilles; GUATTARI Guattari, Félix (2015): *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- GOMBRICH, Ernst H. (1976): *Heritage of Apelles: Studies in the Art of the Renaissance*. Ithaca: Cornell University.
- HUGO, Víctor (1967): *Cromwell*. Barcelona: Bruguera.

- KAYSER, Wolfgang (2010): *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: A. Machado Libros.
- PRECIADO, Paul B. (2002): *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Ópera Prima.
- RONCHI, Rocco. (1996): *La verdad en el espejo. Los presocráticos y el alba de la filosofía*. Madrid: Akal.
- NIETZSCHE, Friedrich. (2009): El origen de la tragedia, en Cano, G. (ed.) *Nietzsche I*. Madrid: Gredos.

El Performance como Arte Vivo: Explorando la Potencia del Cuerpo en la Disolución de Dualidades Humanas y Animales

Mario Alejandro Sánchez Rivera

Instituto Cultural Helénico de México

Introducción

La presente propuesta surge del desafío planteado por la definición del performance como ‘arte vivo’, tal como lo propone la autora Roselee Goldberg. Esta afirmación, aparentemente simple, desencadena una compleja reflexión sobre la naturaleza misma de la vida y su manifestación en el arte. Para enriquecer y expandir esta afirmación, resulta provechoso articular el pensamiento de Giorgio Agamben, quien nos insta a considerar la vida no como una entidad definida y delimitada, sino como un campo potencial que trasciende las categorías convencionales de lo humano y lo animal.

El concepto de ‘arte vivo’ conlleva una reconsideración del cuerpo como epicentro de la expresión artística. No se trata simplemente del cuerpo como objeto pasivo, sino de reconocer en él una potencialidad vital que desafía las categorizaciones preestablecidas, abarcando tanto al cuerpo del artista como al del espectador. Históricamente, artistas y filósofos han aspirado a crear obras que trasciendan las limitaciones temporales y corporales, buscando una inmortalidad despojada de vitalidad. Sin embargo, al adoptar la noción de ‘arte vivo’, el performance apunta a una imposibilidad de conservación como propiedad intrínseca de lo vivo, produciendo epistemológicamente una imposibilidad de definirlo, reduciéndolo a la articulación posible entre arte y vida por a través del cuerpo.

En este contexto, figuras como Friedrich Nietzsche y Maurice Merleau-Ponty emergen como referentes fundamentales. Sus epistemologías del cuerpo enriquecen nuestra comprensión de la relación entre la vida y el arte, al destacar la importancia de la corporeidad en la experiencia humana y la construcción de la realidad.

La propuesta de Oleg Kulik representa una manifestación concreta de estas ideas. Kulik desafía las fronteras entre lo humano y lo animal, subvirtiendo las categorías establecidas a partir de la potencialidad del cuerpo vivo. Este artista despoja a su cuerpo de las prescripciones que lo enmarcan dentro de lo humano, revelando así la fragilidad de dicha definición culturalmente arraigada. Esta indagación nos lleva a cuestionarnos sobre la presencia de la dimensión animal en nuestro propio cuerpo y cómo esta se inscribe dentro de las construcciones que nos otorgan el estatus de soberanos sobre todas las formas de vida. ¿Qué lugar queda entonces para la dimensión animal del cuerpo propio en las configuraciones que nos consideran soberanos de todo lo vivo?

En definitiva, esta propuesta pretende explorar el performance como una vía de expresión artística que presenta y reconoce la potencia del cuerpo en su manifestación viva. Y en tanto es potencial, incentiva múltiples aproximaciones, disuelve las formas y conceptos preestablecidos, permitiendo entrever el fondo sobre el cual decidimos continuamente sobre lo humano y lo animal, pues la demarcación de estas dos categorías es una decisión fundamental que nunca puede ser completamente definitiva.

La potencia del ‘arte vivo’

El performance puede entenderse como una expresión artística que desafía los límites impuestos por las definiciones y categorizaciones tradicionales, arraigadas en la subjetividad occidental. Al hacerlo, perturba las convenciones, metodologías y prácticas que hemos utilizado para capturar la realidad de manera estable y definitiva. Sin embargo, antes de adentrarnos en el estudio del performance, es crucial proponer una epistemología del cuerpo que permita una aproximación fructífera a esta expresión artística.

Es importante destacar que, en esta propuesta, el cuerpo emerge como una categoría fundamental que influye en todas nuestras acciones, tanto físicas como mentales. La cultura occidental ha apostado por afirmar el yo racional como una forma de control sobre un cuerpo considerado irracional y corruptor. A lo largo de la historia, el ser humano ha buscado ansiosamente definir su identidad, aferrándose a una idea de sí mismo que prometa estabilidad, inmunidad y fiabilidad, alejándose así del arraigo irracional, finito y contingente que implica vivir a partir de un cuerpo.

Sin embargo, filósofos como Friedrich Nietzsche y Maurice Merleau-Ponty, han cuestionado la estructura filosófica que históricamente ha postulado y defendido un sujeto imparcial y desencarnado como garantía de trascendencia del alma o del saber racional. Estos filósofos han propuesto epistemologías del cuerpo que buscan superar las dicotomías entre sujeto y mundo, el cuerpo vivo se propone como el

lugar y la posibilidad de la construcción de la realidad que cada uno experimenta, dice Nietzsche “¿no es el mundo exterior [y los órganos mismos y su funcionamiento] la obra de nuestros órganos?” (2000: 767).

En contraposición a la negación corporal sobre la que se cimenta el cristianismo y posteriormente la ciencia, Nietzsche apuesta por reconocer el cuerpo como punto de partida, como lugar de la vida y vinculación con el mundo, pues, según él: “[aquellos] que se imaginaron estar sustraídos a su cuerpo y a esta tierra [...] ¿a quién debían las convulsiones y delicias de su éxtasis? A su cuerpo y a esta tierra” (2019:76). Con el cuerpo establecemos la conexión vital con el mundo, es aquello que nos es inmediatamente presente.

Maurice Merleau-Ponty, por su parte, también reivindica el cuerpo vivo como el lugar y la posibilidad de la construcción de la realidad. Propone “despertar la experiencia del mundo tal como se nos aparece en cuanto somos-del-mundo por nuestro cuerpo, en cuanto percibimos el mundo con nuestro cuerpo” (1985: 94). En ese sentido, entre el mundo a percibir y el cuerpo que percibe no hay cortes, ya que en la percepción misma del mundo el cuerpo está incluido como parte de lo percibido. A partir de lo anterior, es válido sostener que el saber objetivo que hemos proyectado supuestamente lejano al cuerpo, tiene su lugar y su posibilidad en el cuerpo mismo. El pensamiento y la construcción del mundo es indisociable de la vida que anima nuestros cuerpos. No se trata de un saber que se aloja en una dimensión racional inmune a la enfermedad y la muerte, sino que tiene lugar en el cuerpo mismo. Es un saber que se nutre y se potencia de la vida. “La vida sería la fuerza activa del pensamiento, pero el pensamiento el poder afirmativo de la vida” (Deleuze, 1998: 143).

La afirmación del cuerpo vivo como el lugar originario del conocimiento del mundo disuelve las certezas y la verdad buscada por el conocimiento científico, asumiendo este último escurridizo como la misma realidad corporal. Tanto Nietzsche como Merleau-Ponty asumen la ajenidad que impone el cuerpo vivo frente las búsquedas racionales, ya que, si el cuerpo es previo a la subjetividad, necesariamente hay una dimensión que excede la apropiación racional; el cuerpo se presenta hasta cierto punto como una dimensión ajena, una alteridad. Nietzsche afirma: “Detrás de tus pensamientos y sentimientos, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido [...], es tu cuerpo” (2019: 76). Asimismo, Merleau-Ponty expone la dimensión anónima e inaprehensible del cuerpo. Para el filósofo francés: “Hay, pues, otro sujeto debajo de mí, para el que existe un mundo antes de que yo esté aquí, [...] es mi cuerpo, no el cuerpo momentáneo, instrumento de mis opciones personales y que se consolida en tal o cual mundo, sino el sistema de “funciones” anónimas” (1985: 269).

En el contexto del reconocimiento del cuerpo como una entidad fundamental en la percepción y comprensión del mundo, surge la noción de cuerpo como potencia, una idea que destaca la dimensión anónima y vital de este como una fuente de potencialidad. Tanto Nietzsche como Merleau-Ponty, al enfatizar la importancia del cuerpo

en la experiencia humana, también implícitamente sugieren que este cuerpo no es simplemente un recipiente pasivo o un objeto dispuesto para su estudio, sino una fuerza activa que influye en la forma en que comprendemos y nos relacionamos con el mundo que nos rodea. En este sentido, el cuerpo se presenta como una potencia en sí mismo, una fuerza vital que trasciende las limitaciones de la razón y la subjetividad. Esta concepción del cuerpo como potencia nos invita a considerar que la vitalidad y la fuerza inherentes al cuerpo son garantes de la construcción de nuestra realidad, en la cual nuestro cuerpo propio está incluido.

La vida del cuerpo se revela como algo inaprehensible, una fuerza excesiva que impide su total apropiación por parte de la razón o la subjetividad. Es esta vida, esta vitalidad inapropiable, la condición necesaria para todo lo demás.

A propósito de la irreductibilidad de la vida generadora que posibilita nuestra existencia, Giorgio Agamben explora una concepción del hombre que no puede deslindarse de la omnipresencia de las fuerzas que impiden la pretendida individuación. Para este filósofo italiano, la vida como potencia escapa a los múltiples intentos de apropiación. El ser humano está inexorablemente encarnado en un cuerpo vivo, por ende, todo intento por alcanzar la razón inmaterial y eterna, debe tener en cuenta que “desde el nacimiento hasta la muerte convive con un elemento impersonal y preindividual [...], es nuestra vida en tanto que no nos pertenece” (2005: 10-11).

Ahora bien, no solo se trata de reivindicar el cuerpo como nuestra posibilidad de existencia y pensamiento, sino también de reconocer el exceso vital inapropiable como algo que impide el acceso a saberes cerrados, fijos y eternos. Se podría argumentar que este exceso vital desconocido, que se manifiesta en el cuerpo, ha fundamentado los temores de corrupción e irracionalidad que han atormentado a religiosos y científicos herederos de nuestra tradición occidental.

Habiendo marcado esta nueva epistemología sobre el cuerpo, el performance se reconoce dentro de esta misma vía de reivindicación, mostrándose como una vía artística privilegiada en la que el cuerpo puede exponer su potencialidad vital y desafiar las convenciones y restricciones impuestas por la razón y sus estructuras normativas. En el performance, se destaca el cuerpo del artista, aquel que siempre ha sido el garante de la actividad creativa pero que ha sido ocultado. En gran parte de la historia del arte, “el cuerpo-artista permanecía más allá de la obra y fuera de ella. [...] No aparecía como el cuerpo productor que es. El artista estaba desencarnado” (Corbin, Courtine y Vigarello, 2006: 414). Pues de alguna manera, olvidar la proveniencia corporal de sus obras permitía que estas pudieran ser pensadas como invulnerables y eternas.

El cuerpo que se pone en juego en el performance no es el cuerpo objetivable con el que se ha fantaseado en la historia del pensamiento occidental. Más bien, el cuerpo potencial del performance no produce obras cerradas en sí mismas, recortadas y separadas del mundo por medio de marcos o pedestales; presenta, en cambio, una

acción corporal en la que el cuerpo-mundo habita y simultáneamente permite ser habitado por determinado tiempo y espacio, estableciendo relaciones complejas que, al ser móviles y estar en constante transformación, rehúyen a las definiciones. A propósito de la vivencia corpórea que despliega el performance, Merleau-Ponty afirma: “no dispongo de ningún otro medio de conocer el cuerpo humano más que el de vivirlo, eso es, recogerlo por mi cuenta como el drama que lo atraviesa y confundirme con él” (1985: 215).

El intento de capturar y solidificar la esencia del performance en un concepto o forma resulta contradictorio, ya que esta expresión artística revela algo inasible para el sujeto, tanto para el artista como para el investigador. El performance se extiende, es inherente a los cuerpos vivos que existen en el presente y que son el lugar de los eventos encarnados que constituyen nuestra realidad. Al reconocernos como el resultado de una mutua afectación con el mundo se disuelve el mundo objetivo que se ha pretendido capturar sea por el arte o la ciencia a partir del intento de un imposible dominio o neutralización del cuerpo.

Como se ha afirmado, la vida se resiste a las definiciones; las aproximaciones conceptuales sobre la vida son un intento de apropiación de lo inapropiable, ya que el fenómeno vital y sus metamorfosis solo pueden capturarse en un ejercicio de corte y separación conceptual, mediado por la vivencia corporal que, hasta cierto punto, se presenta como una ajenidad en nuestro propio cuerpo. Giorgio Agamben, en su indagación biopolítica respecto a los mecanismos de captura de la vida, sostiene que quien emprenda la búsqueda genealógica del concepto de vida observará que este no se define como tal. Agamben asevera que, incluso desde Aristóteles, “todo sucede como si, en nuestra cultura, la vida fuese aquello que no puede ser definido, pero que, precisamente por ello, tiene que ser incesantemente articulado y dividido” (2010: 25).

La destacada teórica del performance Roselee Goldberg, por su parte, reconoce que en tanto ‘arte vivo’, se presenta una incompatibilidad entre definición y performance. Afirma que: “Por su propia naturaleza, la performance escapa a una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por artistas. Cualquier definición más estricta negaría de manera inmediata la posibilidad de la propia performance” (1996:9).

Si estamos de acuerdo con lo que plantea Agamben y Goldberg, dado que la vida es inacabable en su definición y aprehensión, su lugar en el cuerpo en el performance condiciona la potencia de este último. Esta complejidad de lo vital es expresada y captada en el performance, siendo la vía que posibilita evidenciar lo que no es posible de ser definido, lo que se pone sobre la mesa en acto. Si la vida es una apertura que hace insuficiente cualquier definición o representación, el cuerpo del artista como lugar de la vida se posiciona como foco de esa apertura. El artista se dispone al fluir de la vida y sus afectos, mostrando la inestabilidad de los límites que han procurado siempre definir, por ejemplo, lo humano y lo animal.

Según Giorgio Agamben, la definición de lo humano en occidente ha implicado un intento de alejamiento y control sobre lo animal, no solamente haciendo referencia a los otros seres vivientes sino también al propio cuerpo. Las aspiraciones trascendentales del humano occidental constituyen su intento metafísico en el estricto sentido de la palabra, ya que, según Agamben, la metafísica no es una inocua disciplina académica, sino la operación fundamental por medio de la cual se llega a ser humano a partir del viviente, a partir de una estrategia que se refiere precisamente a

ese *metá* que cumple y custodia la superación de la *physis* animal. [...] Esta superación no es un evento que haya tenido lugar de una vez por todas, sino un acontecimiento siempre en curso, que decide en cada momento y en cada individuo de lo humano y de lo animal (2010: 101)

El artista del performance, a través de la presentación del cuerpo, revela la vida como una complejidad sobre la cual se procura operar desde distintas disciplinas para configurar sentidos y legitimar prácticas. El artista del performance al presentar su cuerpo como el lugar de un 'arte vivo', asume una posición que se escapa, al menos momentáneamente, de las configuraciones duales y disuelve la solidez de los conceptos y categorías, mostrando ese momento en el que la vida escapa de los distintos mecanismos metafísicos de captura, tales como las apuestas científicas, los sistemas políticos y las normas culturales. Es por esto que el performance, al igual que la vida, no puede reconocerse de manera suficiente bajo una forma específica que pueda aislarse para encontrar en su interior alguna verdad primera. Las formas siempre están deformándose, en constante interrelación; aislar una forma en el ámbito de la vida es un ejercicio de corte que no puede anular lo intersticial, aquello que impide la pureza y delimitación exacta y eterna de las formas. Así tampoco, de las grandes decisiones que han establecido los límites entre lo humano y lo animal resultan formas absolutas, estables y eternas. El humano, que antes se había considerado imparcial y con un dominio superior del mundo y de los demás seres vivientes, se descubre haciendo parte del mundo, encarnado en un cuerpo sensible y mortal.

