

Cuerpos y creación

Materialidades, presencias y virtualidades

Compiladora
Margarita María **Uribe-Viveros**

Cuerpos y creación
Materialidades, presencias
y virtualidades

Margarita María Uribe-Viveros
(compiladora)



Fondo Editorial

Institución Universitaria de Envigado

Cuerpos y creación: materialidades, presencias y virtualidades / compiladora
Margarita María Uribe-Viveros – Envigado: Institución Universitaria de Envigado, 2023.

120 páginas – (Colección Científica)
ISBN pdf: 978-628-7601-32-1

Cuerpo humano – Aspectos filosóficos – 2. Cuerpo humano - Estética – 3. Cuerpo humano – Ciencia y tecnología – 3. Cuerpo humano – Aspectos sociales

128.6 (SCDD-ed.22)

Cuerpos y creación

Materialidades, presencias y virtualidades

© Institución Universitaria de Envigado, (IUE)

Colección científica

Edición: octubre 2023

Publicación electrónica: noviembre 2023

Rectora

Blanca Libia Echeverri Londoño

Director de Publicaciones

Jorge Hernando Restrepo Quirós

Coordinadora de Publicaciones

Lina Marcela Patiño Olarte

Asistente editorial

Nube Úsuga Cifuentes

Diseño y Diagramación

Leonardo Sánchez Perea

Editado en Institución Universitaria de Envigado

Fondo Editorial IUE

publicaciones@iue.edu.co

Institución Universitaria de Envigado

Carrera 27 B # 39 A Sur 57 - Envigado Colombia

www.iue.edu.co

Tel: (+4) 604 339 10 10 ext. 1524

Impreso en Colombia – Printed in Colombia

Los autores son moral y legalmente responsables de la información expresada en este libro, así como del respeto a los derechos de autor. Por lo tanto, no comprometen en ningún sentido a la Institución Universitaria de Envigado.

Prohibida la reproducción total o parcial del libro, en cualquier medio o para cualquier propósito, sin la autorización escrita del autor(es) o del Fondo Editorial IUE.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento -No Comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional. Más información: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Contenido

Presentación	8
Porque el cuerpo escapa <i>Margarita María Uribe-Viveros</i>	
Capítulo 1. Cuerpo sin órganos	
1.1. Entre compost y simpoiesis: el cuerpo sin órganos del Cthuluceno	12
<i>Paolo Vignola</i>	
Introducción	12
Hacer lo múltiple	13
Del cyborg al compost	16
Cthuluceno	18
Cuerpos sin órganos	23
Conclusiones	25
Referencias	26
Capítulo 2. Cuerpos duplicados. Implicaciones de la virtualidad y lo digital	
2.1. Cuerpo virtual. Duplicaciones, simulaciones, transformaciones	28
<i>Juan Diego Parra Valencia</i>	
Introducción	28
Variaciones de lo virtual	29
Posible-real; virtual-actual. Diatribas del cuerpo	32
Duplicidad	36
Simulación	38
Transformación	40
Conclusiones	44
Referencias	45

2.2. Duplicaciones: avatares y perfiles como hypomnémata digitales	47
<i>Agustín Berti</i>	
Introducción	47
Hypomnesis digital	50
Conclusiones	51
Referencias	52
Capítulo 3. Arte y cuerpo. Tejidos y memorias	
3.1. Memorias maleables de mi cuerpo actor	53
<i>Sandra Camacho López</i>	
Introducción: el actor y su personaje	53
El actor situado	58
Mis recuerdos y memorias	59
El cuerpo en la creación	60
La cartografía espacial de la ficción	62
Partituras desde mí hacia los otros	63
Conclusiones: vivencias y preguntas sobre la identidad y las raíces desplazadas	65
Referencias	68
3.2. Cuerpo-Abyecto. Anotaciones sobre el arte y las materias inferiores	69
<i>Beatriz Elena Acosta Ríos</i>	
Introducción: dos imágenes para comenzar	69
El concepto de abyecto	72
Arte abyecto o arte de (y con) lo abyecto	77
Ciudad que se abyecta: la carne violada ante lo sublime	83
Conclusiones	86

3.3. Tejidos, costuras y corporalidades. Cartografías de los cuerpos en maquilas de Medellín	88
<i>Edilberto Hernández González, Margarita María Zapata López</i>	
Introducción	89
Costuras de un proceso de producción corporal	94
Cuerpos, materialidades textiles y discursividades vestibles	97
Conclusiones. Materialidades textiles y formación de los cuerpos	99
Referencias	101
Capítulo 4. Cuerpo, lenguajes y norma	
4.1. Cuerpo, lenguaje y texto	103
<i>Margarita María Uribe-Viveros, David Alberto Londoño-Vásquez</i>	
Introducción	103
La mirada sobre los documentos	106
Algunas apuestas sobre el análisis semiótico de los DP	108
Conclusiones	112
Referencias	112
Conclusiones	
Paradojas de indicaciones, huellas, improntas, vestigios	116
<i>Margarita María Uribe-Viveros</i>	
Autores	118

Tabla de imágenes

Imagen 1. Objetos de la memoria.	57
Imagen 2. Una estudiante elabora su cartografía.	62
Imagen 3. Trazando rutas.	63
Imagen 4. Exploración textual.	66
Imagen 5. Srusral Mora Kup “Mujeres jóvenes hilando”.	88
Imagen 6. Sistema maquilar. Medellín (2019).	92
Imagen 7. Cuerpos gabari. Medellín (2019).	97
Imagen 8. Derecho de petición 1 (2020).	110
Imagen 9. Derecho de petición 2 (2020).	111
Imagen 10. Derecho de petición 3 (2020).	111
Imagen 11. Derecho de petición 4 (2020).	111

Presentación

Porque el cuerpo escapa

Margarita María Uribe-Viveros¹

Las investigaciones recogidas en este volumen se enmarcan en un interés general de las áreas reflexivas de las ciencias sociales y las artes que ha dado lugar a cada vez más producciones sobre el cuerpo. Este interés se manifiesta en este caso en un conjunto de investigaciones en contextos distintos. Se trata de reflexiones *sobre, en y desde* el cuerpo en situación de interacción creativa, producidas bajo el entendido de lo que propone Daniel Alvaro a propósito del texto *58 Indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, de Jean Luc Nancy (2011)² cuando afirma que se necesita un discurso nuevo, completamente distinto o, dicho de otro modo, un *discurso otro* para hablar del cuerpo; uno capaz de hablar a partir del cuerpo: “Un discurso que antes de producir o de dar sentido al cuerpo lo afecte en toda su extensión y por lo tanto en su existencia misma” (pp. 53-54). Esta disposición de continuar tejiendo la urdimbre de las reflexiones sobre el cuerpo en su capacidad creadora, en su materialidad, en su sentido de indicios, toma forma en las búsquedas de los investigadores aquí convocados, cuyo trabajo responde a la pregunta por los alcances creadores del cuerpo no solo como investigación-creación orientada a entender los procesos creativos, o como abordaje de las materialidades, sino también como develamiento de los cuerpos y las presencias en sus dimensiones carnales y virtuales. Las investigaciones que componen el libro tienen un interés de fondo: aportar al fortalecimiento del diálogo entre las ciencias

¹ Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura comparada-Estudios culturales de la Universidad Autónoma de Barcelona. Miembro del grupo de investigación Psicología Aplicada y Sociedad, de la Institución Universitaria de Envigado. Docente de tiempo completo de la Institución Universitaria de Envigado.

² Alvaro, D. (2011). Un cuerpo, cuerpos... En J.-L. Nancy, *58 Indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma* (pp. 53-63). La Cebra.

sociales y las artes de manera que se enriquezcan perspectivas que abracen el reto de entender la investigación como creación. Por ello, en el recorrido que permite la producción textual aquí presentada, los investigadores pusieron a prueba distintos métodos, enfoques, tonos y estilos para comunicar su experiencia investigativa en la búsqueda de un discurso capaz de hablar *a partir del cuerpo*, así como también *hablar del cuerpo*.

De este modo, el capítulo 1, titulado “Cuerpos sin órganos”, presenta el trabajo denominado *Entre compost y simpoiesis: el cuerpo sin órganos del Chthuluceno*, resultado de la investigación de Paolo Vignola en el marco del proyecto Marie Skłodowska-Curie Action (MSCA) RISE RealSmartCities (<http://realisms.eu>), financiado por el programa Horizonte2020 de la Unión Europea, Grant agreement No. 777707. Vignola retoma tres conceptos de Donna Haraway (2019): *simpoiesis*, *compostaje* y *Chthuluceno*, y un cuarto concepto, el de *cuerpo sin órganos* de Deleuze y Guattari (2002; 2009) para desarrollar el de *la multiplicidad* o *lo múltiple* como sustantivo, formulado en *Mil mesetas* (Deleuze & Guattari, 2002, p. 10).³

En el capítulo 2, “Cuerpos duplicados. Implicaciones de la virtualidad y lo digital”, se recogen los resultados de dos investigaciones. La primera de ellas, *Cuerpo virtual. Duplicaciones, simulaciones, transformaciones*, de Juan Diego Parra Valencia, emprende una revisión filosófica para desarrollar una propuesta estética en la valoración del cuerpo desde la noción de virtualidad, analizando el sentido de lo virtual aplicado al cuerpo y tomando como punto de partida un rodeo por las críticas sobre las acepciones de lo virtual, tanto en el ámbito de la filosofía como de la tecnología, para reconocer el cuerpo en sus variaciones. Dicha revisión del concepto de lo virtual le permite conectar con la noción de cuerpo y ahondar en su carácter, trascendiendo su condición física, a partir de tres ideas: duplicación, simulación y transformación, tanto en el plano perceptivo como en el expresivo. Por otro lado, la segunda investigación aquí presentada, *Duplicaciones: Avatares y perfiles como hypomnémata digitales*, realizada por Agustín Berti como resultado de la investigación *Reflexiones sobre tecnología e información: Algoritmización y dronización en el Proyecto SECyT Consolidar, UNC, 2018-2021*, dirigido por el Dr. Javier Blanco y en la que Agustín Berti es codirector, señala que el contexto

³ Las citas de esta Presentación se podrán consultar en las Referencias de los capítulos respectivos.

de la pandemia covid-19 aceleró procesos de plataformización en curso y uno de sus emergentes más obvios es la generalización de ciertas dinámicas de representación digital: a saber, los perfiles y los avatares. A partir de este fenómeno la investigación de Berti propone abordar estas dinámicas revisando el concepto de hypomnémata de Bernard Stiegler para el contexto de las plataformas. La intuición que se presenta es que estas dinámicas presentan un doble movimiento: por un lado, los perfiles permiten esquematizar lo dividual (entendido como aspectos sub y supraindividuales), para su operativización digital, en tanto que los avatares traducen el orden maquínico al humano, reterritorializándolo desde el capitalismo de plataformas.

El capítulo 3, titulado, “Arte y cuerpo. Tejidos y memorias”, sigue los pasos de 3 investigaciones en torno a los tejidos sobre el teatro, la literatura y las corporalidades. En la primera de ellas, Memorias maleables de mi cuerpo actor, Sandra Camacho López presenta su investigación-creación como docente de la Universidad de Antioquia, titulada *Indagaciones del actor-creador entre los límites de lo real y de lo ficcional: evanescencias y permanencias del personaje en la escena contemporánea*. De la mano de Stanislavski, Merleau-Ponty y Tarkovski, la investigadora da vida a la pregunta por aquello que permite indagar sobre la relación entre lo propio y lo común en la creación teatral de los personajes de ficción y, para ello, desarrolla la hipótesis de que son las huellas corporales las que permiten la secuencia de la memoria del cuerpo actor; indicios del cuerpo, podría decirse, siguiendo nuevamente a Nancy (2011). En la segunda investigación, *Cuerpo-Abyecto. Anotaciones sobre el arte y las materias inferiores*, Elena Acosta se conduce bajo la pregunta por la presencia de las formas extremas de la violencia en el arte y las improntas de ello en los cuerpos que se abyectan, sin metáforas, de tal manera que ese mostrar lo abyecto caracterizaría las formas artísticas mismas. Igualmente, se introduce la idea de que serían las materias inferiores las mejores dotadas para interrogar la restringida capacidad de las materias superiores para dar cuenta, como le compete a la experiencia artística, de la realidad abyecta. Para cerrar el tercer capítulo, Edilberto Hernández González y Margarita María Zapata López presentan los resultados de su investigación adelantada a partir del trabajo colaborativo entre los grupos de investigación ESINED de la Universidad de San Buenaventura y el grupo Estudios en Educación Corporal de la Universidad de Antioquia,

en el marco de la investigación doctoral *Carne y confección de sí: puntadas de una costurera*. Su perspectiva poscualitativa (St. Pierre, 2014) o postestructuralista (Hernández-Hernández & Revelles Benavente, 2019) se despliega alrededor de la investigación en su potencia de invención y creación de los investigadores mismos, de su experiencia corporal y espacial en las realidades estudiadas. La investigación se acerca a las intenciones de un tipo de cuerpo; un tipo de costura; un tipo de producción, en el contexto de la figura de la maquila en el área metropolitana del Valle de Aburrá: cartografías en proceso a partir de la ubicación de maquilas y las redes tejidas alrededor de ellas, mapas de la fabricación de las prendas de vestir y los cuerpos formados en lo que los investigadores denominan *el sistema moda*.

El cuarto y último capítulo, “Cuerpo, lenguajes y norma”, contiene el artículo titulado *Lenguaje y Texto: Del derecho de petición como participación ciudadana a la conversión de un archivo en repertorio*, en el que Margarita María Uribe-Viveros y David Alberto Londoño-Vásquez presentan el resultado de la investigación *Mediaciones pedagógicas identificadas por los estudiantes de primer semestre de la Facultad de Ciencias sociales, Humanas y Educación de la Institución Universitaria de Envigado en el año 2023*. La investigación se centra en analizar e interpretar ese cuerpo que hay detrás del documento del peticionario que instaura un recurso legal porque se reconoce en ese material de archivo —como en otros— la narración del cuerpo y las emociones del que escribe, la huella de esa presencia ausente que, como dijera Jacques Derrida (1977), da cuenta solo del rastro de lo sucedido, capaz de preservar la huella, pero no “la cosa en sí”.

Las investigaciones aquí reunidas van tras esos rastros, indicios, huellas, marcas, vestigios, impresiones que entendemos con Nancy en la línea de no ser apenas relato ni tratado ni discurso:

Porque el cuerpo escapa, nunca está asegurado, se deja presumir, pero no identificar. Siempre podría no ser más que parte de otro cuerpo más grande que tomamos por su casa, su coche o su caballo, su asno, su colchón. Podría no ser más que un doble de este otro cuerpo pequeño y vaporoso que llamamos su alma y que sale de su boca cuando muere. Disponemos solamente de indicaciones, de huellas, de improntas, de vestigios (Nancy, 2011).

Capítulo 1. Cuerpo sin órganos

1.1. Entre compost y simpoiesis: el cuerpo sin órganos del Chthuluceno

Paolo Vignola⁴

La Tierra —la Desterritorializada, la Glacial, la Molécula gigante—
era un cuerpo sin órganos.