La experiencia de la vida continuamente está desarticulando la solidez conceptual con la que fantaseamos desde la razón sin cuerpo. Saberse vivo es experimentar la vida que nos vincula y que es el campo de decisiones sobre lo viviente. Ahondar en la potencia del cuerpo, en lo que aún no sabemos, tal como lo hace el performance, permite revelar la insuficiencia del ser humano para definirse radicalmente como diferente al animal, diferente al viviente y sus tendencias corporales. De allí resulta la paradoja de la definición de humano, la insuficiente y constitutiva búsqueda por superar el arraigo vital del cuerpo, su condición animal, aun cuando esta última aguarda en su intimidad más ajena.

Algunos artistas del performance han demostrado un recurrente interés por disponer sus cuerpos a la indagación en el fundacional problema de la definición de lo humano y lo animal. Sus cuerpos se expanden como espacios de investigación sobre la condición humana y su inseparabilidad del cuerpo viviente, que trasciende y desborda la subjetividad. El cuerpo en el performance hace patente que lo humano no puede presentarse como completitud y fijeza; él mismo es la razón por la cual se puede destituir al hombre de su condición humana para entregarse al misterio de lo animal.

Oleg Kulik

Oleg Kulik es un artista ruso que, a través de su propio cuerpo, ha intentado desarticular la línea divisoria que establece los límites entre lo humano y lo animal. Es muy conocido por sus controvertidas participaciones en las que lo animal aparece como una fuerza desafiante y, en ocasiones, peligrosa para el espectador. Gran parte de su obra se convierte en un experimento continuo sobre la fluidez de la identidad y la intersección entre lo humano y lo animal, convirtiéndose en un agente activo que desafía y redefine estas fronteras a través de sus propias experiencias físicas. Esta perspectiva radical y provocadora ha hecho que su obra sea un punto de referencia crucial en el debate sobre la naturaleza de la identidad humana y su vinculación con lo animal.

Este artista ha demostrado un especial interés por el perro, lo que lo ha impulsado a acortar distancias representativas o instrumentales con dicho animal hasta el grado en que él mismo se transforma en uno de ellos, generalmente adoptando un comportamiento agresivo. Esta tendencia lo ha llevado a ser internacionalmente conocido por su identidad fluida entre el humano y este animal, aspecto que se ha manifestado en polémicas acciones performáticas en las que el artista busca destituir su cuerpo de la condición humana para dar lugar al perro, asumiendo su postura, sus ladridos y sus impulsos territoriales.

En 1997, en la galería Deitch Projects de Nueva York, Oleg Kulik realizó el performance titulado “I Bite America and America Bites Me”, un título que claramente hace referencia al enigmático performance de Joseph Beuys “I Like America and America Likes Me”, presentado veintitrés años antes en Nueva York, en la René Block Gallery. En esa acción, Beuys, equipado solamente con una manta de fieltro y un bastón, cohabitó durante tres días con un coyote salvaje en un espacio cercado. Los espectadores, ubicados fuera del recinto, observaban la interacción a través de una malla metálica.

Durante el performance, Beuys y el coyote compartieron un espacio reducido que al principio estuvo marcado por la agresión y la desconfianza del animal. El coyote,

inicialmente hostil y esquivo, mostró una actitud de ferocidad que contrastaba con la calma aparente del artista. Con el tiempo, y a medida que la presencia constante de Beuys se hizo más familiar para el coyote, el animal comenzó a mostrar signos de aceptación. Esta evolución en la relación entre el artista y el coyote fue observada a través de la malla metálica por el público, que vio cómo la interacción, inicialmente cargada de tensión y agresión, se transformó gradualmente en una convivencia más tranquila y cooperativa.

En este performance, el artista se enfrenta a la contingencia y el riesgo inherentes a la vida salvaje al interactuar con un coyote en un entorno restringido. Es evidente el peligro al que está expuesto Beuys, quien se somete a la imprevisibilidad y potencial agresión del animal salvaje. El coyote, aunque inicialmente hostil y desconfiado, actúa como catalizador en la experiencia del artista. Durante el performance, Beuys permanece en constante riesgo, ya que cualquier acción inesperada del coyote podría haber puesto en peligro su vida. Esta experiencia refleja un intento del hombre por enfrentar y posiblemente domesticar el elemento impredecible de la vida salvaje.

La tensión característica del performance radica en la incertidumbre de lo que podría ocurrir; Beuys está expuesto a la desmesura de lo salvaje. No obstante, con el transcurso del tiempo, se establece gradualmente un espacio de convivencia en el que el coyote comienza a mostrar signos de aceptación hacia Beuys, como tenderse cerca de él u observar juntos la calle a través de una ventana. El artista establece un espacio artificial de acercamiento al animal en el que las fronteras, separaciones y barreras espaciales han desaparecido. La idea de cohabitación entre el hombre y el animal salvaje suspende la lógica que justifica las barreras físicas y territoriales que el humano impone a los animales con el fin de observarlos, controlarlos y dominarlos.

Tomando como referencia el performance de Beuys, Oleg Kulik, en "I Bite America and America Bites Me", asumió durante dos semanas el papel de un perro dentro de una jaula en la galería Deitch Projects. Desnudo y siempre arrastrándose sobre manos y rodillas, Kulik se comportaba en todo momento como un perro, bebiendo y comiendo de un cuenco y durmiendo en una caseta. La jaula en la que se encontraba estaba equipada con ventanas de vidrio reforzado y barras de acero, permitiendo a los visitantes observarlo sin riesgo de contacto directo. Los visitantes también tenían la opción de ingresar a la jaula de manera individual, después de firmar un formulario de liberación que eximía a la galería de cualquier responsabilidad. Para esta interacción más cercana, los visitantes debían usar un traje protector acolchado de cuerpo completo con refuerzos de cuero. Durante su tiempo en la jaula, Kulik no suspendió su transformación en ningún momento, interactuando con los visitantes y el entorno únicamente de la manera en que lo haría un perro.

A diferencia del caso de Beuys, en esta ocasión Kulik no es pastor, no hay una relación dual que establezca límites entre el humano y el animal. Si en la obra de Beuys hay un paralelo equivalente entre el ser humano y el animal, en la obra de

Kulik hay una fusión que borra distinciones radicales entre ambos, no solo se borra la distancia entre el perro y el hombre, también la distancia entre humano y humano que se supone debería estar presente entre el artista del performance y el espectador. A pesar de que en la obra de Beuys hay un interesante acercamiento entre el ser humano y el animal, en la acción de Kulik no es posible hablar de acercamiento, sino que, por el contrario, hay un borramiento de los límites de ambas entidades, no hay una dimensión espacial que las separe como en el caso de Beuys, pues en este último el animal y el artista ponían en juego sus corporalidades, en Kulik ambos toman lugar en el mismo cuerpo.

Kulik es el lugar del perro salvaje, el perro que excede los límites de contención de la vida, es un perro peligroso, ya no en este caso para el propio artista -como en el caso de Beuys-, sino para el mundo, para los espectadores y para la sociedad en general. Sobre el artista ya pesaba la fama de peligroso, pues en distintas ocasiones había agredido a los asistentes con mordiscos.

Cabe reiterar que, para quienes deseaban ingresar a la jaula donde se desarrollaba "I Bite America and America Bites Me", se requería la firma de un documento que eximía a la galería de cualquier responsabilidad por posibles ataques que pudieran ocurrir durante la interacción con el artista-perro. Este factor de peligrosidad está presente tanto en la obra de Beuys como en la de Kulik, pero con una diferencia clave. Mientras que en la obra de Beuys el peligro recae en el artista mismo, en la obra de Kulik el peligro se traslada al público. Esto se debe a que Kulik no solo borra la distancia entre el artista y el perro, sino que también borra radicalmente la distancia entre el artista y el espectador, este último es vulnerable ante la obra.

Es interesante destacar que ante la constante y empeñada impermeabilidad del 'no tocar' en los museos, Kulik rompe la barrera desde el lado opuesto, no es la obra la que está en riesgo, sino el espectador, introduciendo así el factor extraño y repentino de la vida que se opone a las exposiciones pensadas y estructuradas en los museos que evitan cualquier riesgo. Es importante mencionar que, dentro del interés de conservación en la lógica museística, el cuerpo del espectador ha significado un riesgo para la integridad de las obras. La respiración y los fluidos corporales, como la saliva, la grasa y el sudor, pueden ser influencias destructoras para aquellas piezas que deberían conservarse por toda la eternidad.

Kulik busca el borramiento de los límites de lo humano y lo animal. Ambas entidades se debaten en el cuerpo del artista, revelando la potencia de este para abrirse a lo animal, a lo abyecto, a lo liminal, al fantasma que siempre está presente incluso cuando los seres humanos intentamos suprimirlo, en ocasiones, violentamente. Este artista busca deshacer la consistencia corporal que sirve de soporte a lo humano para dar lugar a lo indeterminado, al punto de transformación en el que la vida se resiste a ser capturada y que explora nuevos límites que desafían su materialidad.

Esta obra propone un encuentro entre el espectador y el artista en un espacio donde lo humano se ha hecho irreconocible, peligroso, se presenta como ajenidad, donde ya no es posible calcular lo que se espera. La ferocidad que el individuo trata de dominar en sí misma se presenta exteriorizada y descarriada, el humano rompe aquí relación consigo mismo, se revela la separación entre la supuesta racionalidad y el origen primitivo de los instintos. Kulik rompe la relación consigo mismo, o más bien revela la precariedad constitutiva de tal relación, pues desde la vivencia corporal en su irreductibilidad se disuelve la posibilidad de configurar una identidad consistente que acapare la ajenidad constitutiva del cuerpo como lugar de la vida. El cuerpo es entonces el lugar paradójico que resulta ser simultáneamente medio y limitación, potencia y ajenidad.

El cuerpo del artista-perro se convierte en el espacio liminal en el que busca alcanzar la dimensión animal que, aunque no puede ser conquistada radicalmente, al menos vuelve irreconocible la humanidad que normativamente se prescribe al cuerpo civilizado. No solo es la postura corporal y los movimientos del perro aquello que borra lo humano del cuerpo del artista, es también el estado de desnudez bajo el que se presenta lo que disuelve la identidad humana en su consistencia carnal, pues ante la vida animal hecha cuerpo, se hace necesario el vestido del hombre. La desnudez, en ese sentido, podría entenderse como un estado paradójico que solo es vigente y pensable en el humano. Es un estado de privación del vestido que resulta impensable en el animal, pues es este en sí mismo el vacío que inútilmente busca cubrir la humanización con sus valoraciones y cualificaciones de lo viviente.

La ausencia del vestido revela la necesidad del humano por afirmarse a partir de él. Ya que, posicionado en un cuerpo, el humano no puede dar cuenta de sí mismo desde la desnuda corporalidad vital que se presentaría como abyecta, impúdica e incluso amenazante. La presencia viva del cuerpo desnudo se introduce como una potencial zona en la que se borran las fronteras, o más bien, coinciden como estados liminares que llegan a abolir la estabilidad de las formas y las categorías que son configuradas simbólicamente para sostener y justificar nuestras prácticas públicas y privadas.

La figura del perro que presenta este artista establece un lugar liminal privilegiado de un especial despliegue simbólico, nótese a este como objeto típico de domesticación que, sin embargo, aparece en estado salvaje y furioso en el cuerpo de Kulik. La forma en la que se presenta la vida en este performance es como lo que queda después de desvestirse —es decir, destituir lo humano— y reintroducir la agresividad como factor que elimina cualquier seguridad y somete a los espectadores a la contingencia. La vida se muestra así, como aquel punto que cuestiona todo ejercicio de control y domesticación, sea por la vía del vestido o la personalización. La vida se introduce aquí como la potencia generativa en torno a la cual se da todo el ejercicio de definición de lo humano y lo animal como operación biopolítica.

El performance como 'arte vivo' revela la inagotable complejidad de la vida y del cuerpo como su expresión fundamental. Desde la desarticulación de límites y la revelación de la potencia del cuerpo hasta la búsqueda de nuevas formas de conocimiento, el performance desafía nuestras concepciones arraigadas. La obra de Oleg Kulik, en particular, destaca la precariedad constitutiva de la relación humana con el cuerpo, desdibujando las fronteras entre lo humano y lo animal. En este espacio liminal, la vida se presenta como aquello que desafía cualquier intento de definición y que constituye el ámbito del performance. Así, este último, nos invita a indagar en los misterios y las zonas ocultas de la existencia, reconociendo la incapacidad de definir radicalmente lo humano y abrazando la incesante articulación y división que caracteriza a la vida. En última instancia, nos enfrentamos a la paradoja de la definición humana, y la vida, inaprensible en su totalidad, se manifiesta como la fuerza que desafía constantemente nuestras estructuras conceptuales.

Conclusión

A partir de la inclusión del performance en la historia del arte la concepción de este último ha dado un giro dramático, el cuerpo del artista, excluido durante milenios, ocultado tras las producciones artísticas, ha entrado en la escena del mundo como fuente de creación, al hacerlo arrastró consigo la cuestión de la vida articulada a las desdefiniciones de las categorías occidentales que daban estabilidad a los ideales artísticos y humanos. La conceptualización que del performance hace Roselee Goldberg, sitúa de forma muy concreta la cuestión, pues la noción de 'arte vivo' apunta a una imposibilidad de conservación como propiedad intrínseca de lo vivo, produciendo epistemológicamente una imposibilidad de definirlo, reduciéndolo a la articulación posible entre arte y vida por intermedio del cuerpo. El hecho de que el cuerpo haga posible una concepción factible de lo vivo lo hace un terreno oscuro a la racionalidad, oponiéndose así a toda definición del arte que parta del ámbito pensante del hombre. La vida y el cuerpo se excluyen de las posibilidades de apropiación humanas, son alteridades, ajenidades cargadas de potencialidad que nos representamos como fuerzas activas implicadas en la realidad que construimos como pura transformación e inestabilidad. En tanto fuerzas autónomas, el cuerpo y la vida, son actantes anónimos que no terminan de ser aprehendidos, razón por la cual hacen del performance un exceso que no se cierra en saberes fijos, que impide su registro para la eternidad, se produce para desaparecer, es efímero, no normativo, solo es el flujo del instante artístico que se posibilita vía la carne.

La entrada del cuerpo y la vida al campo del arte conducen a reconceptualizar lo humano, el performance cuestiona el carácter supuestamente elevado y divino de las creaciones para acercarlas a la experiencia de lo que occidente ha llamado 'lo natural',

‘el todo’ de donde ‘el mundo’ proviene y de donde se sostiene, para Agamben es evidente que lo humano se construye en oposición a la experiencia de la vida misma, lo humano se piensa trascendente, desligado del orden ‘natural’, cortado del caos que constituye lo vital.

Oleg Kulik es un ejemplo del campo que el performance ha desplegado, campo de demolición que puede tender a borrar el límite entre lo humano y su supuesto ‘otro’, el animal, representante del orden salvaje. Oleg Kulik hace arte vital con su cuerpo en contra de las pretensiones metafísicas, poniendo en acto el carácter incontrolable de la vida, presentando el temor humano, evidenciando aquello que él pretende extirpar.

Situar el arte y lo humano desde el terreno desdefinitorio del cuerpo y la vida que posibilita el performance volatiliza la epistemología conservadora que nos ha idealizado a nosotros mismos y nuestras producciones, que nos pretende dueños y nos hace creer que somos aprehensibles para nosotros, nos despropia del mundo que creemos haber conquistado.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2015): “Genius”, en Giorgio Agamben, *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, Giorgio (2010): *LO ABIERTO. El hombre y el animal*, España: PRE-TEXTOS.
- Corbin, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (2006): *Historia del cuerpo III. El Siglo XX*, Madrid: Taurus.
- DELEUZE, Gilles (1998): *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- GOLDBERG, Roselee (1996): *Performance Art*, Barcelona: Ediciones Destino.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1985): *Fenomenología de la percepción*, México: Origen/Planeta.
- NIETZSCHE, Friedrich (2019): *Así habló Zaratustra*, España: Alianza Editorial.
- NIETZSCHE, Friedrich (2000): “Más allá del bien y del mal” en *Obras inmortales*, Barcelona: Edicomunicación, s.a.

Langues d'ours et traductions *natureculturelles* dans *Etüden im Schnee* de Yoko Tawada

Flavia Bujor

Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis

Introduction

Etüden im Schnee est un roman publié par Yoko Tawada en 2014, qui a d'abord été rédigé en japonais, puis réécrit par l'auteure comme une œuvre à part entière en allemand, avant d'être traduit en français sous le titre *Histoire de Knut* par Bernard Banoun en 2016. Yoko Tawada vit en Allemagne depuis 1982 - où elle a remporté le prix Chamisso et le prix Kleist-, tout en poursuivant aussi son œuvre en japonais, dans le but explicite de pouvoir entretenir une pratique d'écriture "exophone", c'est-à-dire qui repose sur l'usage de plusieurs langues et sur leur 'étrangement' réciproque, dénaturalisant le sentiment d'évidence qu'il est possible d'entretenir à leur égard (Ivanovic, 2010).