G. DELEUZE Y F. GUATTARI

Introducción

El presente texto, en lugar de mencionar a uno o más autores o expresar alguna forma de intención, se compone de cuatro términos bastante técnicos y específicos, que reenvían a cuatro conceptos cuya procedencia es evidente para quienes trabajan en el marco de la filosofía contemporánea: tres conceptos han sido elaborados por Donna Haraway (2019), mientras que el *cuerpo sin órganos* ha sido forjado por Deleuze y Guattari (2002; 2009). El concepto que juntaría la simpoiesis, el compostaje, el cuerpo sin órganos y el chthuluceno, y que representa el corazón teórico del texto es *la multiplicidad o lo múltiple como sustantivo*, según la definición de *Mil mesetas* (Deleuze & Guattari, 2002, p. 10). En este sentido, será precisamente la multiplicidad, abordada a través de Deleuze y Guattari, lo que posibilita la estructuración de un discurso ontológico, político y cosmopolítico acerca del cuerpo y en particular sobre “lo que puede un cuerpo”,

⁴ PhD en Filosofía, es docente de materias estéticas y literarias en las maestrías en la Universidad de las Artes de Guayaquil (UArtes, Ecuador). Es fundador de la revista internacional *La Deleuziana*, miembro de la Red de Estudios Latinoamericanos sobre Deleuze y Guattari y coordinador para Ecuador del proyecto internacional Real Smart Cities (Horizon 2020, Marie Curie).

tanto individual como colectivo, según la famosa expresión de Spinoza, retomada y resemantizada por el propio Deleuze (2002, p. 59), como lo muestra Jacquet (2011, pp. 48-50).⁵ A lo largo del texto se aclararán las relaciones que cada uno de los cuatro conceptos mantiene con la multiplicidad y el cuerpo; ahora se precisa ahondar en la dimensión ontológica de dicha multiplicidad tal como es presentada por los dos filósofos franceses, para luego pasar a la propuesta harawaiana.

Hacer lo múltiple

En *Rizoma*, introducción de *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari toman prestada la figura del rizoma de la botánica para experimentar una forma de pensamiento alternativa al dualismo y la representación y aplicarla como agente destructor de la imagen de la raíz y el árbol en la lingüística, la sociología, la antropología, la política y por supuesto la filosofía. Así como un tubérculo no sigue una linealidad arborescente, y no se estructura a través de una unidad central que se bifurca, el concepto de rizoma “conecta cualquier punto con cualquier otro punto” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 25) sin principios jerárquicos. En este sentido, alternativamente a la definición de la estructura como un conjunto de puntos en oposición binaria y de posiciones cruzadas por relaciones biunívocas, el rizoma está constituido únicamente por la conexión de líneas heterogéneas. Así, desde lo puramente teórico, expresa una multiplicidad emancipada tanto del uno y su trascendencia como de lo múltiple y su dimensión meramente cuantitativa:

El rizoma ‘no es un múltiple que deriva de lo Uno, o al que lo Uno se añadiría (n+1). No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes’. [...] No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. Constituye multiplicidades lineales de n dimensiones, sin sujeto ni objeto, distribuibles en un plan de consistencia del que siempre se sustrae lo Uno (n-1) Deleuze & Guattari, (2002, p. 9).

Analizaremos más adelante el tema de la sustracción (n-1) como a la vez metodología y además teórico-político de *Mil mesetas*. La que a lo

⁵ En el famoso escolio de la *Ética* (sección III, proposición II), Spinoza (1984) afirma que “nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza” (p. 127).

largo de este libro se perfilará y concretará como una teoría de las multiplicidades guarda una premisa pragmática basada en la experimentación, según la cual “no es suficiente representar lo múltiple, ya que lo múltiple hay que hacerlo” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 12). Ahora bien, si nos preguntáramos cómo se hace lo múltiple, una primera respuesta podría ser: estableciendo o procurando conexiones rizomáticas. Estas conexiones, que ocurren muy a menudo en la biología y la zoología, son esencialmente agenciamientos de cuerpos heterogéneos, y por esta razón son rizomáticas. En este sentido, el rizoma ya no es una entidad física y estable, sino precisamente la dinámica misma de la simbiosis y la simbiogenesis entre las especies y los distintos reinos de la naturaleza. Además, todos los fenómenos de contagio entre cuerpos, según nos dicen Deleuze y Guattari, son rizomas, así como todos los devenires:

Si la evolución implica verdaderos devenires es simbiosis en el basto dominio de las que pone en juego seres de escalas y reinos completamente diferentes, sin ninguna filiación posible. Hay un bloque de devenir que atrapa a la avispa y la orquídea, pero del que ninguna avispa-orquídea puede descender. Hay un bloque de devenir que capta al gato y al zambo, y en el que un virus C realiza la alianza. Hay un bloque de devenir entre raíces jóvenes y ciertos microorganismos, y las materias orgánicas sintetizadas entre las hojas realizan la alianza (rizosfera) (Deleuze & Guattari, 2002, p. 245).

Según este planteamiento, la famosa pregunta “¿qué es lo que puede un cuerpo?” podría entonces tener como respuesta: hacer rizomas y, por ende, *lo que puede un cuerpo es hacer lo múltiple*. En este sentido, en un ensayo que escribí con Sara Baranzoni (Baranzoni y Vignola, 2022), introducimos la reflexión acerca de lo que significa o lo que tendría que significar *hacer*, si tenemos en cuenta que se trata

[...] de una teoría en la que lo que es primero es el agenciamiento y no los elementos supuestamente agenciados, donde ya no hay una oposición entre el sujeto, que supuestamente actúa y por ende *hace*, y el objeto, que supuestamente es *hecho* o justamente objetivado por el sujeto (p. 13).

De hecho, la teoría deleuzeguattariana de los “agenciamientos maquínicos de deseo y colectivos de enunciación” nos dice que, paradójicamente, el sujeto solo es un resto de la producción, algo producido, algo

hecho, más bien que el productor o el que hace o actúa (Deleuze & Guattari, 2009, pp. 24-25). Se hace entonces evidente que el *hacer* al que se refiere el hacer de “[...] hacer lo múltiple no tiene que ver con el sujeto, con el actuar de un sujeto. Muy por lo contrario, diríamos, una vez más, que “[...] para hacer lo múltiple hay que deshacerse del sujeto” (Baranzoni y Vignola, 2002, p. 9)

Ahora bien, es muy conocido que Deleuze y Guattari ponen en duda la noción convencional de *sujeto* y que deconstruyen la imagen antropocéntrica del pensamiento moderno que fundamenta el mundo a partir de la perspectiva racionalista occidental. En esta óptica, cabe decir que, el *deshacerse* de que se hablaba antes viene a quedar dirigido a ese “Hombre-blanco-macho-adulto-urbano-hablando una lengua standard-europeo-heterosexual cualquiera” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 107): se trata pues de aquel hombre, aquel sujeto que es constantemente deconstruido en *Mil Mesetas*, prácticamente en cada una de las mesetas y ya desde la introducción, ya desde *Rizoma*: los paseos por la biología, la zoología, la antropología, la geología, la física, la lingüística, las artes visuales, la literatura, presentes en este libro, responden a esta necesidad a la vez de deshacerse del sujeto y de hacer lo múltiple.

Utilizando una palabra que por aquel entonces (1980) aún no había sido acuñada, en el mencionado ensayo con Baranzoni habíamos afirmado que

[...] el sujeto que Deleuze y Guattari ponen en tela de juicio es el mismo que se volverá el hombre del Antropoceno,⁶ que *crea* poder gestionar lo que *crea* haber hecho autónomamente, es decir la transformación de la biosfera, y olvida la red de relaciones en la cual está metido que lo sustentan y lo conforman como ser, ente del mundo. En este sentido, el sujeto, que se daría en oposición a un objeto, siempre es el sujeto del antropocentrismo (Baranzoni y Vignola, 2022, p. 10).

⁶ El término *Antropoceno* fue acuñado por el químico atmosférico Paul Crutzen, en el año 2000, como forma de describir una nueva era geológica que se diferencia principalmente del Holoceno en cuanto a la importancia del impacto de la humanidad como factor en sistemas geofísicos y en la biosfera. Muy rápidamente el Antropoceno se convirtió en objeto de numerosos debates transdisciplinarios, a partir de la cuestión de su génesis precisa, lo que ha llevado a la proliferación de propuestas de significantes alternativos para indicar este mismo periodo. Véase: Steffen et al. (2007); Monastersky (2015); Moore (2015); Neyrat (2016); Bonneuil & Fressoz (2016).

Del cyborg al compost

Donna Haraway, bióloga y filósofa feminista extremadamente original y contundente desde su *Manifiesto cyborg*, ha sido sin duda no solamente una de las estudiosas más influyentes en la decostrucción del antropocentrismo, sino también una extraordinaria pensadora del cuerpo, y precisamente de *lo que puede y lo que podría un cuerpo*, con su teoría del cibernético como programa de crítica radical de la episteme patriarcal y la invención de nuevas corporeidades, hibridaciones y experimentaciones para una inédita articulación de socialismo revolucionario y feminismo de la diferencia (Haraway, 1995). Y es precisamente en *Manifiesto cyborg* que ya se puede apreciar una compatibilidad impresionante, aunque indirecta, con los conceptos de Deleuze y Guattari de rizoma, multiplicidad y devenir molecular.

En *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, texto que se abordará a continuación, Haraway parece dejar a un lado la imagen tecno-biopolítica del cibernético que la había estado acompañando desde los años ochenta, para pasar a la sugestión agrobiológica del compost, como producto obtenido a partir de diferentes materiales de origen orgánico puestos en un proceso de descomposición. La propuesta de Haraway representa una forma radical de descentralización del ser humano, ya que el compost seríamos nosotros juntos con todos los otros seres de la Tierra, una maraña ontológica de la cual brota la vida, que se compone y se descompone sin cesar: “somos humus, no homo, no antropos; somos compost, no post-humanos [...] Renovar los poderes biodiversos de terra es el trabajo y el juego simpoiéticos del Chthuluceno” (Haraway, 2019, p. 94). Dicho de otro modo, se trataría de una decostrucción radical del antropocentrismo incluso más profunda que aquella desarrollada por el posthumanismo – como la propia Haraway deja entender en varias ocasiones.

En este sentido, si el *Manifiesto cyborg* tenía como objetivo lo de “aprender a no ser hombre” en la sociedad postmoderna, tecnocapitalista y aún hegemónica y patriarcal (Haraway, 1995, p. 296), el Chthuluceno, al decostruir la imagen del hombre-sujeto que acompaña al Antropoceno, representa su aplicación al campo de la ecología política y la geología. Y es precisamente desde estas disciplinas, junto con la física y la biología, que Haraway alcanza una nueva dimensión del cuerpo: ya no se trata del cuerpo individual, tampoco del cuerpo colectivo en el sentido

social, es decir, una colectividad compuesta por individuos atómicos, sino del cuerpo de la Tierra, que evidentemente abarca a todos los cuerpos terrestres, en el marco de lo que la física feminista Karen Barad (2012) define como realismo agencial. El cuerpo de Haraway es el holobioma en el cual todos los seres están entrelazados: “El Chthuluceno nunca es uno; siempre es sim-chthónico, no auto-chthónico; simpoiético, no autopoietico. [...]. Los seres humanos son parte del holobioma de lo tentacular” (Haraway, 2016). Se vuelve a lo que mencionamos en Baranzoni y Vignola (2022) sobre el “hacer lo múltiple” y por ende del *hacer* en términos generales. “El tema del hacer, en Haraway se distribuye en una multiplicidad de agencias interdependientes, al punto que no puede haber poiesis que ya no sea simpoiesis, hacer-con, lo cual a su vez tiene que ser entendido como un devenir-con” (p. 16):

devenir-con es cómo las especies compañeras, en términos de Vinciane Despret, se vuelven capaces. Los compañeros ontológicamente heterogéneos se convierten en quiénes y qué son en el mundo material semiótico relacional. Las naturalezas, las culturas, los sujetos y los objetos no preexisten a sus mundos entrelazados. [...] En los mundos humano-animales, las especies compañeras son seres ordinarios que se encuentran en la casa, en laboratorio, en el campo, en el zoológico, en el parque, en camión, oficina, prisión, rancho, arena, aldea, hospital humano, bosque, matadero, estuario, clínica veterinaria, lago, estadio, granero, reserva de vida silvestre, granja, cañón oceánico, calles de la ciudad, fábrica y más (Haraway 2019, p. 36).

El estilo de la escritura de Haraway, a medio camino entre el ensayo y la ficción especulativa, tal vez esconda la complejidad de su operación teórica, que se teje a través de un continuo juego de cuerdas (Haraway, 2019, pp. 31-58): por un lado, retoma la perspectiva baradiana del realismo agencial desde la física, mientras que por otro lado entiende la simpoiesis desde la biología de los holobiontes de Lynn Margulis (1988),⁷ en la que las configuraciones simpoiéticas son todos aquellos conjuntos de entes que no cumplen con el principio de autosuficiencia autopoietica de los sistemas vivos, es decir, con la sustancial autonomía de un cuerpo, y que definen procesos de organización abiertos a la alteridad. Haraway destaca cómo no se trata únicamente de simbiosis, sino también de simbioge-

⁷ Véase Haraway (2019 pp. 99-152), donde la autora substituye el término de autopoiesis, adoptado por Margulis, con lo de simpoiesis.

nesis, en la medida en que los cuerpos co-evolucionan y hacen mundos. Ahora bien, del otro lado de estos procesos creadores (creadores de mundos) hay el proceso complementario de descomposición, en el que todos los seres están metidos: el compost. Si es desde el compost que brota la vida, es igualmente a él que la vida se dirige y vuelve, y esta condición de seres compostables representa para Haraway el objetivo antropológico mínimo, es decir que hay que reconocernos como elementos de un compostaje planetario para poder verdaderamente tomar la medida del cambio climático en acto. Vivir en lo que Haraway llama Chthuluceno significa ser conscientes del compostaje en que el ser humano, a la par de los otros seres, está metido, y simpoiesis y compost representan las dos caras del mismo proceso vital del hacer mundo, que ahora podemos pensar también como la forma biológica de hacer lo múltiple.

Chthuluceno

Como varios otros filósofos, Donna Haraway ve con sospecha al significativo Antropoceno, en particular por el significado antropocéntrico implícito que este término vehicularía, a saber el protagonismo y excepcionalismo humano en las transformaciones de la biosfera. Aunque en un principio sí fue utilizado por Haraway (2015, p. 259) y representa una crítica importante al Antropoceno, tampoco el término Capitaloceno parece satisfacer sus exigencias teóricas (Haraway, 2019, p. 88). La razón reside en el hecho de que, aunque desde el punto de vista del contenido económico político, geológico y antropológico, el concepto de Capitaloceno supera en pertinencia y precisión al de Antropoceno, no elimina la forma. Al individuar las causas del cambio climático en las relaciones capitalistas de poder y producción entre materias primas, valor y trabajo (Moore, 2016), puede que el concepto de Capitaloceno no aparezca descaradamente antropocéntrico, pero esto no significa que deje totalmente de serlo. Aunque para Jason W. Moore (2013), quien acuñó el término Capitaloceno y es su principal defensor, el capitalismo sería impensable sin la naturaleza y define su propia ecología-mundo, el capital no deja de ser algo antrópico, es decir, producto del humano, que refleja al hombre, cuyo objetivo es imponerse apicalmente en el ecosistema global (Haraway, 2019, p. 95).

Sin embargo, la ventaja del concepto de Capitaloceno reside en destacar el malentendido filosófico que se esconde detrás del Antropoceno con respecto a la relación entre la naturaleza y la sociedad (Moore, 2013, p. 18).⁸ Según Moore, el Antropoceno representa un vicio cartesiano que, a partir de la separación dicotómica entre el hombre y la naturaleza, concibe la industrialización como una acción negativa sobre el medio ambiente, a su vez entendido como un recurso externo al capitalismo. Al contrario, el Capitaloceno hace hincapié en el carácter necesario de las relaciones de interdependencia recíproca y en este sentido permite acercarse al diagnóstico ecológico que realiza Haraway con su concepto de Chthuluceno.

Si bien el término Chthuluceno se forma a partir del nombre de la araña californiana *Pimoida* Cthulu, combinado con la raíz *khth*, relacionada con las divinidades ctónicas de la Antigua Grecia, y por extensión a los seres y las fuerzas subterráneas que habitan la Tierra, es la conexión sistemática con las actividades humanas⁹ lo que le permite a Haraway hacer hincapié en la dimensión reticular, tentacular, rizomática, de la vida en la Tierra, en la que los hilos de las relaciones interespecíficas, transpecíficas, y de los inter-reinos, componen marañas sin cesar. Dice Haraway:

Llamo a todo esto el Chthuluceno —pasado, presente y lo que aún está por venir—. Estos espacio-tiempos reales y posibles no están nombrados inspirándose en el monstruo Cthulhu (noten la diferencia en la ortografía) de la pesadilla racial misógina del escritor de SF H. P. Lovecraft, sino más bien en las diversas potencias y poderes tentaculares de la tierra y en las cosas reunidas bajo nombres como Naga, Gaia, Tangaloe (surgido de la Madre tierra Papa), Terra, Haniyasu-hime, Mujer Araña, Pachamama, Oyá, Gorgo, el Cuervo o Yáahl, A'akuluujjisi y muchos, muchos más (2019, p. 156).

Al decir de la autora, su pensamiento va en una vía diferente de la de Lovecraft, mirada conservadora y patriarcal tanto de la naturaleza como de la ciencia-ficción:

⁸ También véase *ibid.*, p. 10: “¿Estamos realmente viviendo en el Antropoceno con su retorno a un punto de vista curiosamente eurocéntrico de la humanidad y su confianza en nociones y recursos bien establecidos y consolidados además de su determinismo tecnológico o estamos viviendo en el Capitaloceno, una era histórica formada por unas relaciones que privilegian la acumulación interminable de capital?”.

⁹ La palabra griega *χθών khthón* se refiere al interior del suelo más que a la superficie de la tierra (como hace γαῖη *gaie*).

Fue más difícil decidir cómo escribir Chthuluceno de manera tal que llevara a poderes y seres divisibles chthónicos arrogantes y no al Chthulhu, Cthulhu, o cualquier otra deidad o monstruo de gestación única. Una persona experta en ortografía griega que fuera quisquillosa podría insistir en la “h” entre la última “l” y la “u”, pero en aras de la pronunciación inglesa y también para evitar caer en el Cthulhu de Lovecraft, dejé caer esa “h”. Esto es un metaplasmo (Haraway, 2019, p. 253).

Es en este sentido que Haraway, desplazando la h, quiere pasar de la ciencia-ficción comúnmente dicha, con su dimensión patriarcal, a la geo-ficción, es decir, la ficción simpoiética de todos los seres que habitan y actúan en la Tierra.

“Mi” Chthuluceno es el tiempo de composiciones mortales que están en juego unas por otras y unas con unas. Esta época es el kainos (ceno) de los poderes en desarrollo constante que son Terra, de aquellos con una miríada de tentáculos en todas sus materialidades, espacialidades y temporalidades difractadas y unidas por membranas interdigitales. [...] En el Antropoceno las fuerzas tentaculares son las del fuego nuclear y el carbón; queman al hombre hacedor de fósiles que quema más y más fósiles de manera obsesiva, creando cada vez más fósiles en una parodia lúgubre de las energías terrestres. En el Antropoceno, las fuerzas chthónicas también son activas; no toda acción es humana, por decir lo menos (Haraway, 2016).

Tal como lo propuse con Baranzoni, “en el Chthuluceno se trataría entonces de abandonar el supuesto excepcionalismo del ser humano como eje de las narrativas terrenales, para aprender a vivir no antropocéntricamente” (p. 10), destituyendo al hombre del pedestal plantario. En palabras de Haraway:

Contrariamente a los dramas dominantes en el discurso del Antropoceno y el Capitaloceno, los seres humanos no son los únicos actores del Chthuluceno, [ellos] son de y están con la tierra, y los poderes bióticos y abióticos de esta tierra son la historia principal’ (2019, p. 95).

Volviendo al tema central del presente texto, se podría afirmar que, en la propuesta de Haraway, “hacer lo múltiple” significa ante todo reconocerlo, reconocer el carácter rizomático de la naturaleza, reconocer que todo es rizoma y quedarse en él, en la maraña holobiontica, para *seguir pensando con el problema*. En este sentido, el Chthulu del Chthuluceno

tiene que ser entendido como una potencia de conexión, fuerza de vínculo, devenir-con y co-creación, lo cual remite al *trouble* del título original *Staying with the trouble*, que en la (co)construcción teórica de Haraway a su vez apunta hacia la noción física de *entanglement*. El *trouble*, a través del antiguo *trabler-trubler* francés deriva del latín *turbulare*, que corresponde al sustantivo *turbula*, diminutivo de turba, es decir, “pequeña multitud desordenada”. Si en la física cuántica la noción de *entanglement* explica cómo los fenómenos observados no tienen propiedades intrínsecas hasta que no se los recorta de la maraña ontológica en la cual se configuran, en la interpretación de Karen Barad (2012) la maraña se convierte en la base de múltiples relaciones de obligación y vínculo ontológico con el otro: la maraña es entonces el problema, en el sentido del *trouble*.

Al respecto, con Baranzoni sostuve que:

Quedarse con el *trouble* para participar en su movimiento vital y viscoso, o dicho de otra manera, quedarse en la maraña, quedarse con la maraña, significa vivir y pensar (en) la multiplicidad, conformarla pero también *hacerla*, con los múltiples hilos que envuelven los seres de la tierra, evitando todo afán totalizador, trascendente o centralizador (Baranzoni y Vignola, 2022, p. 11).

Secundariamente, “hacer lo múltiple” podría significar inventar una época geológica, el Chthuluceno, a través de la ficción y del cruce entre escritoras, científicas, seres y luchas por el medioambiente, para acabar con la dicotomía sujeto-objeto representada por la oposición del *anthropos* y la naturaleza. En esta óptica, parece lícito afirmar que el propio libro de Haraway es en sí un rizoma y una obra de y para el compostaje conceptual, en el sentido de que los lectores estamos llamados a continuar su (des)composición para, como dirían Deleuze y Guattari, “hacer la línea y no el punto” y hacerla no solo en filosofía, sino también en biología, en la historia de la evolución, que se convierte en la historia de la coevolución simbiogenética que nos concierne, siguiendo los “juegos de cuerdas complejas” y participando en la maraña. El tema de la ficción está muy presente en Haraway, y tiene un rol estratégico ya desde *Manifiesto Cyborg*, pero en el caso de *Seguir con el problema* y específicamente con respecto al Chthuluceno alcanza algo inédito, en la medida en que su idea de un compostaje planetario y una simpoiesis inagotable la lleva a inventar una auténtica geoficción:

“Mi” Chthuluceno [...] enmaraña una miríada de temporalidades y espacialidades y una miríada de entidades-en-ensamblaje intraactivas, que incluyen a más que humanos, alteridades no-humanas, inhumanos y humanos como humus. [...] Naga, Gaia, Tangaloa, Medusa, Mujer-araña y todos sus parientes son algunos de los muchos miles de nombres [de] las redes de fabulación especulativa, el feminismo especulativo, la ciencia ficción y los hechos científicos (Haraway, 2019, p. 156).

Finalmente, para expresar la articulación de la simpoiesis, el realismo agencial y el materialismo semiotico que conforman la perspectiva de Haraway, se podría parodiar el título del ensayo de Foucault (1979), *Microfísica del poder*, y pensar algo así como la micropolítica de la física y de la biología. Ello porque tanto la biología como la física se ven atravesadas por una vertiente intra-política que parece querer confirmar aquella frase arrojada en *Mil mesetas* que un poco apodícticamente establecía que “antes que el ser, está la política” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 207). En la perspectiva harawayana, que al teorizar se compromete políticamente, esta imagen casi inefable se traduce en una forma radical de responsabilidad, una respons-habilidad, (*response-ability*) (Haraway, 2019, p. 99), como ya lo planteé junto con Baranzoni, para Haraway se trata de una forma de responsabilidad interespecífica:

[...] que abarcaría todo el planeta, franqueando o difuminando no solamente las fronteras de las especies, sino también los umbrales entre lo orgánico y lo inorgánico, así como lo natural y lo artificial. Haraway piensa en una relacionalidad material del mundo, concebida como un “hacer ser” o un “devenir-con”, y concibe la respons-habilidad como la capacidad de cada ser de responder al otro, a sus necesidades vitales. Esta respons-habilidad deviene en el principio geo-ético que deconstruye el antropocentrismo del Antropoceno, para sentar las bases del Chthuluceno (Baranzoni & Vignola, 2022, p. 19).

Si el Antropoceno representara la equivocación del ser humano en representarse como el único sujeto y la incapacidad de responder al otro, el Chthuluceno significaría tomar conciencia del *trouble*, *entanglement* o maraña en el que vivimos y aprender a generar las preguntas correctas (Timeto, 2018) para seguir haciendo mundo (*worldling*) a través de relaciones multiespecíficas.

Cuerpos sin órganos

El Chthuluceno tendría una doble cara, ya que por un lado representa una mirada analítica más refinada y más respons-habil hacia el cambio climático, la contaminación y los procesos geológicos, mientras que por otro lado tiene que ser entendido como un replanteamiento teórico-práctico de cómo vivir en este planeta infectado. Aunque Haraway no establezca una conexión directa entre los dos conceptos, esta doble cara parece reflejar el concepto de *cuerpo sin órganos* desarrollado por Deleuze y Guattari desde *El anti-Edipo* hasta *Mil mesetas*. Para finalizar el texto, se proporcionarán algunos rasgos de esta compatibilidad teórica entre *cuerpo sin órganos* y Chthuluceno.

Para llevar a cabo esta operación resulta estratégico considerar los distintos matices ontológicos de *El anti-Edipo* y de *Mil mesetas* al abordar el concepto como las dos dimensiones, la primera más analítica y la segunda pragmática, que parecen reflejarse bastante bien en las dos caras del Chthuluceno que se analizaron anteriormente. El Chthuluceno a la vez como respuesta teórica, política y pragmática radical (aunque rizomática) a los límites y defectos del concepto de Antropoceno (Vignola, 2017, pp. 85-87), y como tentativa de seguir experimentando en el hacer lo múltiple, epistemológica y materialmente.

En el caso de *El anti-Edipo*, el concepto de *cuerpo sin órganos* es el resultado de la resemantización anti-psicoanalítica de la lucha en contra del organismo conducida por Antonin Artaud (Deleuze & Guattari, 2009, pp. 13-17), y aparece ya desde las primeras páginas como instrumento analítico medular. El *cuerpo sin órganos* representa una especie de función límite de la producción deseante, una herramienta para entender tanto las tres síntesis del inconsciente (conectiva, disyuntiva y conjuntiva), ya que sería la superficie donde se registran las máquinas deseantes, su grado cero, como la naturaleza de la relación entre el socius, la Tierra y el capital. En el primer caso, el cuerpo sin órganos es concebido como el plano de inmanencia de las máquinas deseantes, una superficie improductiva donde por disyunción se distribuyen estas máquinas como unidades de producción del deseo: “Las máquinas se enganchan al cuerpo sin órganos como puntos de disyunción entre los que se teje toda una red de nuevas síntesis que cuadriculan la superficie” (Deleuze & Guattari, 2009, p. 20). Si para cada órgano del cuerpo actúan una o más máquinas deseantes,

resulta que el *cuerpo sin órganos* no se opone a los órganos sino al organismo, como estructuración fija, sedentaria, trascendente y edípica tanto del cuerpo como del inconsciente. El *cuerpo sin órganos* es entonces el campo trascendental del deseo anterior a la formación del sujeto, en el sentido de que no solo no admite un sujeto constituyente, sino que proporciona las condiciones de posibilidad para su constitución. Es a través de esta dimensión maquina y productiva del deseo, con el *cuerpo sin órganos* como su grado cero (Deleuze & Guattari, 2009, pp. 339-341), que *El anti-Edipo* intenta realizar su objetivo anti-psicoanalítico que consiste en concebir una producción deseante llevada a cabo por la multiplicidad de las máquinas, anterior a su replegamiento y triangulación edípica.

Con respecto a la esfera de la producción social, Deleuze y Guattari (2009, p. 19), afirman que “el capital es el cuerpo sin órganos (CsO) del capitalista; produce la plusvalía, como el cuerpo sin órganos se produce a sí mismo, brota, se extiende hasta los confines del universo”. Plano de inmanencia del deseo y del capital, el *cuerpo sin órganos* es la superficie de inscripción de las fuerzas en juego en un campo determinado. Esto quiere decir de todos los devenires, las transformaciones, las decadencias y los desarrollos de los elementos que constituyen dicho campo, antes de sus cristalizaciones en funciones determinadas, es decir, en órganos definidos o en instituciones si se trata de cuerpos humanos colectivos. En este sentido, el *cuerpo sin órganos* funcionaría muy bien como antecedente teórico del componente analítico-conceptual del Chthuluceno; componente que, como se sabe, coincide bastante con los fundamentos del Capitaloceno por lo que concierne a las relaciones entre economía, técnica, conocimiento y ecología.

En *Mil mesetas*, el *cuerpo sin órganos* cobra un sentido más proactivo, afirmativo, micropolítico, de resistencia e invención de nuevas modalidades de vida o de nuevas cartografías existenciales. La indicación es clara: se trata de hacerse un *cuerpo sin órganos*, porque “no podéis desear sin hacer uno” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 155). De ahí el sentido del título-pregunta del capítulo dedicado a este concepto: “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”. ¿Y quién debería o podría hacérselo? Sin duda no se trata de algo que pertenece exclusiva y necesariamente al cuerpo humano. Además, acabamos de mencionar el *cuerpo sin órganos* del capital: al leer *Mil mesetas*, en la que cada meseta supone un *cuerpo sin órganos* distinto, se diría que el *cuerpo sin órganos* del deseo solo es

una metonimia, ya que todos los seres y los fenómenos, de la Tierra a las avispas lo tienen o pueden hacérselo; y tampoco se agota en el marco de la biología, sino que atraviesa cualquier ontología y disciplina: inclusive los textos, ya que el capítulo *Rizoma* en su afán de fomentar la creación de lo múltiple, sería el *cómo hacer un cuerpo sin órganos del libro*, pero también *cómo hacerse un cuerpo sin órganos con el libro*. En este sentido, inclusive las teorías y las perspectivas filosóficas tienen o pueden tener un *cuerpo sin órganos*, que sería justamente el plano de consistencia o de inmanencia del pensamiento.