Etüden im Schnee met en scène trois générations d'ours polaires, en détournant la tradition littéraire du roman d'artiste (*Künstlerroman*) : la grand-mère a écrit une autobiographie à succès en URSS, *Tempêtes d'applaudissement dans les larmes*¹, avant d'immigrer à Berlin-Ouest puis au Canada ; sa fille, Tosca, est une artiste de cirque en Allemagne de l'Est, nouant une relation privilégiée avec la dompteuse Barbara, inspirée par Ursula Böttcher² ; enfin, Knut, le fils de Tosca, qu'elle a abandonné à sa naissance, a été accueilli après la chute du Mur par le zoo de Berlin jusqu'à sa mort en 2011 – et a existé dans la réalité référentielle, suscitant une véritable "*Knutmania*"

1 Le titre, imposé à la grand-mère ourse par son éditeur humain (néanmoins affublé d'un nom animal), parodie, par son excès de pathos, l'injonction à l'authenticité qui est faite aux auteurs minorisés, et notamment racisés, et la valorisation commerciale d'une littérature sensationnaliste.

2 À noter que Barbara porte en allemand dans son nom celui de l'ours (*Bär*), mais c'est aussi le cas pour Ursula qui en garde la trace latine (*ursus*). Ce partage sémantique annonce le dépassement catégoriel humain / non-humain que le texte met en œuvre.

dont le texte se fait l'écho³. Cette histoire transgénérationnelle trouble d'emblée les frontières qui séparent les corps des animaux humains et non-humains, en s'attachant à montrer la façon dont ils sont co-constitués⁴. C'est ce qu'illustre l'exemple d'un organe, la langue, dont je montrerai qu'elle se transforme au contact de matières animées et inanimées, alors même qu'elle affecte également celles-ci en retour : si elle est susceptible de connecter différents corps, je soutiendrai qu'elle peut être qualifiée de "natureculturelle" au sens où elle dépasse la dichotomie entre la nature et la culture pour faire apparaître ces catégories à la fois comme indissociables l'une de l'autre et comme obsolètes (Haraway, 2003).

Alors que le mot "langue" en français (comme "*tongue*" en anglais) permet de désigner aussi bien la langue comme organe et comme langage, l'allemand distingue le sens concret (*Zunge*) et abstrait (*Sprache*), tout en s'emparant du *topos* de la réversibilité de ces deux termes. Ce jeu entre *Zunge* et *Sprache*, dans *Etüden im Schnee*, matérialise ce que je propose de nommer des *traductions natureculturelles* : par là, je cherche à décrire un mouvement qui rapproche des termes binaires pour les déstabiliser (concret / abstrait, nature / culture, animal / humain, masculin / féminin etc.), mais aussi la matière corporelle fictive qui résulte de cette mise en relation. Je formule ainsi l'hypothèse selon laquelle la "langue d'ours" engage une définition ouverte, poreuse, du concept même de "corps" et que la traduction qu'elle opère entre ce qui est censé être "naturel" ou "culturel" souligne la continuité de ces concepts. Cette pensée du corps serait alors tributaire de la forme romanesque dans laquelle elle s'exprime -et notamment des choix énonciatifs ainsi que des franchissements de seuils narratifs que celle-ci met en œuvre- ce qui conduit à sonder les frontières de la fiction elle-même, tout comme sa capacité à configurer, à partir de points de vue d'ours, d'autres types de savoirs et de liens entre les espèces.

La critique a déjà analysé la façon dont le roman interroge le discours qui définit l'animalité comme une catégorie altérée, en soulignant que celle-ci se situe à l'intersection de la "construction de la race, du genre, de la sexualité" (Hoffmann, 2018 : 151) : "l'animalisation de 'l'autre'" ne peut alors être comprise indépendamment de "l'altération de l'animal" (Reid, 2022 : 128). En même temps, le fait que la ligne de partage distinguant les humains des animaux ne cesse d'être transgressée dans le roman révèle sa propre porosité (McNeill, 2019 : 61), tout comme le caractère performatif de l'appartenance à une espèce donnée (Hoffmann, 2018 : 150).

3 Voir par exemple : "L'Allemagne saisie par la Knutmania", Le Monde, article publié le 6 avril 2007, consulté le 2 mai 2024 [URL : https://www.lemonde.fr/planete/article/2007/04/06/l-alle-magne-saisie-par-la-knutmania_892607_3244.html]

4 Daisy Reid remarque ainsi que "la rencontre entre humains et ours est co-constitutive [*co-shaping*]" dans le roman (2022 : 120, ma traduction).

Point de vue d'ours et réversibilité entre Zunge et Sprache

En adoptant un point de vue d'ours⁵, il s'agit, par la fiction, de proposer une forme d'inversion épistémique, comme le théorise Yoko Tawada dès son essai *Vervandlungen* : “Les objets de la recherche se transforment en chercheur ‘ses’⁶” (2008 : 59, ma traduction). Ainsi, la prérogative humaine de parler devient partie prenante de la nature d'ours – ce qui est défendu par la première narratrice d'*Etiiden im Schnee* dans un dialogue retranscrit au discours direct, mettant en acte ce qu'il énonce : “Je peux parler, c'est ma nature⁷” (Tawada 2016 : 59). Cette idée est exprimée comme un présupposé évident, alors même que les usages de la langue qui répondent aux besoins biologiques sont secondarisés : “La langue n'est pas seulement là pour parler, on peut aussi l'utiliser pour consommer des aliments⁸” (Tawada 2016 : 46). De même, la grand-mère ourse souhaite passer l'hiver à lécher la pointe de son crayon et à écrire son autobiographie : cette métonymie lie la langue à un objet inanimé concret pour exprimer un désir abstrait. La langue d'ours fonde alors un savoir “encorporé” : elle traduit des concepts pour leur conférer une matérialité. Cette hypothèse est illustrée par le fait que Knut sente le goût de la pauvreté du zoo “avec sa propre langue⁹” - ce qui remotive une expression métaphorique, en lui rendant son sens concret (Tawada, 2016 : 265). De façon analogue, l'enfance est à son tour éprouvée, du point de vue de la grand-mère ourse, sous la forme d'un goût, celui du “miel amer”, qui lui “picotait la langue¹⁰” (Tawada, 2016 : 14), en prêtant au souvenir une consistance sensible.

Le point de vue d'ours permet aussi de voir les corps humains comme ceux d'animaux étranges : par exemple, le regard de la grand-mère ourse érotise, à rebours de tout *male gaze*, les corps humains masculins à partir de leurs “dents fragiles” et de leurs “doigts presque dépourvus d'ongles¹¹” (Tawada, 2016 : 64). En les rattachant à l'espèce homo sapiens, elle en fait des animaux parmi d'autres, dont les spécificités corporelles sont défamiliarisées par l'attraction qu'elle éprouve à leur égard. Elle en vient même à les réifier en les comparant à des “peluches¹²” (Tawada, 2016 : 64) ; or, son petit-fils Knut sera réduit à être dupliqué sous la forme de peluches, à un statut

5 Le terme apparaît explicitement à la fin de la partie dévolue à l'histoire de Tosca et Barbara, mais n'a pas été repris dans la traduction française (“*aus meiner Bühnensicht*”, Tawada, 2014 : 205).

6 “*Die Forschungsobjekte verwandeln sich in Forscher.*”

7 “*Ich kann sprechen, es ist meine Natur.*” (Tawada 2014 : 63)

8 “*Die Zunge ist nicht nur zum Sprechen da, man kann sie auch für den Verzehr von Nahrungsmitteln einsetzen.*” (Tawada, 2014 : 49)

9 “*mit der eigenen Zunge*” (Tawada, 2014 : 294).

10 “*Die Kindheit, der bittere Honig, stach meine Zunge.*” (Tawada, 2014 : 13)

11 “*zerbrechliche [...] Zähne* » ; « *die Fingernägel so gut wie nicht vorhanden*” (Tawada, 2014 : 69).

12 “*Stofftiere*” (Tawada, 2014 : 69).

d'objet inanimé et mignon, commercialisable¹³. Toutefois, ce qui est intéressant ici est le fait que même la matérialité inerte de la peluche devient partageable, et inclut, au moins par le procédé de la comparaison, les corps humains.

Le lait et l'instinct maternel : fabriquer des parentés interspécifiques

Cette réversibilité concerne aussi les lectures des corps qui sont proposées à l'intérieur de la diégèse : le roman fait coexister, et par là même implorer, le mythe d'une nature animale authentique, que les ours devraient performer, et les clichés anthropomorphes projetés sur le corps animal. L'idéalisation d'une origine naturelle est notamment congédiée à partir du motif du lait et de l'instinct maternel¹⁴. Dans l'incipit du roman, la grand-mère évoque en ces termes les soins qui lui ont été apportés après sa naissance : "Ma langue se souvenait encore du goût du lait maternel. Je pris l'index de cet homme dans ma bouche, je le suçotai, ce qui me rassura"¹⁵ (Tawada, 2016 : 7). Le fait que le lait et l'index humain soient interchangeables rend compte du déplacement interspécifique¹⁶ de la fonction maternelle, et de la perméabilité des frontières corporelles. Le souvenir matériel que conserve la langue d'ours est incertain, dans la mesure où il renvoie à une fiction de l'origine à laquelle se substitue le fait que la grand-mère ourse est élevée par un homme, Iwan, comme son petit-fils Knut sera nourri par Matthias grâce à des biberons de lait. Matthias est décrit comme la "mère masculine" de Knut, un "homme maternel"¹⁷ (Tawada, 2016 : 210). L'apparent oxymore dénature les termes qu'il oppose, pour ouvrir à de nouvelles formes de parenté. Comme le fait remarquer un personnage au sujet d'Iwan, en s'adressant à la grand-mère ourse : "C'est fini, le temps des mères qui sont des femmes !"¹⁸ (Tawada, 2016 : 62). Au moment où la tautologie est privée de son évidence, la catégorie de "mères" est dégenrée et désindexée de celle de "femmes", ce qui va à l'encontre de la naturalisation de l'une par son inclusion dans l'autre. Il devient alors possible de resémantiser le terme de "mères" à partir de relations interspécifiques qui ne fondent pas la parenté sur la reproduction biologique. À sa

13 Sur le « mignon » comme catégorie esthétique, voir la lecture que Daisy Reid fait de Sianne Ngai dans son article consacré à *Etüden im Schnee* (2022).

14 Daisy Reid remarque ainsi le fait que l'amour maternel, dans le roman, apparaît comme "culturellement situé, voire artificiel", et acquiert une valeur performative plutôt que biologique ou instinctuelle (2022 : 119, ma traduction).

15 "Meine Zunge konnte sich noch an den Geschmack der Muttermilch erinnern. Ich nahm den Zeigefinger jenes Mannes in den Mund, sog dran, was mich beruhigte." (Tawada, 2014 : 6)

16 J'emploie ce terme au sens que lui donne Donna Haraway (2007) pour désigner la rencontre entre différentes espèces.

17 "männliche Mutter", "mütterlicher Mann" (Tawada, 2014 : 233).

18 "Die Zeiten der weiblichen Mütter sind vorbei !" (Tawada, 2014 : 67)

manière propre, le texte semble alors répondre à l'invitation de Donna Haraway de faire "des parents, pas des enfants" (2020 : 229), de créer des "parentés innovantes et durables, ou parent-innovations" (2020 : 230).

C'est dans une même perspective que le roman reprend les reproches qui ont été adressés dans la réalité référentielle à Tosca, la mère de Knut : elle a été accusée, par des articles de presse, d'avoir abandonné son fils, parce qu'elle était soupçonnée d'avoir perdu son instinct maternel, à cause du stress auquel elle avait été soumise en tant que star de cirque soviétique. Cette critique, qui prend sens dans le contexte de la guerre froide – et de la lutte pour l'hégémonie culturelle opposant deux blocs antagonistes –, part d'une construction genrée et naturalisée appliquée aux femmes humaines, l'instinct maternel, qui fait retour sur une ourse pour décrire un défaut de nature, une forme d'acculturation par l'exploitation. Mais le texte propose une autre interprétation, formulée au présent de vérité générale, du point de vue de l'humaine Barbara : "Chez les animaux, ce n'est pas l'instinct, mais bien plutôt l'art qui rend possible d'élever des enfants¹⁹" (Tawada, 2016 : 106). Cette nouvelle inversion des catégories naturelles et culturelles dénaturalise la notion d'instinct et place les parentés humaines et non-humaines sous le signe de l'art -c'est-à-dire de l'artifice, qui est aussi celui de la fiction.

Ainsi, le lait qui pénètre le corps de Knut est présenté comme ce qui lui donne un corps, unifie la perception qu'il a de lui-même, au fur et à mesure que le liquide se répand dans ses différents organes, et rend possible de les nommer :

À peine a-t-il absorbé quelques traits de lait que la chaleur se fraye un chemin à travers sa cage thoracique. L'envie de lait nommée Knut atteint le ventre. Le cœur se fait sentir. Quelque chose de chaud se répand en éventail à partir du milieu du cœur et arrive jusqu'à l'extrémité des doigts. Le bas-ventre marmonne mélancoliquement, l'anus gratte, et juste avant de s'endormir, il est prêt à désigner par Knut toute cette zone réchauffée²⁰. (Tawada, 2016 : 192)

La subjectivation est produite, en troisième personne, comme ce qui résulte de la sensation du lait circulant dans le corps et le réchauffant : Knut accède à une conscience de lui-même, médiée par le nom qu'il se donne, à travers son identification à ce liquide qui lui est étranger et qui le nourrit, jusqu'à lui prêter une substance.

19 "Bei den Tieren ist es nicht der Instinkt, sondern die Kunst, die es ihnen ermöglicht, die Kinder großzuziehen." (Tawada, 2014 : 116)

20 "Kaum hatte er einige Züge Milch in sich gesogen, schon bahnte sich die Wärme ihren Weg durch den Brustkorb. Die Milchlust namens Knut erreichte den Bauch. Das Herz war zu spüren. Etwas Warmes verbreitete sich fächerförmig aus der Herzensmitte, es kam in den äußersten Fingerspitzen an. Der Unterbauch murmelte schwermütig, der Anus juckte, und kurz bevor er einschlief, war er bereit, den ganzen erwärmten Bereich als Knut zu bezeichnen." (Tawada, 2014 : 210)

Il s’imagine alors que le lait est sécrété par le corps de Matthias, que celui-ci se rabougrit au fur et à mesure que lui, Knut, grandit²¹ (Tawada, 2016 : 197). De façon surprenante, cette interprétation est confirmée par la suite du texte, où Matthias est présenté comme un “vrai mammifère” qui a laissé Knut téter du lait et de “son temps de vie²²” (Tawada, 2016 : 253). De nouveau, la traduction *natureculturelle* saisit une détermination abstraite (le temps de vie) à partir d’une image concrète (le fait de téter) qui matérialise le temps, le rend sensible, et équivalent au lait. En ce sens, il est inessentiel que le lait ait ou non émané du corps de Matthias : le liquide crée un lien de parenté “encorporé”, et suit le principe de fluidité que le texte fait sien, en soulignant qu’il importe peu de savoir “ce qui est naturel ou ce qui ne l’est pas²³” (Tawada, 2016 : 273). De même, alors que la relation entre Knut et Matthias est perçue comme contre-nature, Knut propose de la considérer plutôt comme un “miracle de la nature²⁴” (Tawada, 2016 : 274) – ce qui joue une nouvelle fois de la réversibilité de termes supposément antithétiques. Cependant, force est de relever que le miracle de la nature est par définition lui-même ce qui est produit par la nature tout en la dépassant, en échappant à une explication causale par les lois naturelles.

Lorsque le texte a recours au discours de la biologie, c’est pour faire apparaître “à quel point l’homo sapiens et l’ours polaire sont apparentés génétiquement²⁵”, du point de vue de Knut (auquel Matthias dissimule cette information) – ce qui pose ces deux espèces à égalité au sein de cet énoncé tout comme dans le règne animal, en mettant l’accent sur leur proximité (Tawada, 2016 : 243). En cela, le texte semble rejoindre l’invitation de Donna Haraway à replacer, en l’occurrence ours et humain es, dans des “histoires situées, des naturecultures situées, au sein desquelles les actrices deviennent ce qu’iels sont par *la danse qui les met en relation*” (Haraway, 2007 : 25, ma traduction).

Le « baiser de la mort » et le corps comme traduction sans original

L’exemple par excellence d’une telle danse -et d’une traduction *natureculturelle*²⁶- s’avère être, dans le roman, le “baiser de la mort” orchestré par la dompteuse Barbara, et l’ourse de cirque Tosca. Ce numéro, reprenant celui qui a fait la renommée d’Ursula Böttcher en Allemagne de l’Est, est interprété dans *Etüden im Schnee* comme

21 Tawada, 2014 : 218.

22 “Matthias war ein wahres Säugetier, viel mehr als seine Artgenossen, denn er ließ mich saugen, Milch und seine Lebenszeit.” (Tawada, 2014 : 281)

23 “[...] was natürlich natürlich ist oder was unnatürlich ist.” (Tawada, 2014 : 304)

24 “Naturwunder” (Tawada, 2016 : 304)

25 “[...] wie weit Homo sapiens und der Eisbär verwandt sind” (Tawada, 2014 : 269-270).

26 Ces deux motifs sont entrelacés chez Yoko Tawada par celui de la “danse de la langue”, qui donne son titre à une de ses nouvelles (“Zungentanz”) dans son recueil *Übersetzungen* (2002).

la mise en scène d'un désir queer et interspécifique, où l'ourse Tosca se saisit d'un morceau de sucre déposé sur la langue de Barbara, en l'ôtant "de l'espace le plus intime de [s]a bouche"²⁷ (Tawada, 2016 : 89). Daisy Reid a montré que le sucre et la douceur [*sweetness*] fonctionnent comme une catégorie esthétique dans le roman, qui permet à la fois de rendre compte du mouvement par lequel les corps humains et non-humains sont co-constitués et transformés, et du désir qui donne lieu à une intimité interspécifique (2022 : 122). Néanmoins, le sucre joue également le rôle d'un "instrument biopolitique" qui sert à la maîtrise d'une altérité animale infériorisée et exploitée (Reid, 2022 : 123) – même s'il serait possible de défendre l'idée selon laquelle le domptage de Tosca n'est pas à sens unique, et apprivoise réciproquement l'humaine Barbara²⁸. La couleur du morceau de sucre rappelle la neige à Tosca, et suscite la nostalgie du Pôle Nord qu'elle n'a pas connu, d'une origine fantasmée et inaccessible²⁹ (Tawada, 2016 : 187).

Le contact entre la langue d'ours et la langue humaine, qui a lieu par le baiser, est lui-même à la fois abstrait et concret : il repose aussi sur un désir de langage, et ouvre un espace de traduction rêvé, au sein duquel Barbara et Tosca partagent une même langue, sans qu'il soit spécifié si celle-ci est "humaine, ursine ou hybride" (McNeill, 2018 : 58). Cet espace est saisi à partir de l'image de la neige qui permet aux langues de devenir perméables les unes aux autres en adoptant différents états, solides et liquides, de l'eau – de la même façon que le sucre, en fondant sur la langue, disparaît, s'incorpore, se fait corps³⁰ : "les grammaires de diverses langues perdaient leur couleur, elles fondaient, se mêlaient, regelaient, flottaient et rejoignaient les blocs de glace charriés par les flots"³¹ (Tawada, 2016 : 113). Ces métamorphoses de la matière semblent illustrer sous une forme sensible, qui donne corps aux langues, l'idée développée par Homi K. Bhabha d'un tiers-espace, au sein duquel les différences culturelles entrent en contact et sont traduites, jusqu'à permettre l'émergence de "quelque chose de différent, quelque chose de nouveau et qui ne peut pas être reconnu, une nouvelle aire de négociation du sens et de la représentation" (Bhabha, 1994 : 211, ma traduction). Ce rapprochement a déjà été effectué par la critique, pour

27 "aus dem intimsten Raum des Mundes" (Tawada, 2014 : 97)

28 Ce qui coexiste avec le discours sur l'exploitation animale (et aussi humaine) qu'il est possible de déceler dans le roman, et qui intègre des analyses en termes de genre (par exemple, Barbara doit performer une féminité fragile qui contraste avec le numéro qu'elle met en scène, tout en étant d'abord sous-estimée par une partie de ses collègues).

29 En allemand, le terme "*Fernweh*" (littéralement "mal du lointain") est employé pour décrire cette nostalgie, qui pose l'origine comme un espace à la fois familier et étranger (Tawada, 2014 : 206).

30 Stacy Alaimo souligne que "l'exemple le plus tangible de la transcorporelité est celui de la nourriture, par le biais de laquelle les plantes ou les animaux deviennent de la substance humaine", révélant des agentivités inattendues de la part des matières ingérées (2008 : 253, ma traduction).

31 "Dort, in einer Finsternis, verloren die Grammatiken verschiedener Sprachen ihre Farbe, sie schmolzen, mischten sich, froren wieder ein, trieben auf dem Meer, zu den Eisschollen, die auf dem Meer trieben." (Tawada, 2014 : 123)

laquelle “[l]a référence à un tiers-espace représente une réminiscence des théories transculturelles, et plus précisément de la théorie du ‘*third space*’ de Homi K. Bhabha ; ce faisant, elle vise à dépasser la hiérarchie traditionnelle entre humain ‘es et animaux’” (Werry, 2017 : 218, ma traduction).

Or, non seulement les langues (*Sprache*) acquièrent ici une dimension concrète, mais on apprend que, dès le premier baiser, l’âme humaine de Barbara s’est écoulée “morceau par morceau³²” dans le corps d’ourse de Tosca (Tawada, 2016 : 185). L’âme se donne alors à saisir à son tour sous une forme matérielle, récusant tout dualisme, puisque Tosca est susceptible de la voir, au-delà de la langue “molle et décontractée³³” de Barbara, “papilloter tout au fond de son sombre gosier³⁴” (Tawada, 2016 : 185). Le baiser de la mort produit le partage d’une même matière corporelle, qui abolit la distinction entre personnage humain et non-humain, à travers le contact de la langue (*Zunge*), donnant accès à un langage -et un récit- communs. Cette porosité corporelle a une traduction narratologique : en effet, toute la partie dévolue à Tosca semble racontée du point de vue de Barbara, en première personne. Ce n’est qu’à la fin de cette partie que l’on découvre que cette autobiographie de Barbara est en fait narrée par Tosca, et que le baiser de la mort a rendu possible à l’ourse d’écrire la vie de son amie humaine à sa place : “A-t-on jamais entendu parler d’une ourse qui ait réussi à écrire la vie de son amie humaine ? Cela ne fut possible que parce que son âme s’est écoulée en moi grâce au baiser³⁵” (Tawada, 2016 : 186). En ce sens, la porosité corporelle est aussi énonciative, puisque le “je” de Barbara s’avère être celui de Tosca par métalepse.

Néanmoins, au moment où l’on parvient à cette étape du récit, on apprend que ce n’est pas Tosca qui parle, mais une réincarnation de celle-ci, qui habite un autre corps d’ourse presque identique : “Je suis la réincarnation de la vieille Tosca, je porte en moi sa mémoire. Nous nous ressemblions, les odeurs de nos corps se distinguaient à peine³⁶” (Tawada, 2016 : 183). En ce sens, il est possible de soutenir que la traduction *natureculturelle* produit une subjectivité *transcorporelle* – puisque le concept de “transcorporalité” (*transcorporeality*) a précisément été forgé pour caractériser ce qui découle de l’interaction entre les corps humains et les mondes naturels, non-humains, eux aussi dotés d’une agentivité propre. En effet, il désigne une “ ‘zone de contact’ entre la corporalité humaine et la nature plus qu’humaine”, mais aussi un “espace théorique, un lieu où les théories corporelles et les théories environnementales se rencontrent et se mélangent de façon productive” (Alaimo, 2008 : 238, ma traduction).

32 “*Stück für Stück*” (Tawada, 2014 : 202).

33 “*gelöst und weich*” (Tawada, 2014 : 202).

34 “*Ich sah ihre Seele tief in ihrer dunklen Kehle flackern.*” (Tawada, 2014 : 202)

35 “*Welche Bärin hat schon in der Vergangenheit geschafft, das Leben ihrer Menschenfreundin aufzuschreiben? Es war nur möglich, weil ihre Seele durch den Kuss in mich hineingeflossen war.*” (Tawada, 2014 : 204)

36 “*Ich bin die Wiedergeburt der alten Toska, ich trage ihr Gedächtnis in mir. Wir sahen gleich aus, unser Körpergeruch unterschied sich kaum.*” (Tawada, 2014 : 201)

La transculturalité est alors pensée -comme le tiers-espace et l'idée de "zone de contact", émanant des théories postcoloniales -à partir d'une métaphore spatiale, qui invite à imaginer une épistémologie dans laquelle "étant toujours agissant es et agi es, les corps humains et les natures non-humaines se transforment, se déploient, et résistent par là à la catégorisation, à un savoir totalisant, à la maîtrise" (Alaimo, 2008 : 253). Or, la spécificité du roman de Yoko Tawada est d'offrir à ce concept une traduction poétique qui le modifie, en soulignant le fait que ces métamorphoses matérielles produites par les interactions entre des corps de différentes espèces (voire règnes) ne peuvent être dissociées du langage qu'elles engendrent -et des formes d'écriture qu'elles appellent à mettre en œuvre-, dans la mesure où elles engagent un processus de subjectivation lui-même transpersonnel.

Ainsi, quand Tosca voit l'âme de Barbara, elle se rend compte que celle-ci "était principalement faite de langues, pas seulement de langues ordinaires, intelligibles, mais aussi de nombreux débris de langues cassées, d'ombres des langues et des images qui ne pouvaient pas devenir des mots"³⁷ (Tawada, 2016 : 185). Il me semble que cette image est une référence à la théorie de la traduction de Walter Benjamin, pour lequel la traduction et son original apparaissent comme des débris d'un vase plus grand, c'est-à-dire d'un pur langage, qui a été perdu. La mise en relation de la traduction et de l'original doit viser à reconstituer, à l'image du vase, la complétude du langage.

Car, de même que les débris d'un vase, pour qu'on puisse reconstituer le tout, doivent s'accorder dans les plus petits détails, mais non être semblables les uns aux autres, ainsi, au lieu de s'assimiler au sens de l'original, la traduction doit bien plutôt, amoureusement et jusque dans le détail, adopter dans sa propre langue le mode de visée de l'original, afin de rendre l'un et l'autre reconnaissables comme fragments d'un même langage plus grand. (Benjamin, 200 : 256-257)

Toutefois, chez Yoko Tawada, qui est familière de la pensée de Walter Benjamin -occupant une place importante dans le livre tiré de sa thèse de doctorat (2000) et dans ses autres écrits (auto)théoriques (1998)- la traduction *natureculturelle* fonctionne sans original, détachée de l'idée selon laquelle il serait possible de retrouver une nature authentique, idéale, qui aurait été perdue. En effet, Yoko Tawada thématise l'idée d'une écriture qui est elle-même à comprendre comme "une traduction sans original"³⁸, en constatant que certains textes (comme ceux de Kleist, de Kafka) produisent, par leur usage étrange, défamiliarisant de la langue allemande, « l'effet d'être traduits, alors même qu'ils ne le sont pas"³⁹ (2008 : 36, ma traduction).

37 "Sie bestand hauptsächlich aus Sprachen, nicht nur aus gewöhnlichen, verständlichen Sprachen, sondern aus vielen kaputten Sprachscherben, den Schatten der Sprachen und den Bildern, die nicht Wörter werden konnten." (Tawada, 2014 : 203)

38 "eine Übersetzung ohne Original".

39 "Es gibt sogar Texte, die wie Übersetzung wirken, obwohl sie keine sind."

Or, cette poétique a aussi des implications ontologiques, et entre en résonnance avec le modèle de la “copie de la copie” défendu par les théories queer, pour lesquelles les idéaux de féminité et de masculinité hétéronormés s'apparentent à des fictions régulatrices, qui, par un tour de force, se font passer pour une origine naturelle à reproduire (Butler, 1990). De façon analogue, il serait possible d'avancer que tous les corps, dans *Etiiden im Schnee*, se révèlent être, en dernière instance, des traductions sans original, qui ne font qu'imiter des fictions d'animalité, d'humanité, de féminité etc. C'est du moins ce que semblent montrer la duplication finale du corps de Tosca, et le franchissement des seuils narratifs qui en résulte -marqué visuellement dans le texte par la présence d'une patte d'ours valant signature et authentifiant l'ensemble de cette section comme le récit de Tosca. Par là, c'est aussi la fictionnalité des corps d'ours comme des corps humains qui se trouve en quelque sorte redoublée -et pointée du doigt (ou de la “main-patte⁴⁰”) à l'intérieur de la diégèse.

Conclusion

La langue d'ours peut être définie comme celle qui s'accommode d'être faite de débris, d'être en quelque sorte une langue trouée, et par là-même poreuse : c'est ce qui lui rend possible de se laisser affecter par d'autres langues (au double sens de *Sprache* et de *Zunge*), et c'est ce qui fait d'elle une langue capable de littérature. En transformant le sens abstrait pour lui donner une dimension concrète (et *vice versa*), elle se livre à des traductions *natureculturelles*, et trouble les dichotomies binaires, tout comme la possibilité de prédiquer ce qui est naturel ou ce qui ne l'est pas. Ce faisant, elle en vient à fabriquer non seulement d'autres types de relations interspécifiques, mais aussi d'autres corps, qui sont prêts à se métamorphoser sous l'effet de leurs rencontres humaines et non-humaines. De la même façon que le « je » circule dans le texte en prêtant voix à différents narrateurs -et en enchâssant par les métalepses différents niveaux de fictionnalité- pour acquérir une valeur transpersonnelle, la matière corporelle est elle-même partagée et peut être comprise comme transcorporelle. En ce sens, le processus narratif permet de faire l'expérience d'un dépassement d'une conception du corps -et de la subjectivité- close, individuelle, pour inviter à en franchir les frontières arbitraires et à imaginer de nouvelles formes corporelles, énonciatives et littéraires.

40 Ce néologisme (en allemand “*Pfotenhand*”) traverse l'ensemble du roman et souligne, là encore, la continuité entre les corps des animaux humains et non-humains, marquée par la fusion de deux substantifs en un seul mot.

Bibliographie

- ALAIMO Stacey (2008) : « Trans-corporeal feminism and the ethical space of nature », dans Stacey Alaimo ; Susan Hekman (éd.) : *Material feminism*, Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, pp. 237-264.
- BENJAMIN, Walter (2000) : « La tâche du traducteur » [*Die Aufgabe des Übersetzers*, 1917-1918], dans Walter Benjamin (trad. Maurice de Gandillac ; Rainer Rochlitz ; Pierre Rusch) : *Œuvres I*, Paris : Gallimard, pp. 244-262.
- BHABHA, Homi K. (1994) : *The Location of Culture*, Londres & New York : Routledge Classics.
- BUTLER, Judith (1990) : *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Londres & New York : Routledge.
- HARAWAY, Donna (1988) : « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, n°3, pp. 575-599.
- HARAWAY, Donna (2003) : *The Companion Species Manifesto – Dogs, People and Significant Otherness*, Cambridge : Prickly Paradigm Press.
- HARAWAY, Donna (2007) : *When Species Meet*, Minnesota : University of Minnesota Press.
- HARAWAY, Donna (2020) : *Vivre avec le trouble [Staying with the trouble. Making Kin in the Chthulucene*, 2016] (trad. Vivien Garcia), Vaulx-en-Velin : Les éditions du monde à faire.
- HOFFMANN, Eva (2018) : « Queering the Interspecies Encounter : Yoko Tawada's *Memoirs of a Polar Bear* », dans Kári Driscoll ; Eva Hoffmann (éd.) : *What is Zoopoetics ? Texts, Bodies, Entanglement*, Berlin : Springer Verlag, pp. 149-165.
- IVANOVIC, Christine (2010) : « Exophonie und Kulturanalyse. Tawadas Transformationen Benjamins », dans Christine Ivanovic (éd.) : *Yoko Tawada, Poetik der Transformation, Beiträge zum Gesamtwerk*, Tübingen : Stauffenberg Verlag, 2010, pp. 171-206.
- MCNEILL, Elizabeth (2019) : « Writing and Reading (with) Polar Bears in Yoko Tawada's 'Etüden im Schnee' (2014) », *The German Quarterly*, vol. 92, n°1, pp. 51-67.
- TAWADA, Yoko (1988) : *Verwandlungen*, Tübingen : Claudia Gehrke.
- TAWADA, Yoko (2000) : *Spielzeug und Sprachmagie. Eine ethnologische Poetologie*, Tübingen : Claudia Gehrke.
- TAWADA, Yoko (2002) : *Überseetzungen*, Tübingen : Claudia Gehrke.
- TAWADA, Yoko (2014) : *Etüden im Schnee*, Tübingen : Claudia Gehrke.
- TAWADA, Yoko (2016) : *Histoire de Knut* (trad. Bernard Banoun), Paris : Verdier.
- REID, Daisy (2022) : « Queer Desires and Sugary Kisses : The Sweetness of Interspecies Encounters in Yoko Tawada's *Memoirs of a Polar Bear* », *Green Letters*, vol. 26, n°1, pp. 116-130.
- WERRY, Lina (2017) : « Der Mensch im Spiegel von 'Beerenaugen'. Yoko Tawadas Roman *Etüden im Schnee* (2014) », *Germanica*, vol. 60, pp. 215-212.