Conclusiones

El Chthuluceno parece ser la nueva dimensión múltiple del *cuerpo sin órganos* que posibilita una respuesta al Antropoceno-Capitaloceno y que es capaz de acabar con las posturas teóricas heredadas: hacer un *cuerpo sin órganos* del Antropoceno-Capitaloceno ya es pensarlo como Chthuluceno, en la medida en que pensar el Chthuluceno significa pensar la inmanencia del holobioma que, a su vez, es el cuerpo sin órganos de la vida en la Tierra. Es la propia Haraway quien proporciona indirectamente un indicio importante: si “el Capitaloceno fue creado de manera relacional [...] debe ser deshecho de manera relacional para componer algo más vivible” (Haraway, 2019, p. 87-88).

Ahora bien, si hay un *cuerpo sin órganos* del Capitaloceno, a saber el Chthuluceno, parece lícito preguntar también qué debería ser el *cuerpo sin órganos* del propio Chthuluceno. Coherentemente con lo que se ha hilado aquí, debería ser la forma en que se decide “sobrevivir en un planeta dañado” (Haraway, 2019, p. 68). He aquí la diferencia entre el *cuerpo sin órganos* analítico de *El anti-Edipo* y el *cuerpo sin órganos* pragmático de *Mil mesetas*, donde ya no se trata simplemente de analizar un fenómeno en términos de inmanencia (el Capitaloceno analizado en términos de inmanencia entre los agentes en campo sería el Chthuluceno), sino que hay que establecer la inmanencia.

Al querer actualizar o, mejor dicho, maquinar el título del capítulo-meseta, se podría plantear la pregunta: *¿cómo hacerse un cuerpo sin órganos para el Chthuluceno?* La respuesta de Haraway podría ser entonces que hacerse un *cuerpo sin órganos* para vivir en el Chthuluceno

pasa necesariamente primero por el compostaje, en el sentido de tomar conciencia de ser seres compostables, simbióticos y simpoieticos. Secundariamente, el compost también hay que hacerlo, con la gran paradoja de que hay que hacerlo viviéndolo. La sugerencia de Haraway, expresada ya desde el subtítulo de *Seguir con el problema*, es la de generar parentesco interespecífico, más allá de la procreación: “hacer parientes, no hijos”. En este sentido, Haraway funde de modo inédito la teoría con la ficción, en el cuento “Camille o las hijas del compost” (Haraway, 2019, pp. 207-252). En esta parte final del libro, Haraway propone de otra manera el abanico de conceptos e imágenes de su trayectoria teórica en forma de geoficción.

Cabe decir también que tanto el concepto del *cuerpo sin órganos*, en el sentido de hacerse un cuerpo sin órganos, como el de compost y el parentesco interespecífico, al ser conceptos de la multiplicidad, dejan miles de formas posibles para ser llevados a cabo y es a nosotras y nosotros a quienes nos toca hacerlo, como nos toca también hacer lo múltiple en nuestras existencias.

Referencias

- Barad, K. (2012). Nature's queer performativity. *KVINDER, KØN & FORSKNING*, 1-2. <https://doi.org/10.7146/kkf.v0i1-2.28067>
- Baranzoni, S. & Vignola, P. (2022). Para acabar con la imagen extractivista del pensamiento. Una ficción filosófica. *Culture Machine*, 21.
- Bonneuil, C. & Fressoz, J. B. (2013). *L'Èvènement Anthropocène, la Terre, l'histoire et nous*. Le Seuil.
- Deleuze, G. (2002). *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2009). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. La Piqueta.
- Haraway, D. J. (1995). Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XXI. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (pp. 251-311). Ediciones Catédra.
- Haraway, D. J. (2015). Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene. Donna Haraway in conversation with Martha Kenney. En H. Davis & E. Turpin

- (eds.), *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (pp. 254-265). Open Humanity Press.
- Haraway, D. J. (2016). Manifiesto Chthuluceno. En *Donna Haraway y Cary Wolfe en Conversación*, Manifestly Haraway. University of Minnesota Press.
- Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Jacquet, C. (2011). Deleuze y su lectura conjunta de Spinoza y de Nietzsche. *Instantanes y Azares. Escrituras Nietzscheanas*, 7(4-5), 47-52.
- Margulis, L. (1988). *Symbiotic Planet: A New Look at Evolution*. Weidenfeld & Nicolson.
- Monastersky, R. (2015). Anthropocene: The human age. *Nature*, 519(7542), 144-147. <http://www.nature.com/news/anthropocene-the-human-age-1.17085>
- Moore, J. W. (2013). El auge de la ecología-mundo capitalista (I). Las fronteras mercantiles en el auge y decadencia de la apropiación máxima. *Laberinto*, 38, 9-26.
- Moore, J. W. (2015). *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. Verso.
- Neyrat, F. (2016). *La part inconstructible de la Terre. Critique du géo-constru-tivisme*. Seuil.
- Spinoza, B. (1984). *Ética demostrada según el orden geométrico* (original publicado en 1677). Orbis.
- Steffen, W., Crutzen, P. J. & McNeill, J. R. (2007). The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature? *Ambio*, 36(8), 614-621. <https://www.jstor.org/stable/25547826>
- Timeto, F. (2018). La decomposizione dell'umano nell'epoca dello Chthuluceno: Staying with the Trouble di Donna Haraway. *Liberazioni*, 9(33), 8-16.
- Vignola, P. (2017). Notes for a Minor Anthropocene. *Azimuth*, 9(5), 81-96.

Capítulo 2. Cuerpos duplicados. Implicaciones de la virtualidad y lo digital

2.1. Cuerpo virtual. Duplicaciones, simulaciones, transformaciones

Juan Diego Parra Valencia¹⁰

Introducción

Actualmente, y debido a la naturalización en el uso de los dispositivos digitales y el internet, la noción de *cuerpo virtual* sufre quizás de un exceso de sobreentendidos o lugares comunes que limitan su significado a contextos tecnológicos en los que su existencia depende del procesamiento de datos a través de computadoras y sistemas informáticos programados. Pero dicha noción es mucho más compleja que la proyección audiovisual, mediada por interfaces, que permitiría el acceso a la imagen de un cuerpo a través de dispositivos técnicos. Si bien es verdad que el cuerpo se virtualiza en función de su tecnicidad, como se verá más adelante, su dimensión virtual no se restringe al uso de artefactos, y ni siquiera a su desarrollo ontotecnológico. La virtualidad del cuerpo humano hace parte de su desarrollo como especie, lo virtual del cuerpo es la condición misma del proceso de hominización y la expansión de su perímetro existencial más allá de su medio asociado y más allá de su constitución intelectual. En el presente texto analizaremos el sentido de lo virtual aplicado al cuerpo, a partir de una breve crítica sobre las acepciones de lo virtual, tanto en el ámbito de la filosofía como de la tecnología, para reconocer el cuerpo en

¹⁰ PhD en Filosofía, especialista en Literatura, músico. Docente investigador de la Facultad de Artes y Humanidades del ITM. Ensayista y escritor con diversos artículos en áreas de filosofía, estética, arte, filosofía de la técnica, semiótica, cine y música.

sus variaciones. Partiremos de una revisión del concepto de lo virtual para conectarlo con la noción de cuerpo que, por supuesto, trascenderá su condición física, para revisar desde las ideas de duplicación, simulación y transformación el carácter de lo virtual tanto en el plano perceptivo como en el expresivo. Es decir, pasaremos de una revisión filosófica a una propuesta estética en la valoración del cuerpo desde la noción de virtualidad.

Variaciones de lo virtual

La idea de lo virtual ha estado ciertamente atrapada en el contexto tecnológico. Cuando se habla del asunto, es casi un lugar común pensar en la computación y la informática como hábitats “naturales” de la experiencia virtual. Y si bien la construcción del universo virtual está estrechamente ligada a la tecnogénesis humana, de ninguna manera se acota al espacio informático, procedente del advenimiento de la computación luego de la Segunda Guerra Mundial. La virtualidad, por lo general, se considera como un conjunto de impactos psíquicos derivados de la interacción cerebro-máquina que estudia la cibernética, lo cual lleva a la existencia de un “territorio” simulado que replica la experiencia de lo real-físico. Esta lectura del fenómeno virtual no solo es vigente, sino que ha sido hegemónica para la comprensión cotidiana hasta naturalizarse por completo. De alguna manera, el sentido de lo virtual ha sido entendido desde la noción de *réplica del mundo “real”* y de la experiencia física, a través de la mediación tecnológica en el contexto digital. Y en este sentido, la aplicabilidad de lo virtual a la noción del cuerpo parte, en general, de la premisa de la irrealidad, en el sentido de “replicación simulada” de la materialidad del cuerpo. El cuerpo virtual, desde esta lectura, es entendido como una versión inmaterial proveniente de la base material orgánica que respalda y autoriza la existencia de su propia virtualidad. Lo anterior, como se verá, no solo es reductivo sino inadecuado para entender la dimensión ontotecnológica de la virtualidad.

Partamos de lo básico: la propia definición de lo virtual. Virtual viene del latín *virtus* que significa fuerza y del que se deriva *virtud* (de aquí que lo virtual también se entienda desde la expresión “en virtud de...”). Este término, a su vez, viene del más antiguo *vis* del cual vienen varón (lo cual da a entender, desde el contexto heteropatriarcal, la idea de un “hombre”

con más capacidad o fuerza que la mujer) (Queau, 1995). Sin embargo, más allá de la proporcionalidad en la “fuerza activa” del cuerpo, la noción de fuerza se entiende como potencia o capacidad. Es decir, *virtus* es sobre todo la potencia de actuar y no solo la acción misma en la que se aplica la fuerza. De allí que la antigua acepción de *virtud*, lejana a la moralidad cristiana que la ha absorbido históricamente, no se refiere a una “propiedad” o “atributo” de las “almas buenas”, sino a la capacidad potencial activa de los cuerpos. Es en este sentido que una filosofía como la de Spinoza, la cual gira en torno a la potencia del cuerpo, es también una filosofía de lo virtual. Sobre este punto, sin embargo, no podemos detenernos.

Lo virtual es, pues y sobre todo, potencia y capacidad de obrar. Esto está ligado a la siguiente dimensión en su significado. Michel Serres (1995) señala que en el pensamiento sobre lo virtual se considera todo aquello que nos lleva “fuera” de nosotros, es decir, que nos saca del “aquí” donde estamos; en ese sentido, es la fuerza que nos lleva más allá de donde estamos, pero también de lo que somos. Es, precisamente, nuestra potencia de exteriorizar, de ir más allá de nuestros límites físicos. Y es justo eso lo que resalta Pierre Levy (1999, p. 21) al señalar la tensión conceptual entre la idea heideggeriana del “ser-ahí” (Dasein) y la idea del “fuera-de-ahí” de Serres, para la interpretación de dos lecturas de la existencia como concepto. Existencia proviene del latín *sistere* con el prefijo *ex*, lo cual significaría literalmente “estar fuera”: precisamente lo que aludiría la lectura de Serres, pero que parece no ajustar del todo la noción del “ser” heideggeriano. El “ahí” heideggeriano implica una tendencia del “ser” al “sí-mismo”, que no es exactamente lo que el “fuera-de-ahí” serresiano quiere decir, pues su lectura implica la potenciación, precisamente, a “salir-de-sí”. Dice Levy con mucho tino que “todo sucede como si la lengua alemana subrayara la actualización y el latín la virtualización” (1999, p. 14). Aunque el tema de lo virtual y lo actual se referirá pronto, vale destacar que la tensión semántica entre el “ser” y el “estar”, parece resolverse en la aplicación del modelo ontológico de la virtualidad en el cual se distingue lo virtual (como un campo problemático) y lo actual (como espacio de respuestas o soluciones).

En suma, aún a pesar la tensión con la profunda idea heideggeriana del Dasein, lo virtual apunta al fuera-de-ahí como potencia que nos permitirá, en consonancia con Levy, afirmar que “la imaginación, la memoria, el conocimiento y la religión son vectores de virtualización que nos han

hecho abandonar el «ahí» mucho antes que la informatización y las redes digitales” (Levy, 1999, p. 13). Así, y en el mismo sentido spinozista, lo virtual como capacidad o potencia es lo que define al cuerpo y no sus propiedades o atributos. Todo aquello que implique exteriorización, expansión o sublimación hace parte del movimiento de virtualización, tanto en el plano físico-material como en el mental-cognitivo. Y es por ello que, siguiendo a Levy, tanto la técnica como el lenguaje, la política y el arte, son vectores que marcan la dimensión ontológica de lo humano. Y justo en estos espacios es donde se puede analizar la modulación de lo virtual según las ideas de duplicación, simulación y transformación.

Antes es necesario detenerse en la distinción fundamental de la ontogénesis virtual que relaciona dos pares aparentemente idénticos, pero profundamente distintos: se trata de las relaciones posible-real y virtual-actual. A partir de estas diadas se estructuran particulares miradas del cuerpo que rigen significativamente la valoración sociocultural del cuerpo mismo, toda vez que orientan modos de pensar atados a modos de existencia según imaginarios específicos. Desde la perspectiva posible-real, por ejemplo, se plantea la dialéctica original-copia, de clara herencia platónica, que sobredetermina valoraciones éticas y estéticas, tanto del hacer como del ser corporal, según contextos cosméticos y morales (muchas veces coincidentes, como por ejemplo, en las prácticas de higiene). Desde la perspectiva virtual-actual lo que se plantea es un ejercicio de potencialidades que, más allá del vínculo entre modelos y réplicas, orienta relaciones de fuerzas no determinables por la moral sino por los tipos de encuentros en el plano fáctico. De hecho, más que criterios éticos y estéticos, el pensamiento de lo virtual orienta los aspectos etológicos y expresivos que permiten la expansión del sentido de lo real. Si desde la diada posible-real se encuentran categorías racionales y morales, desde la diada virtual-actual se encuentran prácticas artísticas y gimnásticas. Aunque no hay aquí espacio suficiente para detenerse en ello, la noción histórica de cuerpo se ha regido por la tensión que existe entre estas dimensiones de lo virtual que, en el ámbito propiamente humano, tiene implicaciones más allá de lo físico anatómico, pues determina interacciones psíquicas con el entorno, de acuerdo con dinámicas de percepción y adaptación, acompañadas por el devenir técnico. Al respecto, Serres (2011) afirma que: “Mi cuerpo y nuestra especie existen menos en lo real concreto que ‘en potencia’ o virtualidad” (p. 64).

Posible-real; virtual-actual. Diatribas del cuerpo

Aunque su acepción tiende a identificarlas, y evidentemente se relacionan, no deben confundirse las ideas de posibilidad con virtualidad, ni de realidad con actualidad. Hay que partir de la idea de que lo real no se opone a lo virtual y no habría tal cosa como un “realidad virtual” que sería “menos real” que la “realidad real”. Lo posible se relaciona con lo real a partir de criterios de semejanza (la materia recibe una forma), según una determinación; mientras que lo virtual se relaciona con lo actual a partir del potencial (la materia se transforma por la energía), según grados de intensidad. Lo real es, en ese caso, la constatación de lo posible o su afirmación (e incluso verificación) en el plano material. Lo virtual, por otro lado, no es “menos real” que lo actual, sino que implica su materialización, sin agotar el potencial implicado. Gilles Deleuze (1988) lo define claramente:

Lo posible es lo que se realiza (o no se realiza); ahora bien, el proceso de realización está sometido a dos reglas esenciales, la de la semejanza y la de la limitación. La razón estriba en que se considera que lo real es a imagen de lo posible que realiza (sólo tiene de más la existencia o la realidad, lo cual se traduce diciendo que desde el punto de vista del concepto no hay diferencia entre lo posible y lo real) y como no todos los posibles se realizan, la realización implica una limitación por la que determinados posibles se consideran rechazados o impedidos, mientras otros “pasan” a lo real. Lo virtual, por el contrario, no tiene que realizarse sino actualizarse; y la actualización ya no tiene como reglas la semejanza y la limitación, sino la diferencia o la divergencia y la creación (p. 101-102).