Rodeados de moscas verdes, sobre la espuma amarilla del agua: construcción de atmósferas afectivas violentas en *Temporada de huracanes*

Francisco Hernández Galván

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

El calor sofocante se cernía sobre el pueblo como una atmósfera de opresión

Este artículo abre una discusión sobre los contornos del afecto y la producción de la violencia transfeminicida en la ficción narrativa de Fernanda Melchor (Veracruz, 1982) en *Temporada de Huracanes* (2017). Considerando que la estructura narrativa muestra la experiencia de una opresión sobre los límites del espacio social estratificado que implica un ordenamiento sensible respecto a ciertos cuerpos feminizados, es decir, los cuerpos sienten y experimentan la violencia como un clima y una atmósfera que se condensa y recrudece. Así, como fondo de inmersión crítica en la narrativa existe un gesto sobre el que enlazamos la capacidad sensitiva de la máquina literaria de Melchor: un conjunto de sensaciones corporales sobre las que desdeñamos conjuntos afectivos en una población o un desglose de un *sensorium* de la violencia.

El calor sofocante se cernía sobre el pueblo como una atmósfera de opresión, mientras las nubes grises se arremolinaban como esporas en el horizonte. Era inminente, el cielo anunciaba el cuerpo de la tormenta. Y ante tal advertencia, tampoco se podía ocultar la fuerza atroz de la violencia que, como la tormenta, no había agenciamientos a disposición de los cuerpos para no resentir toda su furia y precipitación. La descripción de la novela *Temporada de huracanes* hace aparecer al pueblo de La Matosa. Un lugar carcomido por el ambiente extractivo y arrasado por la violencia social en el que se sumerge. Se trata de un escenario desolador que se alimenta del bullicio y los relámpagos, la desesperación y el resentimiento. Así, la narrativa que se destiende va formando un trance que no puede explicarse mejor que a través de las atmósferas

violentas que se materializan en la sensación y descripción de los personajes de la novela.

En lo siguiente consideramos una discusión sobre los contornos del afecto y la producción de esa violencia en la narrativa de Fernanda Melchor (Veracruz, 1982) en *Temporada de huracanes*.¹ Considerando que la estructura narrativa muestra la experiencia de una opresión sobre los límites del espacio social estratificado que implica un ordenamiento sensible respecto a ciertos cuerpos feminizados, es decir, los cuerpos sienten y experimentan la violencia como un clima y una atmósfera que se condensa y recrudece.² El objetivo del texto es iluminar en la narración de *Temporada de huracanes* una zona sobre la sensación de la atmósfera afectiva violenta que la entendemos como un *stimmung* que interviene en la precipitación y asentamiento de un complejo sistema de ánimo materialista en donde interviene la situación climática y cultural de la violencia.

Dicho lo anterior, como fondo de inmersión crítica en la narrativa existe un gesto sobre el que enlazamos la capacidad sensitiva de la máquina literaria de Melchor: un conjunto de sensaciones sobre las que entramamos como una población o un desglose de un *sensorium* de la violencia. Efectivamente eso que aparece como síntoma es opresión. Algo que se siente dentro del cuerpo y se encuentra con la carencia y la precariedad. Dicho esto, la estructura afectiva y atmosférica de la narración encarna

1 La escritura de Fernanda Melchor (Veracruz, 1982) se encuentra arraigada en un compromiso estético y político de narrar ciertos palimpsestos sobre la trama de la violencia en la región extendida del Estado de Veracruz, un clima particular ya que el Golfo de México cobija o empuja al territorio. Su función escritural sobre los marcos de la violencia contemporánea en México se ha apreciado de ganar el Primer Certamen de Ensayo sobre Linchamiento organizado por la Comisión Nacional de Derechos Humanos en 2002, el Premio Estatal de Periodismo en 2009, el Premio Nacional de Periodismo Dolores Guerrero en 2012 y, recientemente, el Premio Internacional Ryszard Kapuściński en 2024. Ahora bien, particularmente sobre *Temporada de huracanes* podemos decir que la historia se inspira en un hecho real, como lo refiere Melchor en una entrevista, existe una nota roja en un diario en Veracruz que describe el homicidio de una persona que se dedicaba a hacer brujería en un pueblo cañero, que habían asesinado y el cuerpo lo habían encontrado en un canal de riego. El contexto de la novela es un hito histórico-social y cultural

La entrevista puede ser consultada en el siguiente enlace: <http://ricardocartas.com/2017/08/temporada-de-huracanes-es-un-cuento-de-hadas-de-la-mo- dernidad/>

2 Esta obra ha sido objeto de abundantes análisis de crítica cultural con perspectivas múltiples y, por ello, es indispensable un estado de la cuestión que permita precisar la aportación de este artículo al corpus existente. Queremos rescatar algunos estudios que conectan nuestro abordaje y sobre los que extiende un campo de la crítica contemporánea. Para usar algunos paratextos que ayuden a pensar no solamente la contextualización, sino también para pensar el poder local de la ficción de Melchor. Pensamos en: *De torcidos y embrujos: Temporada de huracanes de Fernanda Melchor* (2019) de Gloria Godínez y Luis Román; *Una retórica de la violence en Temporada de huracanes de Fernanda Melchor* (2019) de Edgardo Íñiguez; *Necroescrituras en Violencia de género en Temporada de huracanes, de Fernanda Melchor: de la violencia subjetiva a la violencia sistémica* (2021) de Marco Islas; y sobre *En los márgenes de la nación: geografías imaginarias en Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor (2022) de Rafael Lemus.

la situación de la violencia y muestra cómo determinadas emociones políticas se encuentran aunadas con una específica sensación de exposición corporal y experiencia del daño sobre el reconocimiento de la violencia. Una violencia que se mantiene organizada en el desarrollo y la praxis de la cultura y que parece no ser susceptible a explicación sin un ánimo sensitivo. Aquí, consideramos que *Temporada de huracanes* realiza una crítica feroz sobre un plano de mundo, de germen y de ablución de un concepto realista de sociedad.³

Un huracán es una acumulación de aire y estruendo

Un huracán es una acumulación de aire y estruendo. Estos se producen en el interior de los océanos tropicales, y su fuerza se encuentra en su propia contención. La imagen de esta fuerza climática solamente puede ser retratada por la colisión entre el cuerpo de aire y el cuerpo de la tierra en el que se impacta. Esa experiencia se despliega atrozmente en la narrativa como un nudo para pensar figurativamente la violencia que sucumbe y captura la materialidad afectiva de los cuerpos.

La narración inicia con la exploración de un grupo de cinco niños que en su recorrido encuentran un cadáver en descomposición a la orilla de un canal de riego. Ellos se adentran al margen del cauce río arriba, preparados “con las hondas prestas para la batalla y los ojos entornados, cosidos en el fulgor del mediodía” (Melchor, 2017: 9). Los niños enfilados en un solo cuerpo caminando sobre la cuesta. Ellos, cinco niños que avanzan “rodeados de moscas verdes, reconocieron al fin lo que asomaba sobre la espuma amarilla del agua: el rostro podrido de un muerto entre los juncos y las bolsas de plástico que el viento empujaba desde la carretera, la máscara prieta que bullía en una miríada de culebras negras, y sonreía” (Melchor, 2017: 7).

3 Entonces, la narración se sitúa en un marco contemporáneo y se desarrolla en un pueblo ficticio de México. En diversas entrevistas Melchor ha aclarado que lo que le interesaba en pensar la novela era desafiar algunas estructuras narrativas convencionales, destacando el interés particular de generar una voz a ciertos personajes laterales o marginados de la sociedad. Explorar entramados de cierta ruralidad, pobreza y cuestiones de género. Particularmente la violencia transfeminicida aparece como un apéndice de la nota roja del pueblo de la Matosa que recorre la novela como una sucesión fotográfica, rápida y huidiza. Incluso, jalando de este hilo, en *La experiencia estética de la nota roja* (2012) la misma Melchor aclara que el fotógrafo, a mitad del siglo XX “movilizará todas sus herramientas retóricas al servicio del reforzamiento de esta espectacularidad, que ya no dependerá de una capacidad de generar imaginación a través de conceptos, ni de generar ilusión a través de la sensibilización de lo figuracional, sino de producir conmoción, estremecer al público a través de la presentación del horror de la realidad”. Revisar: <https://revistareplicante.com/la-experiencia-estetica-de-la-nota-roja/>. Incluso, la escena nos recuerda las imágenes fotográficas de Enrique Metinides quien, justamente, realizaba trabajos periodísticos de nota roja sobre incidentes y accidentes catastróficos. Particularmente la famosa fotografía de una mujer muerta a causa de un accidente automovilístico en ciudad de México entre las calles Insurgentes y Baja California.

El cuerpo muerto es la Bruja chica –curandera en el pueblo de la Matosa– cuyo oficio heredó de su madre que, dedicada al negocio de los maleficios y las curaciones, le enseñó todo acerca de los hechizos. Mientras avanza la historia descubrimos que la Bruja es un personaje trans, por lo que el cadáver –que encuentran los niños en el canal de riego– es un transfeminicidio y la violencia que se expresa allí circula sobre la política afectiva del odio contra los cuerpos feminizados.

Entonces, *Temporada de huracanes* es una crítica directa a las políticas del cadáver construidas por la fascinación de los medios de comunicación. Y, como muestra directa encontramos el accidente de los supuestos hermanastros de la Bruja quienes “murieron aplastados por una carga de varillas de fierro que se le soltó a un camión que iba delante de ellos, puro fierro ensangrentado se veía en las fotografías que el periódico publicó al día siguiente” (Melchor, 2017: 9). Con lo anterior decimos que la sistematicidad de las narraciones sensacionalistas a las que nos remite la novela nos hace suponer la aparición de los cadáveres como cuerpos expuestos a la indagación colectiva, a la contemplación social del espectáculo de la muerte. Sobre estas líneas y como lo venimos explorando, la violencia –su ensamblaje y su formulación– se posibilita por las nociones encarnadas de espaciamento y temporalidad. Ese límite espacial en la explicación de la violencia es un punto en el que sucumben los márgenes de la sociedad por todas las necesidades materiales de existencia. A saber, en ciertos espacios la violencia se ejerce como la única forma posible de mantenimiento de un tipo de existencia precaria; como un límite de la biopolítica, o bien, como su reverso constitutivo. Sin embargo, ese dorso no es la necropolítica: «para hacer vivir hay que hacer morir», sino la posibilidad de que en las entrañas de una epistemología de la violencia es posible su auto-reproducción social.

Haría falta distinguir contrarrestar esta forma de violencia con otras formas. Existen diferentes tipologías de violencia que aparecen en la narración: violencia doméstica, narcoviencia, violencia climática. Sin embargo, no lo realizaremos en este texto, ya que nos interesa esa modalidad que absorbe todas aquellas otras violencias en la figura de la atmósfera. Quizá, como característica principal es, justamente, la condensación. Esa sensación de bruma, neblina o vapor. La atmósfera contiene una particularidad heterogénea que combina elementos, que solamente en oposición, encuentra esa permeabilidad (Riedel, 2019). Y es que, así pensamos el registro de la atmósfera en la ficción: una capa contradictoria en tanto porosa y saturada, agrupada por capas de gases que rodean un cuerpo territorial. De esta forma, el territorio en el que acontece *Temporada de huracanes* es un espacio construido por cuerpos forjados para la recepción de toda la velocidad de una fuerza destructiva. En el hueso corazón de la narrativa percibimos cómo los personajes son arrastrados por las corrientes turbulentas de sus afectos. Afecciones sostenidas por una atmósfera densa y corpulenta que tampoco los deja escapar de aquello que sienten. La Matosa es una población ficticia construida (como tantas otras reales) sobre la promesa del desarrollo, un

cañaveral iracundo, un pueblo petrolero erigido por un conjunto de casas precarias como precarios son los cuerpos que las habitan. Este caserío se vuelca sobre una historia de violencia; la violencia es su historia cultural, su legado mítico. La Matosa es un pantano temporal que da vueltas sobre su propia significación de la violencia.

Vamos a seguir la intuición de Brian Massumi (2015: 2021) para caracterizar esta atmósfera como un golpe de intensidades en variación entre afecto y sensación que ponen al cuerpo de La Matosa como un ambiente violento más allá del significado real de su conformación. Si el afecto es una intensidad pre-personal que gestiona, por decirlo de algún modo, las experiencias y las actitudes; mientras que la sensación provoca que el cuerpo se relacione con procesos inconclusos de la cognición que simboliza. Ese jaloneo entre afecto y sensación pueden resultar provocadores para entender cómo se materializan y se sostienen las atmósferas violentas en *Temporada de huracanes*.

El deseo de la atmósfera se entrelaza en la existencia corporal de los personajes alimentando cierta intensidad que los cerca. Para comprender mejor esta lógica de distribución espacial del afecto, recurrimos a los conceptos sugerentes de Brian Massumi sobre el afecto y la sensación. En los planteamientos de Massumi, el afecto es una intensidad pre-singular que influye directamente sobre nuestras experiencias más allá de un umbral consciente y de significado. Es decir, el afecto al ser una “materia” que no se aloja en el cuerpo, pero que se expresa a través de él, se encuentra como libre y dinámico en latitudes espaciales. Se siente personal cuando los cuerpos chocan con el afecto. Entonces, ¿qué sucede si el afecto se encuentra «atrapado» y es gradualmente administrado y distribuido por la atmósfera?

En *The Autonomy of Affect* (1995), Massumi indaga esa supuesta soberanía intensiva destacando cómo las emociones/sensaciones tienen una vida propia que puede desviar el curso de las praxis culturales de formas impredecibles. Emoción y violencia se entrelazan, distienden sus ritmos y sus frecuencias de propagación para sumergir de forma intensiva el poder intensivo de la atmósfera. Una forma de expresión en La Matosa es ese germen que atesora las experiencias sensoriales y afectivas de los personajes arrinconándolos a espacios cerrados y encapsulados donde contribuyen a la construcción de una atmósfera figurada por la tensión, la aparición de la violencia y la intermitencia del miedo.

En este sentido, podríamos entender que las atmósferas afectivas violentas pueden influir en el ritmo de un territorio de maneras que se anidan más allá de lógica consciente o racional, incluso alojándose en posibilidades impulsivas y que permiten un lugar para la crisis. Es así: en *Temporada de Huracanes* las atmósferas afectivas violentas aparecen como el protagonista omnipresente y es esta misma la que arroja con precisión, como ganchos sobre el agua, una experiencia cargada de sensaciones que se inmiscuyen de tal forma que solamente se siente la vibración de la atmósfera violenta, ¿cómo se *habla* la atmósfera?

La atmósfera se hace evidente a medida que los personajes son afectados por dichas fuerzas ambientales que se aíslan a varias latitudes de algún tipo de indagación subjetiva. La violencia es tan real porque no es nombrada de tal manera. La violencia del lugar se manifiesta en la desesperación de los personajes de no querer salir de sus contornos que, página con página, se va volviendo más espeso. La Matosa abre esa atmósfera sobre la desesperación manifiesta; como intensidades sensoriales que se propagan en los hilos de la trama, generando una atmósfera cargada de tracción y peligro. Sobre este conjunto de hechos, Massumi podría destacar la autonomía del afecto en la atmósfera, es decir, argumentando que tanto emociones como sensaciones tienen una ánima propia y que ella influye en la construcción de La Matosa como un espacio clausurado por su misma identidad. En efecto, es autónoma porque es una energía múltiple que se libera de un centro y solamente ronda la voluntad de sí misma. ¿cómo se puede mantener ese conjunto afectivo vivo? Quizá por la circularidad propia de su cauce y estructura.