Inspirado en el análisis deleuziano, Pierre Levy (1999) dice que “lo actual no se parece en nada a lo virtual: le responde”(p. 19). Lo virtual debe entenderse más como un campo problemático que ofrece todas las posibilidades según cargas de intensidad y la actualización se produce cuando la carga logra concretización. Es por ello que:

Lo virtual no se opone a lo real, sino solamente a lo actual. Lo virtual posee realidad plena, en tanto que virtual [...]. La realidad de lo virtual consiste en los elementos y relaciones diferenciales, y en los puntos singulares que les corresponden. La estructura es la realidad de lo virtual (Deleuze, 1988, p. 338).

Se nota, pues, que Deleuze enfatiza en las relaciones diferenciales y los puntos singulares, lo cual nos indica que, precisamente, al entender que la diada posible-real se organiza según relaciones identitarias, la característica fundamental de la virtualidad es la “desemejanza” o diferenciación con respecto a su actualidad. Por supuesto, las variantes de actualización ofrecen alternativas de organización que pueden llevar al estándar, como ocurre con la técnica, según procesos de funcionalidad. Sin embargo, las variantes del potencial, ajustadas a formas adaptativas de lo vivo, por ejemplo, nos permiten reconocer las variedades entre especies como “modos del ser” en el plano biológico. Así, las formas de organización del potencial, desde el plano virtual, en términos biológicos, son las que determinan los procesos de actualización que, a la postre, denominamos como “especies vivas”. Por ello, “en lo viviente, el proceso de diferenciación se presenta a la vez como diferenciación global de las partes, formación global de un medio interior, solución de un problema planteado en el campo de constitución del organismo” (Deleuze, 1988, p. 341). La lectura inversa del proceso de actualización permitiría reconocer la estructura (o forma) que rige la organización de cada especie y es justo esta lectura la que hace confundir “lo posible” con “lo virtual” y “lo real” con “lo actual”, pues se tiende a pensar, en sentido platónico, que son las formas a priori las que determinan la materia. Pero poco se considera que son las cargas de intensidad las que conllevan las formas organizadas. En el hecho mismo de la virtualización existe la propulsión de potencias que derivan en variantes de actualización, las cuales se definirían como actos de creación (o de actualización) aplicables en la materia. Y es justo en este punto en el que la noción de *cuerpo virtual* aparece como base ontogenética del desarrollo humano, tanto en términos biológicos como intelectivos. Dependiendo de la perspectiva de análisis, la noción de cuerpo estará atravesada por determinaciones psicobiológicas que no solo la definen sino que lo condicionan. Tales son las diatribas históricas que reposan sobre la noción de cuerpo: ora en el plano de la posibilidad realizada (al amparo de sistemas normativos), ora en el de la potencialidad actualizada (según cargas de fuerza activa, individuales o colectivas).

En el campo de la posibilidad el cuerpo es forma, idea determinante o incluso estructura organizada, bajo la cual se entienden los procesos de organización. Este cuerpo-posible formal (*eidos*) es reconocido en el plano material desde el propio organismo, entendido biológicamente, lo

cual genera un proceso de reconocimiento inmediato con el campo mental capaz de concebirse en tanto cuerpo ordenado. Así, bajo esta premisa ciertamente platónica, se entiende la dimensión virtual del cuerpo posible. Y es la forma más recurrida para valorar el sentido de lo virtual como imitación o simulación de la base material desde la cual, por supuesto, se reconoce la duplicación funcional tanto a nivel operativo como cognitivo, como es evidente en la interpretación clásica del universo robótico y cibernético, cara a la ciencia ficción en la que las máquinas son réplicas humanas capaces de usurpación del dominio de sus creadores. Esta especulación científico-narrativa trae consigo la misma preocupación platónica por los simulacros que, a la postre, rige también las angustias contemporáneas por la cada vez más inevitable dependencia por los artefactos técnicos que nos introducen en un universo prefabricado de simulación numérica.

De otro lado, en el campo de la virtualidad el cuerpo es potencia, carga energética modular que se actualiza de manera variable. El cuerpo no es una determinación, ni siquiera como estructura organizativa de un rango de intensidades que derivan en las formas regulares de la especie. De hecho, el propio cuerpo humano, en términos anatómicos, es una modulación ajustada a determinaciones del medio asociado que concluyeron en el erguimiento, el perfeccionamiento del dedo oponible, el crecimiento del cerebro, la liberación de los órganos alimentarios, la aparición de la motricidad fina y el surgimiento del lenguaje. Dichas modulaciones se entienden como actualizaciones dentro de un campo virtual de potencialidades, respuestas concretas a problemas generales en el conflicto de la supervivencia. Por ello, a partir de la relación virtual-actual podemos entender la aparición de la creatividad como elemento clave en la generación de mundos alternativos al de la propia realidad fáctica. Desde aquí se diría que la humana podría definirse, frente a cualquier otra especie, como aquella que es capaz de virtualizar(se). Por este motivo, es desde la virtualidad, como bien lo destacan Serres, Deleuze y Levy, que se puede comprender el advenimiento de la técnica, el lenguaje, el pacto social y el arte. Todos estos estadios de lo humano son efectivamente procesos de virtualización.

Vale anotar, además, y siguiendo la reflexión acerca de la dualidad hombre-máquina, según la dialéctica platónica de idea-copia o simulacro, que dentro de las propuestas especulativas de la ciencia ficción, encontramos precisamente la opción virtualizante de una mente informática capaz

de liberarse de la programación o estructura determinante. Es lo que ocurre en la serie *Westworld* (Nolan & Joy, 2016), en la que los androides consiguen inducir la falla en el sistema que los gobierna para liberarse de los protocolos de programación que los rige desde su nacimiento informático. La historia de la serie gravita en el interregno reflexivo de la volición y el libre albedrío que induce a la autoconciencia de los robots, quienes nunca cesan de dudar de su propia libertad ontológica. Justo el problema ancestral, de orden teológico, que surge entre el creador y la creatura, extendido desde la historia del Minotauro hasta Frankenstein y *Blade runner* (Scott, 1982). El asunto que nos interesa de este ejemplo es precisamente el margen de libertad ligado con la virtualización, es decir, la aparición del acto novedoso de creación que, vía lo que se denomina *inteligencia artificial* (es decir, una capacidad que reúne varios sistemas expertos para resolver problemas combinados),¹¹ les permite a las máquinas ese “fuera-de-ahí” que implica la virtualización para configurar territorios ajenos a la programación inicial. En la serie *Westworld*, cuya historia transcurre en un parque temático donde los robots son anfitriones, el curso narrativo llevará a que los personajes, luego de la aparente liberación de sus programadores, salgan del parque hacia el mundo humano y desde allí logren invertir el orden de control. La serie, así, se presenta como un espejo del devenir humano en la naturaleza, orientando varias problemáticas que van desde lo teológico-filosófico y ético hasta lo cibernético y computacional. El contexto, por supuesto, tiene como base el proceso de “liberación” que se relaciona con lo que hasta ahora se ha abordado en relación con la virtualidad, tanto en su acepción conceptual filosófica como en su aplicabilidad cotidiana, según la base epistemológica en la era informática, de la cual los humanos somos usuarios y consumidores.

Dicho contexto tecnológico, como se dijo al inicio, orienta las confusiones categoriales entre las diadas posible-real y virtual-actual. Como se verá, las características procesuales de cada diada determinan no solo maneras sino dimensiones de la virtualidad, según dinámicas de percepción, asimilación y construcción de lo real, desde el cuerpo mismo, el cual se inserta en sistemas de tecnicidad que revelan y producen lo real. Por un lado, los procesos de duplicación y simulación se podrán reconocer desde

¹¹ Sobre la aplicabilidad del concepto de *inteligencia artificial* tanto en sus definiciones técnicas como en el imaginario popular y especialmente en la ciencia ficción, vale recomendar el texto *Inteligencia artificial: una perspectiva filosófica* de Manuel Carabantes López (2016).

la diada posible-real, cuyas relaciones son unidireccionales; mientras que el vector de transformación podrá reconocerse desde la diada virtual-actual, cuyas relaciones son bidireccionales. Cada proceso tiene sus propias características y corresponden a distintas formas de virtualización que, como se indicó antes, se inscriben en contextos técnicos específicos, por lo general acordes a modelos epistémicos de épocas históricas, según la tecnología dominante.

Duplicidad

La duplicación ocurre bajo el criterio de dos tipos de relación: la de presencia-apariencia y la de objeto-sujeto. Ambas se rigen por la relación unidireccional de la forma posible-real, en la que se reconoce por un lado el plano “real” como réplica de la posibilidad (modelo metafísico), es decir de su determinador, o bien el plano especular representativo como réplica de la realidad (modelo científico). Sea tomando como base la “esencia” o, por el contrario, la “materia”, la relación unidireccional se mantiene para definir el sentido analógico de ambas dimensiones.

La relación metafísica presencia-apariencia tiene que ver con la identificación, desde el plano esencial, de un universo ficticio relativo al real, pero no unificable con este. El campo de realización será entendido como duplicidad, y cuenta con un margen de acción amplio de ficcionalidad, lo cual lo hace muy peligroso para dar cuenta de la idea verdadera y referencial. Quizás el mejor ejemplo para explicar este asunto sea el de la caverna platónica, donde los esclavos son sometidos a la experiencia fantasmagórica de lo real, mientras que tras ellos existe una construcción artificiosa que induce al engaño perceptivo. Esta es la razón por la cual se considera, desde Platón, que esta variante duplicante (o replicante) de la realidad es altamente peligrosa para el reconocimiento de la realidad, pues finge ser lo real sin serlo, induciendo a engaño. De allí que Platón establezca una crítica profunda a este modelo, evidenciable en la práctica social del teatro escénico, pues distrae y perturba el conocimiento verdadero. Esta lectura es una variante de las acepciones de lo virtual. Se entiende, precisamente, que lo virtual es una réplica artificiosa de la experiencia real, donde la percepción puede engañarse. Desde esta perspectiva, el cuerpo virtual es una proyección abstracta de carácter ficcional que amenaza con sustituir la

existencia misma del cuerpo real. Platón, aunque señala que la experiencia fantasmagórica de la caverna nos aleja del conocimiento verdadero, apunta a una sospecha sobre lo real ficcionado que podríamos entender hoy a través del estímulo permanente de imágenes digitalizadas vía dispositivos técnicos. Así, el mundo “virtual” de los smartphones sería entendido como una manifestación contemporánea de la caverna platónica.¹²

La crítica al modelo teatral, y la experiencia de la realidad a través de su fabulación, que Platón lleva a cabo a través del relato de la caverna ha sido replicado constantemente y hasta la fecha, quizás aún más con el advenimiento del cine y los *massmedia*. Guy Debord (2007), de hecho, hace una crítica a la noción de *espectáculo* muy similar a lo que encontramos en Platón y si nos acercamos más, es perfectamente posible hacer una lectura platónica en este sentido de la película *Matrix* (Wachowski & Wachowski, 1999). Ambas lecturas, sin embargo, recrean mejor la experiencia de simulación que la de replicación, en el contexto virtual.

La otra perspectiva de la duplicación es la que se corresponde con la mirada centificista, relativa al tipo de relación sujeto-objeto. Esta tipología implica una lectura objetivista, en la cual no desaparece la duplicación pero es asumida no como una tergiversación de lo real sino como una representación funcional que permite acceder al conocimiento. Este conocimiento no es ya el del *logos* griego, sino el racionalista científico. Se trata de entender la réplica como materialización del estudio sobre la naturaleza, en la medida en que existe un sujeto que busca comprender un objeto. Esta mirada objetivante nace con el Renacimiento y la generación de pintores científicos, cuyos móviles más allá de la propia expresión pictórica eran la exploración analítica del mundo perceptible. Así, aquello que se denominaría obra (el cuadro o el fresco) sería la materialización recreada de la realidad percibida. Sabemos que un derivado especialmente importante de esta búsqueda es la cámara oscura, artefacto que permitiría “calcar” a escala la imagen invertida proyectada por la luz natural del sol. Así, la réplica obtenida, la imagen misma, provenía de la mismísima naturaleza. El devenir de la cámara oscura será, precisamente, la cámara fotográfica, la cual aún conserva el halo de certificación para la percep-

¹² Esta perspectiva ha sido estudiada de muchas maneras. Vale la pena mencionar tres textos que se detienen especialmente de manera crítica sobre el particular: *Pre-cine y post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales* (Machado, 2015); *Del bisonte a la realidad virtual* (Gubern, 1996); *Entre cavernas. De Platón al cerebro pasando por Internet* (Echeverría, 2013).

ción del mundo. La idea de virtualidad aquí ya aparece íntimamente ligada al artefacto (la cámara) que viabiliza la percepción del mundo. La imagen producida es, de hecho, la parte del mundo que existe para nuestra percepción, por lo tanto, lo virtual se inserta en la realidad a través de nuestra capacidad reflexiva, en las dos acepciones del término: reflexión física de la luz que percibimos y reflexión mental de la imagen que concebimos.

Así, en el transcurso que lleva del mundo griego a la Edad Moderna, a partir de los imaginarios tecnoculturales que amparan las ideas de la presencia y la apariencia hasta las de sujeto y objeto, la noción de lo virtual configura la posibilidad tanto de percibir como de concebir el mundo a través del cuerpo. La posibilidad del “fuera-de-ahí” vehicula tanto el riesgo de errar el camino hacia la verdad (como en el mundo griego) como la opción de certificar la percepción física del mundo indagado (como en la era científica posterior al Renacimiento). La primera perspectiva mencionada, que alberga la idea de ficción teatral, requiere del teatro mismo como dispositivo discreto de inmersión (equivalente a la caverna platónica), mientras que el de la objetivación óptica no oculta la existencia del aparato (cámara oscura), pues lo entiende como vehículo de constatación de la propia percepción. En ambos casos, la existencia del artefacto técnico promueve la virtualidad en tanto hace “salir-de-ahí”, del propio cuerpo perceptor, para arrojarse al mundo replicado que siempre estará “fuera”. Ambas miradas de lo virtual, como se ha dicho, se reconocen aún, precisamente porque los artefactos que lo permiten siguen vigentes. Sin embargo, dichos aparatos han modulado hasta convertirse en cinematógrafos, computadores y *smartphones*, dispositivos que permiten dar el salto hacia la simulación, como eje contemporáneo de la idea de virtualidad.

Simulación

Aunque un poco más compleja que en la duplicación, la relación posible-real también ocurre de manera unidireccional en el proceso virtual de la simulación. Para entenderla es menester considerar el tránsito tecnológico al modelo cibernético y la relación cerebro-máquina vía la computación. La experiencia proyectada en un imaginario sensorial, como ocurre en la película *Matrix* (Wachowski & Wachowski, 1999), había sido considerada tres décadas atrás por Daniel F. Gayoude en la novela

Simlacron-3 (1964)¹³ y expandida por William Gibson en *Neuromancer* (1984),¹⁴ y ha hecho parte irrenunciable de la base narrativa de casi todas las historias que abordan este tema. Mencionaremos solo tres que consideramos especialmente relevantes: *Thirteenth floor* (Rusnak, 1999), *Her* (Jonze, 2013) y *Ex Machina* (Garland, 2015). Si se hace una relación de estas tres películas, se encontrará el desarrollo y la evolución del modelo virtual simulado que atañe al presente análisis.