La violencia sistemática deja a los cuerpos sin aliento

La violencia sistemática deja a los cuerpos sin aliento, y convierte toda materialidad feminizada en cadáver, la narración, deja el cuerpo seco, vacío, sin un hito de aliento: una disnea rítmica y convulsiva. Las voces especulativas que aparecen se encuentran enmarañadas y áridas construyendo los espacios maquetados al interior de la narrativa. Dicho lo anterior, consideramos que la crudeza de la novela radica en la imposibilidad de despegarse de las intenciones desencarnadas y afectivas de la violencia. De tal manera, dentro de la composición narrativa solamente existen dos elementos que se sostienen: un cadáver y la velocidad de la violencia. No existe nada más. *Temporada de huracanes* es la aparición de un cadáver feminizado y la velocidad de la violencia en forma de una atmósfera violenta.

La estructura afectiva de la narración encarna la situación de la violencia y muestra cómo determinadas emociones políticas se encuentran aunadas con una específica sensación de construcción de sentido alojado en la práctica y el reconocimiento de la violencia; una violencia que se mantiene tan estructuralmente organizada en el desarrollo y en la praxis de la cultura que parece no poder ser explicada sin un ánimo sensitivo. Consideramos que *Temporada de huracanes* realiza una crítica feroz sobre un plano realista del mundo, y que coagula una serie de imágenes estéticas para caracterizar cierto concepto atmosférico que se vierte en el tamiz conceptual crítico de la conformación de la sociedad.

Un estrépito recorre el cuerpo de la sociedad, se siente como recorre su espina dorsal y se asienta en sus extremidades. Existe una irradiación atmosférica omnipresente: “están en todas partes, siempre estamos en ellas, envueltos en ellas. El clima es

una atmósfera, y siempre estamos en un «clima» (Slaby, 2019: 274). La disección del concepto apunta a considerar ciertas presencia tangibles, intensivas y extendidas en el espacio social. La atmósfera irradia y rodean a los cuerpos creando un paisaje sensible donde se ciernen climas culturales, texturas afectivas en momentos históricos determinados. La atmósfera posibilita una discusión material o técnica sobre el cómo nos sentimos sin caer en una reducción subjetiva. Es decir, cuando hablamos de un modo de experiencia —o sobre una sintonía afectiva— nos referimos a ciertos estímulos y empujes materiales que influyen de forma envolvente sobre nuestras intensidades afectivas.

La atmósfera es una especie de cartografía que circunscribe el afecto, o bien un «mapeo afectivo». Es decir, “una tecnología estética —en el sentido más antiguo y básico de *techné*— que representa la historicidad de la experiencia afectiva” (Flatley, 2008: 4). Así, al mapear la vida afectiva y sus temporalidades abren problemas políticos afectivos específicos (el sentir de la violencia) que podrían extenderse bajo otras nociones consideradas opacas o poco productivas. Entonces el mapeo afectivo no es una representación estable de un paisaje que parece inmutable, sino un mapa que se rastrea en un territorio para proporcionar un sentido de orientación. Valdría aclarar que Jonathan Flatley ubica la noción de mapa afectivo en el cruce entre la geografía y la psicología ambiental para indicar ciertos aspectos afectivos que orientan una extensión espacial. Dicho esto, el sentido que tenemos sobre los ambientes que se habitan se ciñen sobre una múltiple variedad de intenciones, deseos, creencias, estados de ánimo y apegos afectivos. El mapa afectivo (de un carácter rizomático), entonces, permite la visión de un territorio compartido y sitúa el desenlace de una experiencia subjetiva: el sentimiento colectivizado de opresión en el ambiente.

Entonces, bajo la figura de atmósferas afectivas o erupciones estridentes de emoción, a saber, de los afectos permanecen correlacionados en el sentido que se encuentran organizados con y entre diferentes grupos heterogéneos de materialidades; ese conjunto establece un ensamblaje “complejo de atmósferas y sensibilidades que exceden cualquier dispositivo, mientras que ellas se convierten en parte del aparato” (Anderson y Adey, 2011: 1095).

El clima es un factor principal en la narración. El carácter tropical, los pozos petroleros, un territorio ubicado en una costa sugiere que la Matosa es un pueblo ficticio que podríamos localizar en las inmediaciones territoriales de Veracruz. Parece que el clima se corresponde entre la tierra del poblado y los cuerpos que aparecen allí. En este sentido, territorializar La Matosa es inscribir y hablar de un poblado que podría existir en nuestra realidad precarizada. Ahora bien, los cuerpos que encarnan el lugar parece que habitaran la lógica del *imperecedero cuerpo precario* ya que no existen respuestas críticas para salir de la encapsulación de la violencia. Mientras que el territorio de agudezas cañeras que se derrumban, en donde no existen empleos para las personas y, sin embargo, esos elementos de violencia económica fundamentan una

restricción extremadamente material que inunda a esos cuerpos. El lugar conformado por los estragos previos de un huracán que ocurrió en el setenta y ocho, “cuando el deslave, la avalancha de lodo que sepultó a más de cien vecinos de La Matosa y a las ruinas” (Melchor, 2017: 15) generan una localización para pensar el arrasamiento material de la cultura.

Los días previos al deslave del año setenta y ocho, cuando el huracán azotó contra la costa con furia y enconó y relámpagos estentóreos tupieron de agua el cielo durante días enteros, anegado los campos y pudriéndolo todo, ahogado a los animales que pasmados por el viento y los truenos no pudieron salir a tiempo de los corrales y hasta a aquellos niños que nadie alcanzó a tomar en brazos cuando el cerro se desgajó y se vino abajo con un fragor de rocas y encinos desenraizados y un lodo negro que arrasó con todo hasta derramarse sobre la costa (Melchor, 2017: 24).

Hacemos énfasis en esa producción climática impredecible, pero que conforma la historia de los cuerpos, como una realidad que aplasta y encapsula todo un régimen de distribución y que posibilita el ejercicio de un poder disipado que surca por todo su extenso paisaje: la imagen que pensamos se formula en la estratificación de la violencia. En este sentido, La Matosa encontró un lento camino para volver a repoblarse, a “llenarse otra vez de chozas y tendejones levantados sobre los huesos de los que quedaron enterrados bajo el cerro, gente de fuera, en su mayoría atraída por la destrucción de la carretera nueva que atravesaría Villa para unir con el puerto y la capital los pozos petroleros recién descubiertos al norte” (Melchor, 2017: 25).

Decimos entonces que existe una velocidad. Una matriz o una sucesión de imágenes de la violencia que se suman y se distribuyen en la narración. Así, *Temporada de huracanes* es construida por un conjunto de recortes que hacen un archivo climático de la violencia. La secuencia de la narración eslabonada por el mecanismo que orienta la secuencia entre ritmo y velocidad. Eso permite un mecanismo narrativo atento que permite ser conscientes de las sensaciones climáticas que aparecen. La carne de los habitantes se invadió por una fuerza que estructura toda práctica social y cultural. Parece que la narración indica como se relaciona la violencia, en toda su factorización especulativa, con los cuerpos y los climas. En otras palabras, *Temporada de huracanes* es una extensión climática, una cartografía de la violencia, una dislocación vital. Dicho lo anterior, existe una materialidad climática que construye el cuerpo. Que lo conforma y lo limita sobre su ejercicio de contención. Si la fuerza de describir la violencia que experimenta un cuerpo por las condiciones materiales y climáticas anuncian un tipo de régimen diferencial, la necesidad de narrar la violencia es, justamente eso, la necesidad de poder formar con palabras todo un cúmulo de experiencias encarnadas que se registran en los albores de una fuerza destructiva.

La máquina literaria de Melchor se deshace al igual que la violencia que va explorando en su derrame narrativo. Disloca y reconstruye un tipo de lenguaje popular. La

novela trabaja sobre la distinción de los objetos y la conjunción de las sensaciones de la violencia. La Matosa –en todo su carácter climático– distribuye la temporalidad de esa atmósfera. Por un mecanismo de trueque en la que el pueblo reclama cuerpos y a cambio otorga tiempo: un tiempo que, como sabemos, parece estar en sintonía con una política del cadáver. Justamente tiene la soberanía de poblar el espacio, de otorgar alegorías móviles que no ofrece respuestas críticas sino intempestivas.

Ahora bien, sobre ese pulso intempestivo circunscribimos el análisis estético que apunta Walter Benjamin (2008; 2016) sobre la importancia de las ruinas, de las estéticas en los restos y los despojos, como aquellos *testigos mudos* de la violencia sociohistórica. Benjamin lo orienta sobre el análisis en potencial del montaje y sobre la disolución de un presupuesto general –para dar lugar a un ethos singular– para pensar en cómo las ruinas físicas y simbólicas de la historia pueden ser montadas y ensambladas de manera que revelen las fracturas y discontinuidades que subyacen a la narrativa histórica despótica. Entendemos que estas ruinas se convierten en puntos de encuentro donde las atmósferas afectivas violentas pueden manifestarse de manera poderosa y evocadora de una nueva zanja de análisis conceptual de la violencia.

Ese momento de legibilidad de la violencia es un instante saturado sobre la reinterpretación de la historia cultural de la violencia contra los cuerpos feminizados. Una estética de la atmósfera afectiva violenta inscribe un *sensorium* aletargado sobre los signos posibles de configuración de aquello que se siente entre el paisaje y el clima de la violencia. El *instante de legibilidad* funciona como torcedura de la linealidad sensible de las atmósferas: nombrar con la descripción del sentimiento el trazo de la violencia. Es decir, cómo las imágenes pueden alcanzar una nueva comprensión en el presente, fuera de su propio tiempo. En el contexto de las atmósferas afectivas violentas, esto sugiere la posibilidad de reinterpretar la historia a través de la lente de la violencia, permitiendo que las imágenes históricas sean vistas y experimentadas de manera diferente. Este acto de reinterpretación puede abrir espacio para la reflexión crítica sobre la violencia pasada y su resonancia en el presente es quizá un efecto de resonancia con la narración continua de la violencia en *Temporada de huracanes*.

Desde la perspectiva de Benjamin (2001; 2015), la imagen va más allá de ser una mera representación estática; es un intervalo visible, una fractura entre las cosas que encierra una temporalidad única. Esta concepción nos invita a reflexionar sobre cómo la imagen y la historia se entrelazan para dar forma a las emociones humanas, especialmente aquellas relacionadas con la violencia. En última instancia, la teoría estética de la imagen en Benjamin nos ofrece un marco para explorar las atmósferas afectivas violentas que surgen en la intersección de la historia y las posibilidades alegóricas sobre la sensación de la violencia. Así, al considerar la imagen como un intervalo visible que expone las tensiones y contradicciones de la historia, podemos comenzar a comprender cómo la violencia se inscribe en la imagen y cómo las ruinas y los instantes de legibilidad pueden ofrecer puntos de entrada para la reinterpretación

y reflexión crítica sobre la violencia histórica. Esta exploración nos lleva a una comprensión más profunda de las complejas interrelaciones entre la estética, la historia y las emociones humanas en contextos de violencia.

Las atmósferas insisten sobre una dimensión material de la temporalidad sensible

Las atmósferas insisten sobre una dimensión material de la temporalidad sensible. En este margen de sentido se anuncia el progreso de los bordes entre la estética y la política de la violencia, ya que *Temporada de huracanes* da testimonio especulativo de un tipo de configuración climática que *presiona* la composición sensitiva de los cuerpos colectivos. Aquí la figura de la atmósfera se vuelve materialmente más tangible. Sabemos que una atmósfera «presiona» y constriñe las existencias. Por eso, la circulación de afectos colectivos sobre la violencia posibilita una cartografía sobre la sociedad en la que vivimos. Entonces, lo que es y lo que hace una atmósfera afectiva tiene que ver forzosamente con las dimensiones singulares y colectivas de la vida cotidiana.

Uno de los argumentos que estamos desplegando es la necesidad de pensar la producción de la vulnerabilidad y de la violencia, a través de un material sensible: la atmósfera. Una atmósfera, por supuesto, es una capa gaseosa que envuelve cierto entorno. Una atmósfera engloba temperaturas, precipitaciones, contingencias; puede ser cálida o fría, templada o húmeda, densa o ligera; puede ser agradable y también puede ser asfixiante. Se enlaza con un régimen de visibilidad estética entre el esparcimiento de opacidad y transparencia. La idea de una atmósfera se vincula directamente con el aire que nos rodea. Es decir, algo que permanece contenido, *algo* con lo que se convive.

Recurrir a un planteamiento atmosférico supone cierto discurso común que narra nuestras impresiones colectivas y singulares de forma descriptiva. En palabras de Ben Anderson, “en el discurso cotidiano y en el discurso estético, la palabra atmósfera se usa indistintamente con el estado de ánimo, el sentimiento, el ambiente, el tono y otras formas de nombrar los afectos colectivos” (2009: 78). Por supuesto, la atmósfera es múltiple y habilita escenarios vinculados a una presencia emotivamente colectiva. Anderson empieza su planteamiento sobre las *atmósferas afectivas* trayendo a la mesa de disputa un acontecimiento que alude a un sentido de presión meteorológica.

Existe un movimiento de organización espacio-temporal que sostiene y texturiza la concepción de una ciudad. Decimos espacio y tiempo como aquellas líneas que posibilitan la circulación de afectos y de cuerpos; donde las líneas la violencia aparecen —en tal punto cartográfico— porque sus grados de potencia se movilizan y ejercen su fuerza. El trazo de la ciudad, es decir, la distribución del espacio y la temporalidad

del daño es tan importante como el cuerpo sobre el que se extiende la fuerza de la violencia como del cuerpo que intenta tajar esa misma afeción.

Aparece, entonces, una intensidad afectiva indeseada que busca rabiosamente cuerpos feminizados y los envuelve de más dañabilidad. Algo se juega en la textura atmosférica si pensamos la violencia que nos acontece, que nos acompaña y eclipsa todos nuestros movimientos. Una sensación, una línea de asfixia, un clamor potente. La narración nos muestra que la experiencia surge dentro y en los contornos del espacio social estratificado, la aparición de ciertos cuerpos feminizados implica necesariamente pasar por el orden del afecto: los cuerpos *sienten* y *experimentan* la violencia como un clima y una atmósfera que se condensa y se recrudece.

Esa sensación es la que tratamos de matizar aquí: la violencia es una gramática de la asfixia, de la falta de aire. Su entramado es la producción o, bien, el desglose del *sensorium* de la violencia; pero también entendemos que la descripción se extiende más allá de la metáfora. La falta de aire solamente indica el ahogo a la que recurrimos para describir una fuerza. Un signo de la compleja capa espesa de la violencia. Efectivamente es una opresión. Algo que se siente dentro del cuerpo y que se encuentra con la carencia del sentido.

Existe algo de la autonomía del afecto y de su movimiento virtual en Massumi (2015; 2021) que aparece como eco en la narrativa de Melchor. Los personajes parecían ser arrastrados por corrientes emocionales que los llevaban a actuar de manera impulsiva y a menudo destructiva, sin un claro entendimiento de las fuerzas que los impulsaban. Esta autonomía del afecto añadía una capa de imprevisibilidad a la trama, manteniendo al lector en vilo mientras los personajes navegaban por las aguas traicioneras de sus propias emociones. Esta autonomía del afecto contribuye a la imprevisibilidad y da un sentido de urgencia que permea toda la novela.

Las atmósferas afectivas a diferencia de los planteamientos geográficos sobre aquella atmósfera meteorológica no solamente varían en la operatividad de la altura o presión y que puede deducirse a través de una ley barométrica. Una atmósfera afectiva permanece influenciada por acontecimientos locales y globales, impresiones personales y regulaciones gubernamentales. Una atmósfera afectiva violenta es una capa compleja, imprecisa y manipulable. En este sentido, la atmósfera es una descripción que condensa cualquier espacio en el que transitamos, incluidas aquellas temporalidades históricas o cotidianas, así como nuestros climas subjetivos y de relacionalidad. Las atmósferas tienen siempre un carácter ‘envolvente’ que presiona desde diferentes vectores y con distintas fuerzas.