La base tecnológica de esta relación está en la cibernética, cuyo propósito es el estudio de los sistemas reguladores de energía e información. El término *cibernética* como tal es muy antiguo y fue usado por el propio Platón. Viene del griego *kiber* que se traduce como “timón”. Su usuario es el *kibernetes* (o cibernético) que sería el “timonel”, es decir, aquel que maneja el timón, que en una traducción más adecuada sería el “piloto”, aquel que maneja el barco, que lo lleva a buen puerto: el controlador. En la cibernética, y en general en la informática, los controladores no son solamente humanos y, de hecho, en la evolución de la computación, el trabajo humano sobre los aparatos es cada vez menor. La idea general de la inteligencia artificial se concentra, precisamente, en el estudio de sistemas expertos que prescinden significativamente de la participación humana. En este sentido, la relación cibernética plantea un universo integral en el que el cuerpo humano, vía cerebral, participa de un espacio organizado según sus propios hábitos perceptivos, desde una estructura digital simulada. Es precisamente lo que veremos en *Matrix*, en *Thirteenth floor* o en *The Congress* (Folman, 2013) por ejemplo.

Fueron J. Lanier y T. Zimmerman, antiguos programadores de la empresa Atari, quienes en los años 90 lanzaron al mercado las célebres “gafas de realidad virtual”, con las cuales legitimaron no solo la experiencia de simulación ligada a la virtualidad, sino que prácticamente institucionalizaron el término *realidad virtual* en la cultura popular. El tipo de interacción con las gafas ya había sido usado desde los años sesenta por la industria militar, especialmente en las simulaciones de vuelo y luego se implementaría en la industria de los videojuegos, bastante rentable hasta el momento presente. La base de este modelo es la

¹³ La novela fue adaptada para televisión, en 1973, TV por R. W. Fassbinder, bajo el nombre de *Welt am Draht* (*El mundo en el cable*) (1973).

¹⁴ Fue en esta novela donde primero se usó el término *ciberespacio*.

interactividad cuerpo-máquina según la función de interfaces que inducen a naturalizar el estímulo físico, especialmente en el plano visual. El universo percibido no es propiamente una réplica o duplicación sino una simulación del mundo fáctico, en la que es posible participar con un rol específico. Este modelo se ha expandido gracias a la infraestructura multimedial de internet, para tocar aspectos que no solo tienen que ver con la fruición y el entretenimiento, sino que hacen parte del universo de sentido humano que define la realidad.

Mas esta realidad, como se sabe, es de carácter numérico según un sistema binario de cálculos que se traduce para la percepción a través de interfaces.¹⁵ La lógica del estímulo cerebral, a partir de la simulación, está en la base de la concepción más generalizada de lo virtual y oscurece el sentido profundo de este término que se puede reconocer desde la propia ontogénesis humana, más allá del desarrollo tecnosocial posterior a la Segunda Guerra Mundial. De hecho, en el sentido más preciso posible, se diría que lo virtual del cuerpo es la constatación del esfuerzo adaptativo de la especie para trazar la ruta de hominización que nos ha convertido en lo que somos. Por ello, más allá de la duplicación y la simulación, es necesario analizar el modelo de transformación como base del proceso constante de virtualización humana que explica el desarrollo psicomotriz, técnico y expresivo de la especie a través de la historia.

Transformación

La perspectiva virtual de la transformación o, mejor, la concepción de la noción de virtualidad como transformación, implica complejizar la relación unidireccional posible-real por la bidireccional virtual-actual. Como se dijo antes, lo actual no es la réplica de lo virtual, sus relaciones no se gestan según el modelo de semejanza e identidad; de hecho, es necesario concebir una ruptura con la noción de representación y, por ende, con la de ser. No hay réplicas sino potencias, potencial, incluso tendencia e inclinación al acto o la concreción. Lo virtual es básicamente capacidad y, sobre todo, incremento de esa capacidad. Lo actual, por ello, no es la representación de lo virtual, como sí ocurriría en la relación

¹⁵ Para una ampliación crítica del modelo interfaz, se recomienda el texto *La imagen interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad* (Catalá Doménech, 2010).

posible-real, en la que existe un modelo o una idea replicada o concebida por analogía. Como dice Levy, lo actual le responde a lo virtual. Lo virtual sería un campo problemático desde el que se gestan todas las posibilidades, las cuales son simultáneas y contemporáneas entre sí, mientras que lo actual implica la materialización (que podría denominarse, según el matiz, *realización*) de la posibilidad. Es en este sentido que, desde la virtualidad, el cuerpo no “es” sino que “puede”. El cuerpo no tiene una “esencia” sino un “potencial”.

La potencia, como tal, es fuerza, empuje, esfuerzo, ánimo. En este caso, entender el ánimo (alma) o el espíritu (impulso) desde la virtualidad es perfectamente aceptable. La virtud no sería, pues, una determinación moral, sino un esfuerzo hacia la existencia. Y dicho esfuerzo implica exteriorización y expansión. Precisamente, uno de los rasgos fundamentales de ese “fuera-de-sí” que define la virtualidad es la expansión o ampliación del “sí mismo” del cuerpo humano a través de cuatro ejes fundamentales: la técnica, el lenguaje, la política y el arte. Quizás el que mejor ha desarrollado este análisis es Pierre Levy (1999), quien dice que la técnica es la virtualización de la acción, el lenguaje del pensamiento y el tiempo, la política de la violencia y el arte, la virtualización de la propia virtualidad (entendida estructuralmente).

Lo que plantea Levy de la técnica recoge diversas perspectivas en torno a la filosofía de la técnica, especialmente desde André Leroi-Gourhan (1971) y Jacques Derrida (1978), y que se podrá ver *in extenso* de manera incluso más profunda en los trabajos de Bernard Stiegler sobre *Técnica y tiempo*, especialmente el primer volumen denominado *El pecado de Epimeteo* (2002). La técnica no es solo el conjunto de herramientas, construidas gracias a la capacidad intelectual, que respaldan el trabajo humano. Aquello que denominamos *aparatos* son cosas materiales que almacenan las acciones humanas de manera potencial. Todo aparato o herramienta es tanto un útil como una despensa de memoria funcional que entra en relación con el usuario para activar la acción misma. Entre un cuchillo y la mano que lo activa existe codependencia, organizada socioculturalmente, según gestos y coreografías que perduran a través de los años gracias a la herencia. Mas, la acción misma, ínsita a la herramienta, siempre se mantiene en estado virtual y es la facticidad del acto lo que la actualiza. Es por ello que Levy afirma que la técnica es la virtualización de la acción. El cuerpo se expande más allá de

sí mismo a través de sus acciones potenciales, las cuales se almacenan en herramientas y aparatos. Este movimiento de virtualización, de ponerse “fuera-de-sí”, inserta al cuerpo en un campo de mayor versatilidad que le exige, por tanto, adecuaciones psicomotrices dentro de un sistema dinámico. El humano, vía la tecnicidad, sale del sí mismo que es en tanto especie, para modular su impacto gestual dentro del entorno cambiante que él mismo produce. Esta veta de su transformismo virtual lo separa del sí mismo configurado desde la base biológica, instándolo a salir cada vez más de sí, de su hábitat y territorio.

Otro rasgo transformista de la virtualización lo encontramos en el lenguaje, íntimamente ligado a la tecnificación corporal (erguimiento y liberación funcional de órganos). Leroi-Gourhan (1971) hace un exhaustivo análisis de la relación entre “el gesto y la palabra”, en el que entiende que la liberación de la mano permitió la relajación de los músculos de la cara y, específicamente, de la lengua, lo que derivó en la aparición del rostro, es decir, de los gestos, y a su través del lenguaje gestual y fonético. Michel Serres (2015) resume este análisis diciendo que: “La mano real se convierte entonces en un órgano del mundo virtual, el que concierne a los signos, las cifras, intenciones y decisiones. Suave y dura, toda mano es doble, como todo ser vivo” (p. 160). El universo de los signos, más allá de los lingüísticos, e incluso más allá de la comunicación, permitió al humano desarrollar estrategias en la administración de la información requerida para su supervivencia. Sin embargo, es el lenguaje codificado, ese tránsito de lo análogo a lo digital, aquello que le permitió administrar las experiencias del pasado luego de haberlas vivido y conservarlas para el porvenir. Y es que, precisamente, como lo dice Levy (1999): “el tiempo como extensión completa sólo existe virtualmente” (p. 68). Y será en ese universo virtual del lenguaje en el que existirán todas las posibilidades de acción no necesariamente materializables que generarán a la postre la literatura, ese “relato indefinido de los posibles humanos” (Serres, 2015, p. 166). El humano como posibilidad es una invención del lenguaje y ese humano, más que un “ser”, es un devenir transformista que incide en sus propias ideas de porvenir.

El lenguaje, además, configura un espacio virtual de colectivización de acciones y decisiones, en un grupo social, lo que trae consigo la legitimación de pactos que evitan la confrontación directa. La aparición del contrato social, como base política, virtualiza la violencia y reorga-

niza las fuerzas a partir de prácticas que permiten la regulación pulsional de los individuos dentro de la sociedad. La religión, la normatividad, la economía y la política son estadios virtuales en los cuales se dirimen de manera abstracta las potenciales confrontaciones físicas, lo cual permite la cohesión social en torno a ideas comunes. La política, desde esta perspectiva virtual, sería lo que Foucault (2001), invirtiendo la fórmula de Clausewitz, define como “la continuación de la guerra por otros medios” (p. 29).¹⁶ La forma sublimada de la guerra, o la violencia virtualizada en el plano simbólico, tendría la forma de la política. La construcción social humana, en términos generales, consiste en un proceso de virtualización que orienta los comportamientos y administra los flujos de fuerza colectiva. A través de la organización sociopolítica se producen los adiestramientos que permiten la regulación comportamental a escala global y que afianzan el control por parte de los gobernantes. En consecuencia, según dicho control, las formas de sociabilidad determinan los hábitos y las conductas dentro de territorios específicos. Los cuerpos son sometidos a regulaciones y disciplinamientos que derivan en la domesticación y, precisamente, la resistencia a estos poderes virtuales, que aparecen en forma de revolución, transgresión o contestación, activan procesos renovados de virtualización que desmontan, invierten o pervierten los hábitos conductuales y de pensamiento colectivos. Es en este plano donde se realizan acciones de transformación que incitan la aparición de lo nuevo, es decir, los actos que implican rupturas con el estado de cosas y avisan el advenimiento de la novedad. En pocas palabras, los actos de creación, implicados en las prácticas reconocidas como *artísticas*. Por ello, Levy reconoce que el arte es la virtualización de la virtualización.

El arte, más allá de su carácter representativo o figurativo, propio de una época (la de su institucionalización, que coincide con la episteme científica posterior al Renacimiento), tiene que ver, desde sus orígenes ancestrales, con la expresión y la percepción sensible. Los actos expresivos, que inciden en el perímetro existencial y construyen una suerte de “aura” emocional, hacen parte de la práctica que reconocemos como artística. Deleuze y Guattari (1998) han sabido relacionar al arte con el territorio, con la construcción de un universo autónomo regulado de

¹⁶ En su análisis, Foucault hace una lectura crítica no tanto de la condición virtual de la violencia a través de la política, sino de su eficacia para contener, en el plano simbólico, las fuerzas que activan a través de los poderes de facto el impacto de dicha violencia sobre la sociedad.

expresión que coincide con el hábitat propio. Lo cual ocurre no solo en la dimensión humana de lo vivo, sino en todas las especies que construyen su “casa” como espacio existencial. Y, precisamente, la praxis comunicativa está íntimamente ligada con la construcción territorial, de allí que el “ser” que se expresa, lo hace desde un “lugar” que es el “sí mismo” ampliado a partir de su territorio. Por eso, el territorio está lleno de “marcas” y “materiales” expresivos que determinan gestos, cantos y posturas. El arte humano, desde aquí, no es más que una manifestación concreta de la artísticidad biológica. Sin embargo, el proceso de expansión y materialización de la dimensión sensible, a través de signos ordenados, según el uso de materiales expresivos (pigmentos, sonidos y formas), configura un estado virtual de afección y percepción, desligado de los cuerpos y el territorio. Son, precisamente, las obras de arte (no solo los cuadros exhibibles para la contemplación) ese espacio virtual donde se reconocen las materias expresivas según cargas de intensidad sensible que emocionan porque socializan la emoción. La obra de arte, desde esta perspectiva virtual, es el estado de condensación material de la sensibilidad humana que, al almacenarse en un soporte físico, se expande más allá de su realizador y más allá del espacio exhibitivo. El estado de sensibilidad, que integra la percepción y la expresión, abarca tanto al productor como al consumidor, unificando estados emocionales en un campo virtualizado que ya no se rige solo por estructuras de comportamiento, definidas por la norma virtual, sino que trasciende los estados de organización simbólica provistos por el lenguaje para comunicar lo inefable. Tal es la dimensión virtualizante del arte que señalábamos desde Deleuze y Levy. La obra de arte no es solo la herramienta que almacena acciones virtuales, no es solo la palabra que configura el estado virtual del tiempo experiencial y potencia las experiencias de la posibilidad: la obra de arte es el estado virtual de la sensibilidad, “fuera” del ahí que comprende los sentidos orgánicos e impacta esa interioridad que llamamos “yo”.

Conclusiones

El cuerpo virtual no es solo la manifestación inmaterial replicada de la telepresencia que nos permite establecer comunicación a distancia, gracias a dispositivos tecnológicos. Como se ha expuesto, lo virtual implica exteriorización, expansión, diseminación e intensificación, en suma todo aquello

que hace parte del desarrollo antropobiológico de la especie. Si bien en torno al concepto de lo virtual se tienen aún muchos lugares comunes que inducen a confusión, desde el contexto tecnológico y concentrados en la lógica de la duplicación y la simulación, el aspecto fundamental que involucra lo virtual es la transformación. El cuerpo expandido virtualmente, según esta capacidad transformista, y por supuesto orientado por la evolución ontotecnológica, ha sabido habitar distintos territorios allende su propia constitución física. La voz en el teléfono, los ojos en las cámaras (desde las fotográficas hasta las satelitales), los puños en los martillos (y previamente en las piedras) son todos procesos de virtualización. Las manos que suplantán la lengua para llevar el alimento a la boca y que precisamente liberan la lengua para el lenguaje fonético y que, además, descomprimen los músculos de la cara permitiendo la aparición de los gestos hacen parte de la dimensión virtual humana a través de sus órganos. Pero también, esos órganos almacenados: la sangre, las córneas, los dientes, los audífonos, todo esto son dimensiones virtuales del cuerpo. Y nuestro pensamiento: el lenguaje es virtual, el cálculo es virtual. Y nuestra forma social: los contratos son virtuales, el dinero es virtual... En fin, nuestra existencia es enteramente virtual y nuestro cuerpo es la constatación de esa realidad (virtual).