En este constante esfuerzo de pensar cuáles son las nuevas gramáticas subjetivas que se posibilitan al reflexionar el papel de las emociones, y remontándonos en otro sitio que no entienda las posiciones sobre los afectos como meros estados psicológicos debemos preguntarnos, en su lugar, ¿cómo la afectividad permite posicionarnos de una forma distinta sobre lo «social»? A partir de esto, podemos pensar las formas

diferenciadas en que ciertas atmósferas se vuelven ‘contagiosas’ y otras presionan tangencialmente. Esa contextura *contagiosa* –también podríamos decir *infecciosa* pensando en el extractivismo de la novela– propia de la atmósfera aparece (Gil, 2002; Gibbs, 2010; Papacharissi, 2015). En efecto, aunque pareciera que la atmósfera tiene una perdurabilidad constante, ésta nunca es estable. Referirnos a una condición atmosférica emocional es pensar que en ciertos espacios públicos/privados ocurren diversas afectaciones. Esto nos posibilita pensar en la vectorialización de una ciudad. Es decir, en las formas en las que conviven los cuerpos y los sujetos ante acontecimientos y regulaciones de la violencia y la muerte, a saber, sobre una política cultural del cadáver feminizado.

La atmósfera que avanza en la estructura de *Temporada de huracanes* parte del hecho del análisis de las estrategias narrativas con las cuales en el asentamiento de la Matosa. Lo anterior, incluye las descripciones del clima y el entorno construido en sus variaciones «culturales» y «naturales». Por eso la ficción se extiende (no solamente en el marco general de la violencia en tanto marginación y precariedad), sino que se detiene en las corporalidades como espacios de desecho, residuos materiales y despojo, la función del neoliberalismo y el extractivismo. La función del Petro-capitalismo, así como la sensación del lento declive ecológico como sostén y construcción de atmósfera violenta en la ficción es algo que se tiene que ir desglosando en otros análisis.

Por último, la atmósfera es contingente y desordenada, cuando trata de mantener su forma, se metamorfosea. El afecto abre una discusión necesaria e interesante porque desestabiliza la relación entre las emociones y lo cultural. El afecto es una respuesta a la pregunta insistente sobre cómo se ensambla lo social y lo subjetivo. Por supuesto, “el surgimiento del afecto en las relaciones entre los cuerpos, y de los encuentros en los que se enredan esas relaciones, hacen que las materialidades del espacio-tiempo siempre sean afectivas” (Anderson, 2006: 736). En este sentido, las atmósferas se estructuran a partir de gramáticas afectivas segregadas espacial y temporalmente que son autónomas de los cuerpos de los que emergen, habilitan y hacen perecer. Aunque cabría aclarar que “las posibilidades de respuesta se hacen presentes a través de la composición de particulares atmósferas y sensibilidades” (Anderson, 2003; 2006; 2011). En este tenor, las posibilidades de praxis política están condicionadas por un sentir colectivo atmosférico y por su presión. En última instancia, la secuencia de presión y de caracterización de atmósferas violentas *Temporada de Huracanes* no solamente reside en una historia sobre un pueblo azotado por esa fuerza, sino en generar una imagen latente y contemporánea altamente saturada de las condiciones precarias y emergentes de crudeza.

Bibliografía

- ANDERSON, Ben y ADEY, Peter (2011): “Affect and security: exercising emergency in ‘UK civil contingencies’”, *Environmental and planning D: Society and space*, 29(1). 1092-1109.
- ANDERSON, Ben (2003): “Time-stilled space-slowed: How boredom matters”. *Geoforum*, 35, 739–754.
- ANDERSON, Ben (2006): “Becoming and being hopeful: Towards a theory of affect. *Environment and Planning D: Society and Space*, 24 (5). 733–752.
- ANDERSON, Ben (2009): “Affective atmospheres”. *Emotion, Space and Society*, 2(2). (2009): 77-81.
- BENJAMIN, Walter (2001): *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. España: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (2008): *Tesis sobre la historia*. México: UNAM-Itaca.
- BENJAMIN, Walter (2015): *Estética de la imagen: fotografía, pintura y cine*. Buenos Aires: La marca editora.
- BENJAMIN, Walter (2016): *Libro de los pasajes*. España: Akal.
- FLATLEY, Jonathan (2008): *Affective mapping: Melancholia and the politics of modernism*, Londres: Harvard University Press.
- GIBBS, Anna (2010): After affect. Sympathy, synchrony, and mimetic communication. En Gregg, M y Seigworth (Coomp). *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press.
- GIL, Inês (2002): La atmósfera fílmica como conciencia. *Caleidoscopio: Revista de Comunicación y Cultura*, 2, 95-101.
- MASSUMI, Brian (1995): The autonomy of affect. *Cultural critique*, 31, 83-109.
- MASSUMI, Brian (2015): *Politics of affect*. Polity Press: Malden.
- MASSUMI, Brian (2021): *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*, Londres: Duke University Press.
- MELCHOR, Fernanda (2017): *Temporada de huracanes*, México: Literatura Random House.
- PAPACHARISSI, Zizi (2015): *Affective publics: sentiment, technology, and politics*. Oxford: Oxford University Press.
- RIEDEL, Friedlind (2019): Atmosphere. En Slaby y Von Scheve (Eds.). *Affective societies*. Key concepts. London: Routledge.
- SLABY, Jan (2019): *Atmospheres – Schmitz, Massumi and beyond*. En Riedel, Friedlind y Torvinen, Juha. (Coords). Music as atmosphere. Collective feelings and affective sounds. USA: Routledge.

“Un instante en la vida de cualquier perro vale más que la historia entera de la literatura”. Prácticas simpoiéticas en la ficción perrológica de Virginia Woolf

Paula Fleisner

Universidad de Buenos Aires

“En mi búsqueda de puntos de encuentro entre lo que valoro de la religión y lo que me fascina del mundo, a veces me paso las noches en vela, como quien se plantea la existencia de Dios, preguntándome si ahí afuera habrá de verdad un Perro”

El sueño del perro salvaje, D. Bird Rose

Introducción

En este trabajo me propongo explorar un caso paradigmático de la literatura de perros escrito casi como una broma por Virginia Woolf con el objetivo de analizar sus políticas de representación que reestructuran y amplían el campo de las historias posibles. Si el “perro” ha llegado a ser una figura simbólica central en la literatura humanista no marcada que, en la medida en que obedezca temeroso a su amo, cumple el rol político fundamental de garantizar la excepcionalidad de lo humano (ese sujeto pretendidamente universal que resultó ser el varón, blanco, burgués, heterosexual, etc.), en *Flush*, así como en otros ejemplos de literatura perruna escrita por mujeres, es posible rastrear una política de escritura, amorosa e interespecies, que busca comprender relaciones complejas y dinámicas atendiendo la diversidad de sensorialidades involucradas.

Sostenida en una mutua solidaridad de cuerpos domesticados y disponibles, la ficción perrológica de Woolf parece tomarse en serio la afirmación de Clarice Lispector que da título a esta comunicación: ningún perro es reducible al símbolo-perro, es necesario renunciar a los modelos abstractos, porque ni todas las narraciones del mundo podrían hacerle justicia a un solo instante de la vida de cualquier perro. Por ello, desde una posición siempre situada, *Flush* parece dejar de lado el antropo/andro-centrismo para hacer jugar descripciones dubitativas pero atentas de una *simpoiética* naturocultural (Haraway) siempre en desarrollo. De esta manera, la biografía del

cocker spaniel de Elizabeth Barret Browning, escrita por Virginia Woolf, celebra el amor en un mutuo desconocimiento.

El “perro no existe, sino que simplemente vive”, sentencia Heidegger en *Los conceptos fundamentales de la metafísica* (2007: 261) donde prescribe, además, la famosa pobreza de mundo (*Weltarmut*) para todo el reino animal. Un siglo antes, un joven Hegel dedicaba un poema a su perro en el que el poder de la palabra no alcanza para arrancarlo del instinto y adviene la necesidad del golpe: “¿Gimes bajo los palos? Pues obedece a la llamada de tu amo”, leemos en la última línea (Hegel, 2003: 255)¹. Si bien en la segunda mitad del siglo veinte la filosofía comienza a mostrarse más amable con la temática de la animalidad, continuó negándose a ocuparse de los perros por fuera del desprecio y/o la violencia explícita (pensemos en los improprios de Deleuze, por ejemplo²) hasta la llegada del *Manifiesto de las especies compañeras* donde una filósofa de mediana edad, Haraway, da cuenta de la relevancia que tiene para su epistemología feminista la relación interpersonal con su perra Cayenne:

Los perros, en su complejidad histórica, son aquí lo importante. Los perros no son un pretexto para otros temas; los perros son la encarnación de las presencias materiose-mióticas en el cuerpo de la tecnociencia. Los perros no están supliendo una teoría; no está aquí sólo para pensar con ellos. Están aquí para vivir con ellos. Cómplices en el crimen de la evolución humana [...] (Haraway, 2017: 5-6)³

Los perros no han corrido mejor suerte en la literatura, porque, aunque omnipresentes en los relatos desde la antigüedad griega, han sido transformados en símbolos, sobre todo desde el despliegue del dispositivo idealista de inmunización de la especie humana que significó el concepto de sujeto. Incluso con roles de géneros diferenciados: el perro fiel, auxiliar y subordinado –contrafigura de un amo varón con poder de vida y muerte; y la perra, insulto que funciona en varios idiomas, y que sirve

1 Para un análisis más detallado de este poema, véase Fleisner, 2022.

2 En el *Abecedario*, Deleuze reprocha a los perros que ladren, pues el ladrido le parece el grito más estúpido. El ladrido, afirma, “es sin duda la vergüenza del reino animal” (Deleuze, 2014: 4). Y en *Mil mesetas*, junto a Guattari, traza una distinción peyorativa perro-lobo a propósito de la incomprensión freudiana de los lobos, que más adelante se transformará en el desprecio de todo animal individuado: “*todos los que aman los gatos, los perros, son unos imbéciles*” (Deleuze-Guattari, 2000: 247), especialmente, claro, las viejas que los honran y aprecian. Resulta curioso que allí mismo recuperen la figura de Virginia Woolf para pensar el devenir-mujer, sin reparar jamás en lo que podría significar en ese devenir una historia como la de *Flusb*. Para una posible lectura del desprecio deleuziano de los perros, véase: Alizart, 2019: 15-17.

3 Es notable aquí, aunque la propia Haraway no lo mencione, la distancia enorme con el planteo heideggeriano que deniega el acompañamiento del perro en *nuestras* vidas aunque lo *tengamos* en casa y *pertenecemos* a ella (véase Heidegger, 2007: 260-261). En *When Species Meet*, Haraway planteará objeciones a las filosofías de la animalidad de Derrida y a Deleuze en sendos apartados de la Introducción (Haraway, 2008: 19-35).

para señalar el desprecio por la inestabilidad entre obediencia y desobediencia que, también desde la antigua Grecia, la visión masculina reconoce tanto en los perros como en las mujeres (Franco, 2014). Esa inestabilidad de la figura del perro redobla su potencia simbólica, su capacidad de evocar un orden total que busca estabilizar y gobernar la relación entre lo existente y el pensamiento⁴. El dispositivo representacional literario simbólico encuentra en los perros muchas veces la muleta requerida para el sostenimiento de la finalmente siempre precaria y oximorónica figura del sujeto soberano que requiere de un reaseguro ontológico a partir de una cohesión otorgada por las figuras que lo bordean y circunscriben (Fudge, 2014). El perro, por su lugar intersticial, mediador entre los mundos que el animal humano separó para recortarse sobre los vivientes, tiene un lugar específico en la comunidad humana a fuerza de renunciar a su vida de especie. Y esto parece funcionar también en las historias de perros. Aun cuando se les otorgue el privilegio de narrar, los perros parecen destinados a dar testimonio de la vida más valiosa de sus amos o a ser metáforas de su total desamparo en el mundo (Fleisner, 2018).

Sin embargo, si el “perro” ha llegado a ser una figura simbólica central en la literatura humanista pretendidamente no marcada que, en la medida en que obedezca temeroso a su amo, cumple el rol político fundamental de garantizar la excepcionalidad de lo humano (ese sujeto pretendidamente universal que resultó ser el varón, blanco, burgués, heterosexual, etc.), ha logrado también soltarse de la cuerda que rodea su cuello y entrar en relaciones intra y multiespecíficas, no simbólicas, dentro de experimentos literarios de distintos tipos. Entre ellos, me interesa reflexionar hoy sobre otras políticas de representación que se ponen en juego en las alianzas literarias entre mujeres y perros. Una común disponibilidad de los cuerpos en el sistema de jerarquización excepcionalista y patriarcal, producto de procesos de domesticación paralelos: la hiper-domesticación de los así llamados animales de compañía, sabemos, fue simultánea al confinamiento de las mujeres en los hogares como garantes de la reproducción y cuidado de la fuerza de trabajo. Una común ambigüedad para la representación masculina del amor y el reconocimiento que prodigan solo de forma voluntaria. Quizás esa comunidad en la vulnerabilidad de cuerpos y vidas que importan sólo en beneficio de las que importan verdaderamente, hace de ciertos ejemplos de literatura perruna escrita por mujeres (y me refiero a quienes han devenido mujeres a través de sus experiencias y prácticas), ejemplos de una política de escritura que trasciende por abajo los límites del simbolismo para emprender una búsqueda de las potencialidades agenciales, receptivas y afectivas de las relaciones complejas y dinámicas entre chicas y perros, sin desatender la diversidad de sensorialidades involucradas.

4 Recupero la conceptualización de lo simbólico de Melandri, 2007.

Sostenida, entonces, en una mutua solidaridad de cuerpos domesticados y disponibles, cierta literatura femenina de perros parece tomarse en serio la afirmación de Clarice Lispector que da título a esta comunicación: ningún perro es reductible al símbolo-perro, es necesario renunciar a los modelos abstractos, a la idea-perro que construye historias solo buscando demostrar algo (Benjamin, 2014: 120), porque ni todas las narraciones del mundo podrían hacer justicia a un solo instante de la vida de cualquier perro. Así, algunas historias perrunas escritas por mujeres buscan desatar esa cuerda que ata a mujeres y perros al orden antroponocéntrico de las cosas para seguir por seguir, como dice el perro de *La bestia ser*, historias cifradas en olores (Villalba, 2022: 63). Una literatura perruna que rastrea políticas de obligación mutua y diplomacia para tejer descripciones especulativas y vacilantes, pero atentas y amorosas, de una simpoiesis naturocultural lo llama Haraway (2019: 99 y stes.) siempre en desarrollo. Me limitaré aquí a señalar algunos aspectos de la biografía de Flush, el cocker spaniel que convivió con la poeta Elizabeth Barret Browning, escrita por Virginia Woolf en 1933, porque, creo, constituye un importante antecedente de un ejercicio de descentración simultánea del varón y de lo humano que amplía el campo de las historias que elegimos contar (y, por lo tanto, que aceptamos vivir): un ejercicio presente cada vez más en la literatura perruna escrita por mujeres.

Decir cosas serias riendo

Flush fue escrito como una pequeña broma, dice Woolf. Para descansar, luego de *Las olas*, decidió escribir la vida del perro mencionado en las cartas de amor de Browning, esa figura perruna que, dice, le hizo reír tanto (citado en Caughie, 1991: 52). Tomando ese material y dos poemas escritos por Elizabeth, Woolf construye una narración en tercera persona que combina de manera exploratoria pero sigilosa las acciones, sensaciones, pensamientos, sueños y memorias del perro y la humana con la que vive. A lo largo de seis capítulos, las graciosas menciones epistolares del perro se transforman en una vida... desde sus paseos infantiles por el campo hasta sus recorridas sueltas por Florencia, pasando por el encierro en el dormitorio de la muchacha enfermiza, su secuestro junto a otros perros en Whitechapel y su liberación orquestada por aquella muchacha ya no tan enfermiza. Una broma que, como la broma nietzscheana de oponer Wagner a Bizet⁵, encierra un serio ejercicio de deshabitación subversiva que nos invita a ver el mundo desde una perspectiva nueva; en este caso, verlo a través de la complejísima mirada de un otro (no humano) significativo. Dice Le Guin: “Woolf se mete dentro de la mente de un perro, es decir, un cerebro no humano, una mentalidad extraña” (2019: 95) como si se tratara de

5 Recordemos que *El caso Wagner* lleva por epígrafe la máxima horaciana: “ridendo dicere severum” (Nietzsche, 2003: 189)

una novela de ciencia ficción que procura dar el máximo posible de detalles vívidos y adecuados para despertar la imaginación del *sensorium* y del pensamiento completamente diverso de quien dormita en nuestro sillón. Es por ello que podríamos pensar que esa risa de la surge este divertimento es quizás parecida a la risa que despierta la taxonomía del apólogo borgeano a Foucault en el prólogo de *Las palabras y las cosas*: la risa que sacude el pensamiento porque hace evidente el lugar común y heterotópico en el que los seres se encuentran minando los órdenes antrópicos establecidos (Foucault, 1984: 3).

La crítica no se interesó sino hasta fines de los años noventa en esta novela, y es recién con el surgimiento de los estudios animales que comienza a ser “tomada en serio”⁶ a partir de la pregunta por los posibles pecados de antropocentrismo y/o antropomorfismo implicados en ella. Dedicaré las páginas siguientes a discutir brevemente ambas cuestiones.

El antropocentrismo es un androcentrismo

Si asumimos que el antropocentrismo, como sistema de pensamiento, es a la vez un androcentrismo, es decir, si asumimos que aquello que se considera el Hombre (abstracto) es en realidad una parte concreta de la humanidad: el varón blanco, burgués, heterosexual, etc., podríamos comenzar por pensar esta novela como la búsqueda de una narración no androcentrada: no solo el énfasis está puesto en el perro, sus sensaciones y sus posibles cavilaciones ante el encuentro con la muchacha, sino que incluso las citas explícitas que se hacen del material epistolar y poético con el que se escribe la biografía son exclusivamente las de Elizabeth Barrett. Quizás a partir de ese gesto sea posible medir algunas implicancias de este experimento, más allá incluso de las lecturas que lo reducen a una alegoría feminista contra la mentalidad opresiva de la Inglaterra victoriana (Smith, 2002: 349). El punto de partida es la mirada femenina sobre el perro, pero a partir de ella se conjetura (con marcas textuales de duda y signos de interrogación incluidos) una perspectiva perruna del mundo.

Entre ellos, Flush sentía cada vez con más fuerza, según pasaban las semanas, un vínculo, una estrechez incómoda aunque emocionante; de modo que si un placer de él era un dolor de ella, entonces ese placer no era más placer sino tres cuartas partes dolor. [...] “Flushie”, escribió la señorita Barrett, “es mi amigo, mi compañer, y me quiere más a mí que al sol de afuera” [...] // Y sin embargo, a veces el lazo casi se romía; había varios huecos en el mutuo entendimiento. A veces se quedaban tendidos mirándose fijo en vacío desconcierto (Woolf, 2013a: 38-39).

6 Para una revisión de las lecturas ofrecidas por la crítica literaria desde la perspectiva eco-crítica, véase Dewedar, 2016)

Una constatación de que “tu opresión es mi opresión” pero no metafórica sino literalmente: el sistema androcéntrico hace de ambos, cuerpos subordinados, disponibles y vulnerados y, en es en el encuentro entre ellos, que Woolf imagina una solidaridad interespecies con la que da cuenta de una cierta simetría en la subordinación y de una ausencia de dominio jerárquico entre mujer y perro: se adaptan uno a la otra en un silencioso aprendizaje de límites y con reciprocidad cómplice en las miradas. Flush no está ahí para reforzar el poder de mando de Elizabeth, ni es sustituto de un hijo que eventualmente llegará. Con una cercanía física máxima en la alfombra, el sillón o el coche, primero, y con una distancia florentina que mantiene a cada cual en sus asuntos (luego del matrimonio secreto del que el perro es cómplice) se desarrolla, cerca y lejos, un ser/estar en compañía a partir de un afecto mutuo en constante evolución. De alguna manera, la novela narra lo que sucede cuando mujer y perro obtienen un cuarto propio, primero, y se pasean, luego, sin correa, por el césped que había sido restringido a los varones (Woolf, 2013b: 23). Esto nos permite pensar, quizás, un vínculo incipiente entre feminismo y antiespecismo: una interseccionalidad género-especie que se complementa a su vez con una mirada crítica y experimental sobre el racismo (recordemos que la novela es del 33)⁷: desde la larga descripción del surgimiento de la raza Spaniel en el primer capítulo, al descubrimiento, en el último, de su pertenencia a la comunidad igualitaria de perros urbanos en Italia. Allí, tras perder su pelaje de cocker, que le cortan como método de cura para las pulgas, es arrojado a la experiencia de “no ser nada” que le permite sabiamente “caricaturizar la pomposidad de quienes afirman ser algo” (Woolf, 2013a: 113). Sin necesidad de protección y sin cadena, Flush descubre en Florencia su pertenencia a la sociedad de los Outsiders y puede ver la ridiculez y la opresión detrás de todo discurso racial.

A medida que Robert Browning tijereteaba, a medida que las insignias de un cocker spaniel caían al piso, a medida que la farsa de un animal distinto subía por su cuello, Flush sesentía emasculado, disminuido, avergonzado. ¿Qué soy ahora?, pensó, mirando al espejo. Y el espejo respondió, con la brutal sinceridad de los espejos: “No eres nada”. No era nadie. Sin dudas no era más un cocker spaniel. Pero mientras miraba, las orejas ahora calvas, y desrizads, parecían crispase. Era como si los potentes espíritus de la verdad y la risa estuviéran susurrándoles. No ser nada: ¿no es ése, después de todo, el estado más satisfactorio del mundo? [...] “Flush”, escribió la señora Brownig a su hermana, “es sabio” (Woolf, 2013a: 113).

7 Ryan ofrece una lectura minuciosa de la cuestión del racismo en la sección “From Spaniel Club to Animalous Society” del capítulo de su libro sobre Woolf que le dedica a *Flush* (Ryan, 2013: 150-152).

Un antropomorfismo para imaginar realidades más amplias

Unas palabras en relación con la crítica de antropomorfismo antes de terminar. Ciertamente, el relato está construido a partir de una lógica analógica que permite hacer resonar las semejanzas, como diría Jane Bennet (2022). Pero también subraya las diferencias de la percepción y el pensamiento perrunos y humanos, dando cuenta de un ejercicio de imaginación que busca describir la perplejidad a la son arrojados los existentes en esta realidad extraña (Le Guin, 2020).

Lo que de todas formas no parece haber aquí es una instrumentalización de la figura del perro: Woolf realiza una descripción cautelosa, que procede a partir de la duda, y que aproxima los mundos perceptivos de perro y muchacha prestando atención a las características que la ciencia conoce de los sentidos, el pensamiento y la afectualidad de los perros. Así, la conformación olfativa del mundo de Flush y la elaboración de los sueños a partir de la conjetura del funcionamiento de la memoria animal, son elementos que permiten argumentar en favor de un ejercicio de imaginación especulativa simpática que no le quita agencia al perro sino que fantasea modos de la convivencia entre dos seres que se acompañan en la mutua incompreensión desde la primera vez que se prestan atención, con responsabilidad:

—¡Ah, Flush! —dijo la señorita Barrett. Por primera vez lo miró a la cara. Por primera vez Flush miró a la dama acostarse en el sofá. // Los dos se sorprendieron. Pesados rizos pendían a ambos lados de la cara de la señorita Barrett; grandes ojos brillantes relucían; una boca grande sonreía. Pesadas orejas pendían a ambos lados de la cara de Flush; sus ojos también eran grandes y brillantes; su boca era ancha. Había un parecido entre ellos. Al mirarse pensaban: Ahí estoy; y luego sentían: ¡Pero qué diferente! [...] Separados aunque hechos en el mismo molde, ¿podía ser que cada uno completara lo que estaba latente en el otro? Ella podría haber sido... todo eso; y él... Pero no. Entre ambos se hallaba el más ancho abismo que pueda separar un ser de otro. Ella hablaba. Él era mudo. Ella era mujer; él era perro. Así estrechamente unidos, así inmensamente divididos, se miraban (Woolf, 2013a: 31).

Esa mirada recíproca que se sostiene a lo largo de toda la novela se interrumpirá solo con la muerte de Flush.

Estaba envejeciendo y Flush también. Se inclinó sobre él por un momento. La cara de ella con su boca amplia y sus ojos grandes y sus rizos espesos eran aún raramente parecida a la de él. Separados, aunque hechos en el mismo molde, cada uno, quizá, completaba lo que estaba latente en el otro. Pero ella era mujer; él era perro. A señora Browning continuó leyendo. Luego volvió a mirar a Flush. Pero él no la miraba. Le había sobrevenido un cambio extraordinario. “¡Flush!”, gritó ella. Pero él se quedó callado. Había estado vivo; ahora estaba muerto. Eso era todo. La mesa de la sala, extrañamente, se mantenía por completo inmóvil (Woolf, 2013a: 131).

En esta novela, el perro co-existe con la mujer. Aquí, la coartada heideggeriana del *Umwelt* pobre e inconmensurable no se deja transformar en una excusa ideológica para no asumir los procesos de traducción, fallidos quizás, pero sin dudas constantes, en los que estamos envueltas cuando convivimos con animales no humanos. Rechazar el antropomorfismo en nombre de la preservación de una animalidad intocada es, al menos en el caso de los perros (productos naturoculturales de la zootecnia milenaria), una excusa perezosa y excepcionalista para no aventurarse en la correspondencia de sentires y agencias diversas pero igualmente existentes. El antropomorfismo no necesita ser antropocéntrico, pues puede ser un juego de imaginación que explore la propia potencia narrativa de la intracción entre humanos y no humanos (Iovino y Opelmann, 2012: 87).

No hay un mundo único, claramente, pero tampoco hay una acumulación de mónadas sin ventanas, tal parece ser la apuesta de Woolf. Quizás podría decirse que en *Flush* la escritura sobre perros se vuelve una rama de la teoría feminista, como quiere Haraway (2017: 4). El perro aquí no es un pretexto para hablar de otra cosa, sino para narrar una historia de co-habitación que implica formas menos violentas de mutua atención y un amor en la proximidad sin identificación y en el mutuo desconocimiento. Un ejercicio simpoético, de creación compartida entre mujer y perro.

Bibliografía

- ALIZART, Mark (2019): *Perros* (trad. M. Valdivia). Adrogué: La cebra.
- BENJAMIN, Benjamin (2014): “Historias verdaderas de perros”, *Juicio a las brujas y otras catástrofes. Crónicas de radio para jóvenes* (trad. A. Magnus). Buenos Aires: interZona.
- BENNETT, Jane (2022): *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas* (trad. M. Gonnet). Buenos Aires: Caja Negra.
- BIRD, ROSE, Deborah (2023): *El sueño del perro salvaje* (trad. S. Moreno Parrado). Madrid: Errata Naturae.
- CAUGHIE, Pamela (1991): “*Flush* and the Literary Canon” en *Tulsa Studies in Women’s Literature*. Vol 10.1 (1991), pp. 47-66.
- DELEUZE, Gilles (2014): *L’abecedario di Gilles Deleuze*, a cura di Claire Parnet. Bologna: Derive Approvi.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2000): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (trad. J. Vázquez Pérez). Valencia: Pre-textos.
- DEWEEDAR, Hanan B (2016): “The Human-Animal Boundary in *Flush*. An Eco-Critical Approach”, *Annals of the Faculty of Arts*. Ain Shams University, Vol. 44 Jan-March 2016, pp. 503-528.

- FLEISNER, Paula (2022). “Chicas sueltas y perr@s sin correas. Amor, diplomacia y hospitalidad entre mujeres y canes en algunas prácticas artísticas contemporáneas”, en Bavaresco, Agemir (ed.), *Biopolíticas no Século XXI*. Volumen 2. Porto Alegre, Editora Fundacao Fênix, 2022, pp. 11- 34. Disponible em: <<http://www.fundarfenix.com.br>>
- FLEISNER, Paul a (2018). “Comunidades post humanistas: dos exemplos de vínculos no especistas entre canes y animales humanos en la literatura y en el cine latinoamericano” en *Revista Alea. Estudos neolatinos*, UFRJ, Rio de Janeiro, Vol. 20/2, janeiro, fevereiro, março, abril/2018 / Tema: “Como viver juntos”, pp. 36-52. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1590/1517-106x/20182023652>.
- FOUCAULT, Michel (1984): *Las palabras y las cosas* (trad. E. C. Frost). Buenos Aires: Siglo XXI.
- FRANCO, Cristiana (2014). *Shameless: The canine and the feminine in Ancient Greece*. Oakland/California: University of California Press.
- FUDGE, Erica (2014). *Pets*. (trad. A. Bixio). Buenos Aires: Paidós
- HARAWAY, Donna (2017): *Manifiesto de las especies de compañía* (trad. I. Mellén). Córdoba: bocavulvaria.
- HARAWAY, Donna (2019): *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* (trad. H. Torres). Bilbao: consónni.
- HARAWAY, Donna (2008): *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- HEGEL, G.W. F. (2003): “Dos fragmentos de poema [Final de un poema a su perro 10-XII-1798]”, en *Escritos de juventud* (trad. J. M. Ripalda y Z. Szankay). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- HEIDEGGER, Martin (2007): *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad* (trad. A. Círia). Madrid: Alianza Editorial.
- IOVINO, Serenella y OPPERMAN, Serpil (2012): “Material ecocriticism Materiality, agency, and models of narrativity”, *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, Vol. 3, N. 1, 2012, pp. 75-91.
- LE GUIN, Ursula (2020): “La teoría de la ficción como bolsa transportadora” (trad. Colectiva Materia), *Cuadernos Materialistas* N° 5, 2020, pp.12-15.
- LE GUIN, Ursul a (2019): *Words Are My Matter*. Boston/New York: Mariner Books.
- MELANDRI, Enzo (2007): *Contro il simbolico*. Macerata: Quodlibet.
- NIETZSCHE, Friedrich (2003): “El caso Wagner” en *Escritos sobre Wagner* (trad. J. B. Llinares). Madrid: Biblioteca Nueva.
- RYAN, Derek (2013): “Chapter 4: The Question of the Animal in *Flush*”, Virginia Woolf and the Materiality of Theory. Sex, Animal, Life. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 133-170.

- SMITH, CRAIG (2002): "Across the Widest Gulf: Nonhuman Subjectivity in Virginia Woolf's *Flush*", *Twentieth Century Literature*. Vol. 48 (2002), pp. 348-367.
- VILLALBA, Susana (2022): *La bestia ser*. Buenos Aires: Hilos editora.
- WOOLF, Virginia (2013a): *Flush* (trad. P. Ingberg). Buenos Aires: Losada.
- WOOLF, Virginia (2013b): *Un cuarto propio* (trad. P. Ingberg). Buenos Aires: Losada
- .

Questo libro raccoglie riflessioni e analisi sul corpo a partire da diverse discipline per pensare trasversalmente le esperienze delle corporeità nelle loro concrezioni materiali e simboliche, suscitando un dialogo critico sulle loro capacità di generare pratiche, discorsi e poetiche diverse, dissidenti e complesse oggi.

In questa seconda edizione si punta a continuare a costruire, attraverso una raccolta biennale, la categoria della corporeità in dialogo con le arti, le scienze sociali e umane. È notevole come la corporeità e le sue politiche e narrazioni diventino malleabili, flessibili e vulnerabili agli sguardi teorici emergenti che ci fanno riflettere permanentemente e pensare ad una mobilità categorica.

Lucía Caminada

Professore Ordinario di letteratura argentina presso l'Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Argentina. Direttore del progetto e gruppo di ricerca Manifestazioni e narrazioni in Argentina: letterature e culture. Phd in Cultural Studies in Literary interzones presso l'Università degli Studi di Bergamo, Universidade Federal Fluminense e Université Paris X Nanterre e Post-dottorato di rimpatrio CONICET col Programma Raíces. Gli interessi di ricerca includono la letteratura comparata e latinoamericana in relazione agli studi culturali, alle politiche corporali, a incroci tra sguardo e scrittura e agli studi di “ zone letterarie “ tra regione e territorialità.

Fernando Gonçalves

È Professore Associato della Facoltà di Comunicazione Sociale dell'Università dello Stato di Rio de Janeiro. Dottore in Comunicazione e Cultura presso l'Università Federale di Rio de Janeiro con post-dottorato in Sociologia della vita quotidiana presso l'Università Parigi V, Sorbonne. I suoi interessi di ricerca sono le intersezioni tra comunicazione, arte contemporanea e cultura visiva, in particolare nel contesto delle pratiche artistiche con fotografie, video, performance e installazioni che discutono questioni politiche relative al corpo, la memoria e gli spazi urbani.

www.ledizioni.it