Referencias

- Carabantes López, M. (2016). *Inteligencia artificial: Una perspectiva filosófica*. Escolar y mayo.
- Catalá Doménech, J. M. (2010). *La imagen interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad*. Universidad del País Vasco-Servicio Editorial.
- Debord, G. (2007). *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos.
- Deleuze, G. (1988). *Diferencia y repetición* (A. Cardín, trad.). Ediciones Jucar.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1998). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Derrida, J. (1978). *De la gramatología*. Siglo XXI.
- Echeverría, J. (2013). *Entre cavernas. De Platón al cerebro pasando por Internet*. Tricastela.
- Folman, A. (dir.) (2013). *The Congress* [película]. Pandora Filmproduktion

- Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad. Curso en el college de Francia (1975-1976)*. Fondo de Cultura Económica.
- Garland, A. (dir.) (2015). *Ex Machina* [película]. DNA Films-Film4-Scott Rudin Productions.
- Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Anagrama.
- Jonze, S. (dir.) (2013). *Her* [película]. Annapurna Pictures.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Universidad Central de Venezuela.
- Levy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Paidós.
- Machado, A. (2015). *Pre-cine y post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales*. La Marca.
- Nolan, J. & Joy, L. (dirs.) (2016). *Westworld* [serie]. HBO.
- Queau, P. (1995). *Lo virtual. Virtudes y vértigos*. Paidós.
- Rusnak, J. (dir.) (1999). *Thirteenth floor* [película]. Centropolis Entertainment.
- Scott, R. (dir.) (1982). *Blade runner* [película]. The Ladd Company-Shaw Brothers.
- Serres, M. (1995). *Atlas*. Cátedra.
- Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Fondo de Cultura Económica.
- Serres, M. (2015). *Figuras del pensamiento. Autobiografía de un zurdo cojo*. Gedisa.
- Stiegler, B. (2002). *La técnica y el tiempo. 1. El pecado de Epimeteo*. Horu.
- Wachowsky, L. & Wachowski, L. (dirs.) (1999). *Matrix* [película]. Warner Bros. Pictures.

2.2. Duplicaciones: avatares y perfiles como *hypomnémata* digitales

Agustín Berti¹⁷

Introducción

El fallecimiento de Bernard Stiegler en 2020 y la pervivencia de su pensamiento tan prolífico en artículos, libros, films y videos en la red no hace más que sustentar su demanda de pensar con mayor atención las exteriorizaciones como aspecto central para la filosofía. Como señala en el primer volumen de *La técnica y el tiempo*, la “materia inorgánica organizada” constituye la continuación de la vida por otros medios que la vida. Para ello, Stiegler recupera distintos pensamientos sobre la técnica que permiten constituir una teoría de los *hypomnémata* que supere las limitaciones de la dinámica retencional propuesta por Husserl y la falta de una articulación entre los procesos de concreción y la individuación propuestos Simondon. Esta operación conceptual sienta las bases para una nueva filosofía política desde la cual su apropiación de los conceptos de *gramatización* derrideana y de *modulación* deleuzeana le permitieron abordar las “relaciones inauditas entre *técnica, ciencia y deseo*” (Stiegler, 2015, p. 139) que caracterizan a la época de la gubernamentalidad algorítmica, tal como lo desarrolla en su extenso ensayo “La prueba de la impotencia: nanomutaciones, hypomnemata, gramatización.”

Recuperando un trabajo previo (Berti y Cáceres, 2015) y resumiendo muy brevemente un complejo argumento que recupera conceptos desarrollados por Stiegler durante más de veinticinco años, este texto señala la necesidad imperiosa de pensar las nuevas formas retencionales (digitales y genéticas) en tanto son condición de posibilidad de lo político y

¹⁷ Agustín Berti (Noruega, 1978) Profesor titular de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, e investigador del Instituto de Humanidades (UNC/CONICET). Es director alterno de la Maestría en Tecnología, Políticas y Culturas (CEA-FCS/FFyH/FA, UNC). Es autor de *From Digital to Analog. Agrippa and Other Hybrids in the Beginnings of Digital Culture* (2015). Ha dictado cursos sobre teoría del cine y las artes audiovisuales, serialidad, cultura digital y filosofía de la técnica. Su investigación actual se centra en los procesos de digitalización de la cultura.

que gramatizan “poder, querer y saber” (2015, p. 141) produciendo una impotencia de lo racional que conduce a sociedades incontrolables. La memoria del pasado del siglo xx es radicalmente diferente a aquellas previas a la segunda revolución industrial. El carácter crecientemente compartido de la memoria desde fines del xix ha ganado una escala inédita en la humanidad, íntimamente ligada al carácter urbano, industrializado y comunicacional de la vida en occidente:

Retomando a Husserl, Stiegler identificó el rol de los “dispositivos técnicos de exteriorización” y el papel que cumplen en los modos en que recordamos, no sólo como individuos sino también como comunidades. Esa imbricación, es decir, la necesaria relación entre estética y técnica en la constitución de la psiquis, se ha vuelto constitutiva de lo político. En la dinámica retencional stiegleriana, la percepción de un primer estímulo constituye una “retención primaria” y el recuerdo de esta percepción, una “retención secundaria psíquica”, que a su vez habilita las “protensiones”, es decir, horizontes de expectativas. Ahora bien, hay “retenciones secundarias colectivas” a partir de una acumulación de retenciones compartidas por los individuos de una comunidad, posibilitada por las “retenciones terciarias”, externas al cuerpo: pinturas rupestres, tablas de leyes, censos, periódicos, discos de pasta y de vinilo, filmes... (Berti & Cáceres, 2015, p. 2).

La lista puede seguir hasta abarcar a la totalidad de los productos de la cultura humana. Sin embargo, se distinguen sus alcances, pues las retenciones analógicas tales como la fotografía, la fonografía y la cinematografía se caracterizan por su persistencia en el tiempo, lo que constituye una transformación de los modos retencionales. No hay, en palabras de Stigler, nada más específicamente humano que la técnica, en tanto posibilita una exteriorización que por su existencia sostenida fuera del cuerpo permite el desarrollo de un “interior”. Interior y exterior son, entonces, aspectos co-constitutivos de la experiencia de lo humano (Stiegler, 2002).

Para Stiegler, el lenguaje y el “utillaje” (es decir, la gramática elemental de los gestos y herramientas) son los dos modos en los que una memoria común, transindividual, comienza a consolidarse. Sobre este entramado protético, exterior al cuerpo, se organiza la memoria que perdura en torno a distintos dispositivos retencionales de gestos y saberes, que constituyen las retenciones terciarias. Estas actúan sobre las retenciones secundarias, ya que al recordar recurriendo a estos depósitos de memoria, la retención

secundaria se ve condicionada, pero también sobre la primaria, en tanto la percepción está sujeta a una previsión previamente informada, preparada a partir de esos estímulos preservados fuera del cuerpo, en los objetos.

La retención terciaria es, entonces, una forma de memoria exterior al cuerpo que además funda lo común al permitir el establecimiento de retenciones secundarias colectivas. Esta afirmación general que parece explicar las causalidades de la evolución y creciente complejidad de los objetos y formas culturales, además es una explicación de la evolución y creciente complejidad de lo humano. Asimismo, la tesis de Stiegler supone que, en las sociedades preindustriales, el ritmo de la memoria estaba dictado por el ritmo de ritos, ingenios y herramientas que les permitían asegurar su sustento. Cada comunidad organizaba su memoria común en función de los dispositivos sobre los cuales esta se iba depositando, bajo la preservación en rituales, libros u otro tipo de tecnologías como los ciclos de siembra y cosecha.¹⁸

Entonces, ¿qué es un *hypomnémata*? es una memoria fuera del cuerpo que constituye un fondo epigenético sobre el cual se producen las individuaciones psíquica y social que son la base de las retenciones secundarias psíquicas y colectivas. Cada tecnología produce distintos *hypomnémata*: los rituales y la arquitectura religiosa, la escritura, la imprenta, la máquina industrial y la industria cultural suponen periodos relativamente metaestables en los cuales estas “memorias fuera del cuerpo” favorecen procesos de individuación diferenciados. En esta periodización propuesta por Stiegler (2014), la aparición de la industria moderna implica además un salto de escala donde lo humano pierde centralidad y comienza una progresiva proletarización: primero del *saber hacer* con la memoria del gesto depositada en las máquinas, luego del *saber vivir* con la hipersincronización y pérdida de los saberes culturales que instaura la industria cultural en la época de las retenciones terciarias analógicas, es decir, con el depósito de la memoria cultural en films y discos (pero también en libros de cocina,

¹⁸ Cfr. Bernard Stiegler (2014; 2015). Sobre la necesaria dimensión técnica de lo comunitario en este último texto señala: “Las retenciones secundarias colectivas son retenciones secundarias psíquicas *transindividuadas*. Y eso significa que la *tekhne* está en el meollo de la individuación en sus momentos más originarios y en los más originales, dado que la estabilización de retenciones secundarias colectivas es lo que supone las retenciones terciarias, que son constitutivamente protéticas, y que son colectivas a ese precio: como *estabilidades* –son la *materia inorgánica organizada* por la cual se estabiliza el medio en el que nadan individuos psíquicos y sociales que no son sino metaestables.” (2015, p. 155).

revistas y programas radiales y televisivos) que generan una retención secundaria colectiva mucho más compartida (y también por eso, mucho menos diversa).

Con el reemplazo de las retenciones terciarias analógicas que caracterizaron el siglo xx por retenciones terciarias digitales comienza un fenómeno que supera la hipersincronización. Para señalar hitos en un proceso que es gradual y sin embargo cada vez más acelerado, Stiegler (2004) situó su punto más alto en el Mundial de fútbol de Francia de 1998; en tanto que Google, paradigma de la retención terciaria algorítmica, fue fundado en 1997.

Hypomnesis digital

Si el Mundial marca la cúspide de la sincronicidad hipomnésica televisiva, ¿cuál sería la especificidad de la *hypomnésis* digital? Hay múltiples aspectos, pero en términos de gramatización, el rasgo determinante es el sesgo predictivo que opera sobre lo dividual (sub- y suprahumano, a partir de la correlación bruta de bases de datos masivas) y eso supone el pasaje de un proceso de individuación a uno de nanomutaciones que impide (o cortocircuita) los procesos de individuación. Incluso en su época industrial en los siglos xix y xx, la retención secundaria colectiva se compartía sobre un fondo preindividual compartido. Hoy, mediante la datificación permanente de movimientos y gustos habilitada por la expansión de la red hasta lo más profundo de nuestros bolsillos (literal y figuradamente), mediante dispositivos de captura de datos sumamente efectivos que se constituyen en la imbricación de teléfonos inteligentes y plataformas de internet, las *hypomnemata* han sufrido un cambio ontológico que abandona toda metaestabilidad (como la que propiciaban por ejemplo los géneros cinematográficos y las tipologías de automóvil, paradigmas de los *hypomnémata* industriales) para entrar en una instancia de modulación permanente con base en el ajuste constante por el *input* incesante de datos que nos introduce en una nueva dinámica retencional. Aquella que Stiegler caracterizara como una de “nanomutaciones” en lugar de una de “metaestabilidades” propia de los procesos de individuación previos: así pasamos de una sociedad disciplinar centrada en lo individual a una de control de lo dividual, al que se accede mediante la perfilización. En esta

etapa, la de la revolución digital, se da la proletarización por la pérdida del *saber teórico*, así como en la revolución industrial se daba por la pérdida del *saber hacer* por la captura de los gestos en las máquinas de las fábricas. Hoy, la captura de saber se da en otras máquinas, las de Turing.

En un artículo publicado recientemente en Chile (Berti, 2021), propuse la siguiente caracterización de esta nueva dinámica retencional digital:

La percepción maquínica es una secuencia lógica; las variables imprevisibles en su operatoria no pueden ser “vistas” por la máquina. Devenir perceptible para la percepción maquínica es incorporarse al mundo como input procesable como dato por un programa. De allí que ciertas oposiciones que en el marco del distanciamiento social por la pandemia parecen ponerse sobre el tapete, sean en realidad falsas dicotomías que se licúan en la nueva reticularidad inaugurada por los *hypomnémata* digitales (p. 4).

Parte del encanto de internet es que podemos fabricarnos identidades sintéticas. Y en este hecho radica algo de la polarización y el binarismo de las discusiones online, la actividad de los *trolls* enmarcada en campañas políticas y los problemas del *cyberbullying*.

La distinción entre remoto y virtual es engañosa. Una imagen de video conferencia y un avatar no se oponen, se complementan para sostener la interconexión que articula y organiza las subjetividades, cualquiera sea el modo en el que se manifiesten en la red. Dos tipos de imagen digital capturan el *Zeitgesit* del *annus horribilis* de 2020: 1) *imagen-grilla* que distribuye homogéneamente caras, letras y fotos de perfil en cualquier software de video conferencia y, 2) la proliferación de avatares (Berti, 2021, p. 4).

Conclusiones

El avatar, junto con la imagen de perfil, forman parte de la nanomutación que se integra a las interfaces que articulan la relación entre los dispositivos computacionales (teléfonos y computadoras, pero también cámaras y puntos de pago de tarjetas de débito y crédito o sensores de huellas digitales) y las plataformas (desde Netflix o Facebook hasta el *homebanking* o la clase por Zoom). El avatar es un *hypomnémata* que operativiza el ámbito social enmascarándolo (suprimiendo diferencias esenciales), o

para retomar la conceptualización stigleriana, lo gramatiza. Se lubrican así, como propuse antes, “las trabajosas transiciones entre lo público y lo privado que caracterizan la continuidad de las relaciones laborales en la precarización de los *home-offices* del mundo” (Berti, 2021, p. 4) y las trayectorias rastreables y predictibles, eliminando el roce inevitable de la presencia física que impone modales y costos, que nos obliga a negociar con más matices y medias tintas. En este sentido, uno de los riesgos de la reticularización digital es la dicotomización de las relaciones sociales, su tendencia al esquematismo operativo.

Quiero cerrar la presentación de esta investigación con la siguiente intuición: el perfil esquematiza lo dividuo, traduce las nanomutaciones humanas (que no alcanzan una metaestabilidad duradera) al orden maquínico, en tanto que los avatares traducen el orden maquínico al humano, reterritorializándolo desde el capitalismo de plataformas, alisando los *glitches* del tránsito analógico-digital-analógico implicado en cualquier comunicación digital y las rugosidades de la desigualdad social del precariado. Avatares y perfiles son, de algún modo, la instancia de interfaz de las plataformas como *hypomnēmata*.

Referencias

- Berti, A. (2021). Imagen condicional: Cálculo y percepción. *La Fuga* (25). <https://lafuga.cl/imagen-condicional-calculo-y-percepcion/1054>
- Berti, A. & Cáceres, E. B. (2015). Memoria y soportes: Sobre los montajes de imágenes heterogéneas. En *Cine y Memoria: narrativas audiovisuales sobre el pasado*. CEA, Universidad Nacional de Córdoba.
- Stiegler, B. (2002). *La técnica y el tiempo. El pecado de Epimeteo*. Hiru.
- Stiegler, B. (2004). *La técnica y el tiempo. El cine y la cuestión del malestar*. Hiru.
- Stiegler, B. (2014). Ars e invenciones organológicas en las sociedades de hipercontrol. *Nombres* (28), 147-163.
- Stiegler, B. (2015) La prueba de la impotencia: nanomutaciones, *hypomnemata*, gramatización. En J. Blanco, D. Parente, P. Rodríguez y A. Vaccari (eds.). *Amar a las máquinas. Cultura y técnica en Gilbert Simondon*, (pp. 141-172). Prometeo.

Capítulo 3. Arte y cuerpo. Tejidos y memorias

3.1. Memorias maleables de mi cuerpo actor¹⁹

Sandra Camacho López²⁰

El espectador es capaz de leer en mí lo que socialmente he construido, en signos (a través de objetos, gestos, palabras). Me muestro al otro desde mi cuerpo, me expando ante sus ojos, manipulo su mirada y gozo en ella. Él no sabe que yo lo miro, él piensa que yo soy ese ser inexistente. Yo soy en la escena ese que no existe y que a su vez existe por mí. Yo existo en la escena si soy ese que no existe. Juego siendo otra, mi cuerpo se moldea a las relaciones de mi personaje con su mundo construido por mí desde lo que él me da. Mi personaje no es, no puede ser, sin ese otro que soy yo misma.²¹

Introducción: el actor y su personaje

Si bien existen pluralidad y libertad de formas al momento de crear, en la tradición teatral, el actor es una persona que interpreta un personaje, puede ser en el teatro, en el cine, en la televisión...

El personaje puede ser imaginario o puede surgir del mundo real y devenir en un ser ficcional. El personaje es simbólico, es representación de nuestro mundo —del escritor, del actor, del director, del espectador...— y de lo que somos, fuimos o podremos ser. El personaje posee una historia,

¹⁹ El presente texto es resultado del proceso de investigación creación de la autora como docente de la Universidad de Antioquia: *Indagaciones del actor-creador entre los límites de lo real y de lo ficcional: evanescencias y permanencias del personaje en la escena contemporánea*. Para esta investigación se creó un laboratorio de creación con Maribell Cíodaro, Duban González, Lina Rúa Benjumea y Sandra Camacho

²⁰ Maestra en Artes Escénicas de la Universidad Distrital-ASAB. Magíster y doctora en Teatro y Artes del Espectáculo de la Universidad Sorbonne-Nouvelle, París III. Docente vinculada a la Universidad de Antioquia. Coordinadora de Investigaciones de la Facultad de Artes.

²¹ Texto de la autora, extraído de su bitácora de actriz durante sus procesos de creación.

a veces clara, a veces no tanto, puede pertenecer a un tiempo o a varios e hibridarse en ellos, a la vez que puede estar en un lugar o en diversos lugares, simultáneos o continuos.

Esa pluralidad de posibilidades del personaje tiene su origen en las pluralidades mismas del ser humano. El diálogo que se teje entre el autor —a través de su texto escrito—, el actor y el director —si lo hay—, permite múltiples interpretaciones. Interpretaciones que nacen de la humanidad de cada uno, de sus propias experiencias y maneras de ver el mundo. Para el artista escénico, lo humano es una fuente rica de posibilidades, pues como decía el filósofo Georges Gurdjieff: “El hombre, no tiene un ‘Yo’ permanente e inmutable. Cada pensamiento, cada humor, cada deseo, cada sensación, dice ‘Mi’... [...] El hombre es una pluralidad” (Ouspensky, 1986, p. 31).

El actor cuenta con esta pluralidad de lo humano para construir sus personajes. Esa posibilidad de no ser solo uno le permite transformaciones en su propio cuerpo, en su voz, en su comportamiento y sentir, e incluso en su manera de pensar. El actor explora la humanidad, la observa, penetra en ella hasta llevarla a su propia conciencia. El actor va desde sí hacia el personaje ficcional; a partir de un trabajo previo que consiste en la adquisición de destrezas técnicas y de una conciencia y un control de sus propias capacidades histriónicas, el actor se apropia de manera consciente de su emocionalidad, de su cuerpo, de su pensamiento, de su observación y de su capacidad de escucha y de relacionarse con sus compañeros de escena y su equipo de creación.

Un actor crea una estrecha relación con su personaje; independientemente de quién es este y cómo está construido. El actor, en su proceso de creación, en su búsqueda del rol que va a interpretar, intenta comprenderlo en su totalidad a partir de la información que tenga para ello: sobre su ser psicológico, sobre su ser físico, su ser político, moral, social... Todos estos aspectos se encierran en lo que, a comienzos del siglo xx, el teórico y director ruso, Constantin Stanislavski llamó “circunstancias dadas”:

Esta expresión [...] significa el argumento de la obra, los hechos o sucesos del mismo, la época, el tiempo y lugar en que se desarrolla la acción, condiciones de vida, la interpretación que den a ello el actor y el realizador, la *mise-en-scène*, la producción, los decorados, el vestuario, utilería, efectos de iluminación y sonido: todas las circunstancias, en fin, que se dan al actor para que las tome en cuenta al crear su papel (Stanislavski, 2002, p. 43).

Y, aunque el personaje siempre está en construcción, cuando el actor encuentra ciertas aproximaciones para llegar a posibles circunstancias dadas del personaje, puede con este afectar a su público, a sus compañeros de escena y a todo lo que en el escenario se encuentra, es decir, a los otros actores con sus cuerpos, sus voces, sus movimientos, los objetos, las luces, los sonidos, la escenografía, los vestuarios y maquillajes... A su vez, toda presencia sobre el escenario afecta al actor a través de su personaje porque el espacio ficcional que el actor ocupa sobre el escenario solo puede existir en esa mutua relación artista-escena. El actor hace existir a su personaje, gracias a su propia existencia (la del actor) en el aquí y ahora de la representación.

Las circunstancias dadas pueden establecerse por parte de los creadores de diversas maneras y perspectivas. En el arte de la escena, el espectador, desde sus propias visiones de mundo y experiencias vividas, hace sus interpretaciones a partir de lo que ve en el escenario a través de la acción, es decir, a través del gesto que el actor expresa con su cuerpo y su voz: como se mueve, como camina, como habla, como se dirige, como mira, lo que dice, a quien se lo dice, lo que no dice, lo que toca, lo que mira, a quien mira y como lo mira, lo que grita o lo que calla...

El cuerpo con sus gestos es el instrumento de sentido para el actor, teniendo en cuenta que:

[...] la comprensión de los gestos no es, como dice Merleau-Ponty, un ejercicio de la conciencia atada a la intelección, se trata más bien de una comprensión del gesto en virtud de comprender el comportamiento que demanda la expresión del gesto como un texto corpóreo. Por esta razón, también pensable como una cierta referencia al ser y a la manera en que éste construye el mundo (Ferrada-Sullivan, 2019, p. 162)

Es decir que el cuerpo del actor es un medio de lenguaje, de sentido, que da existencia al personaje en relación con su propio mundo y el del espectador gracias también a los lenguajes escénicos que sobre el escenario aparecen (luces, maquillajes, sonoridades, objetos, vestuarios, escenografías...).

Sin embargo, cualquier acción encontrada y representada en la escena, no ha sido y no es “fija”, como diría Maurice Merleau-Ponty en su libro *Lo visible y lo invisible* (p. 120). Esa búsqueda del ser del personaje por parte del actor se da de una manera cercana a como el actor

hace la búsqueda de su propio ser como humano. En este sentido, para las múltiples interpretaciones posibles que puede guardar el personaje y la exigencia que cada una de ellas podría tener, el actor recurre a su propio ser sensible, pues frente a la búsqueda de su personaje “se vuelve un sistema de varias entradas” (Merleau-Ponty, 2010, p. 86) a través de un camino de creación que siempre está por explorar. El cineasta ruso Andrei Tarkovski lo confirma, cuando reflexiona en torno al ser creador:

En cierto sentido, el hombre va conociendo de forma siempre nueva la naturaleza de la vida y de su propio ser, sus posibilidades y objetivos. Por supuesto que para ello se sirve también de la suma de conocimientos humanos ya existentes. Pero aun así el autoconocimiento ético-moral sigue siendo la experiencia clave de cada persona, una experiencia que tiene que hacer siempre de nuevo él solo (Tarkovski, 2012, p. 60).

Para intentar comprender más este asunto, se podría recurrir a la acción del ser en el mundo desde la perspectiva de Merleau-Ponty (2010): “De manera que el Ser [...] no puede ser contemplado desde afuera y en lo simultáneo, sino que debe ser efectivamente recorrido” (p. 86).

En este sentido, el actor no se queda en una observación externa de su personaje, sino que se adentra en él; así como cuando él mismo, el actor, se adentra en su propio camino como ser humano y se recorre. Para el actor, el recorrido con su personaje “no se trata [...] de un pensamiento que siga una ruta preestablecida, sino de un pensamiento que hace por sí mismo su ruta, que demuestra que el camino es factible haciéndolo” (Merleau-Ponty, 2010, p. 120).

Desde esta perspectiva, se dimensiona el quehacer artístico como un proceso en el que el cuerpo del actor es su territorio de exploración. En su cuerpo se encuentran sus propias experiencias de vida, sus propias maneras de entender y de ver el mundo en el que él mismo está siendo edificado, junto a y en relación con los otros.

Por consiguiente, el actor no es un ser desafectado, separado de la realidad; al contrario, el actor está impregnado de ella, se sumerge en ella, la escudriña, la hala, obtiene de ella hilos, filigranas que va tejiendo en su imaginación, desde sus memorias guardadas en su cuerpo. Porque antes de ser actor, es persona.

Imagen 1. Objetos de la memoria.



Fuente: Archivo personal Sandra Camacho.

El actor incorpora en su ser universos, representaciones del mundo, se ubica entre su conciencia y lo que es el mundo natural o creado, se sitúa en lo olvidado tratando de desentrañarlo y, a su vez, se ubica en lo recordado por él, entre lo pasado y lo presente para poder encarnar, para evocar, para hacer la carne esculpida de un personaje, para que el artificio se transforme en orgánico, en acto poético vivo.

Hago un recuento de todo cuanto hay en mí. Sé que en donde ahora hay zapatos elegantes antes hubo botas de caucho. Sé que en donde antes hubo dientes de leche ahora hay dientes afilados y listos para morder, morderme a mí mismo. Sé que en mi cabeza llevo muchos

pensamientos, que en mis dientes de niño están las manos grandes de papá. Y comienzo a sacar estos artefactos y los dejo sobre la superficie perfectamente identificados.²²

Así que el personaje vive gracias a las vivencias que el actor tiene con él. Aunque el actor se convierta en otro, otro que no es él, nunca se separa de sí. El actor conserva su conciencia de sí, gracias a su concentración, a su atención, a su percepción, a su anticipación, a sus propias memorias o las de otros, a su ser sensible. El director de cine norteamericano John Cassavetes lo dice así:

Un actor no puede de repente negar o rechazar una parte de sí mismo bajo el pretexto de hacer un personaje particular, aunque fuera eso que a él le gustaría hacer. Tú no puedes pedir que alguien se olvide de sí mismo para volverse otra persona. Si te piden que interpretes a Napoleón en una película, por ejemplo, tú no puedes tener realmente las emociones y los pensamientos del personaje, sino apenas los tuyos (Carney, 2004, p. 64).

Esto quiere decir que el actor cuando está sobre el escenario, no solamente crea relaciones con lo exterior sino también con su interior, no solamente con sus propias habilidades técnicas sino con su propia historia; la pasada, la presente y con la que va construyendo hacia el futuro.

El actor situado

El actor es un ser humano situado en su tiempo y en su espacio. Para mí, como actriz, lo que es pasado sigue moviendo mi presente, no de manera cronológica sino de manera sincrónica, porque mi pasado me empuja, me construye, me mantiene en la vida, en el mundo que vivo en mi tiempo actual. Esta conciencia de mi espacio-tiempo me permite entender el espacio-tiempo del personaje. El pasado hace vivir mi presente y me lo modifica de manera simultánea con él. Y entiendo que si el personaje es representación del mundo, entonces me convengo de que eso que me ocurre a mí, en mi ser tiempo-espacio-historia, le ocurre también a mi personaje, a ese ser que construyo desde mí, para el otro que es el público. Presento ante el espectador un trozo de lo que es nuestro mundo.

²² Este texto es de la bitácora de Duban González, un estudiante actor que participó en uno de mis proyectos de investigación creación, titulado *Evocaciones*.

Yo estoy en un aquí y ahora con el personaje, que se viene construyendo desde un lugar a veces cercano, a veces más lejano de mí y de mis recuerdos.

Pero el personaje me permite traer la memoria, él es pretexto para poner en palabras que no son más lo que siento, lo que recuerdo, lo que me construye, al mismo tiempo que me descompone, porque recojo pedazos de mi pasado, piezas sueltas de mi vida de ahora, trozos que creí perdidos en las sombras de mi olvido, segmentos que al juntarlos componen figuras disímiles que cambian los tonos de lo que fueron mis situaciones (más graves, menos graves), de colores de lo que en mi interior sentí cuando las viví (más claros o más oscuros), de texturas en mis sensaciones (lisas a veces, rugosas a menudo, escarpadas). Fragmentos pasados, lejanos en mi recuerdo, pero tan cercanos a mis sentidos, tan añorantes de lo que aún no vivo. A partir de todo lo que soy, busco, espero, veo, preveo una imagen, un ideal, un algo real para mi personaje ficcional con todos mis pedazos.

Mis recuerdos y memorias

Un recuerdo, para mí, es un fragmento, un pedazo, un lugar y tiempo de una parte, tal vez mínima, de aquello por mí vivido. Un fragmento de mí, de la imagen que llega a mi memoria, no es mi historia completa, pero en él encuentro partes de la filigrana que me compone. No sé si corresponde a la verdad, a la realidad de aquello que ocurrió en ese lugar y tiempo que convoco, no sé si incluso es verdad para aquellos otros que estuvieron ahí, si hubo alguien más que yo, y ni siquiera sé si ellos lo recuerdan.

Pero esos trozos de mis recuerdos fueron conservados por mí y producen en mí sensaciones, incluso en mi presente, me producen sentimientos que abren mi ser de aquí y ahora a la nostalgia, a la risa, al miedo y a tantos otros sentires que me han ido formado en cada instante vivido y que, a su vez, me dan herramientas para construir los personajes que se encarnan en mi cuerpo.

Mi memoria me permite poner en la escena una explosión de identidades; en ella es posible que surja toda una serie de figuras, tan disímiles ellas, que pueden encontrarse en cualquier espacio cotidiano del barrio, del pueblo, de la casa, de la calle, de la noticia... Cada parte del cuerpo

del actor, cada momento específico en la escena es una posibilidad diferente para “excavar”:

Soy geografía. Y sobre esta superficie que es mi cuerpo, hurgo. Empiezo suavemente a dar pequeños golpecitos como quien barre el polvo de una carretera vieja. Frente a algunos estímulos, de mi tierra, brotan formas que antes estaban escondidas, guardadas como entre dunas de arena. Surge una melodía, una canción de antaño que acompaña mis primeros pasos. Sé que en esta canción está contenido todo el anhelo de mi verde campo y de mi casa vieja y solo entre las líneas de este canto puedo decir que dentro de mí encontré algo que comparto con esa canción.²³

El cuerpo en la creación

Al cuerpo del actor le ocurre siempre algo distinto, según los procesos, según los tipos de teatralidad. El cuerpo se convierte en el medio, en el vehículo que transporta, teje y lleva los sentidos que el actor ha construido. Los cuerpos de los actores se convierten en territorios de exploración durante los procesos de creación. Nosotros como actores, tenemos la posibilidad de convertir nuestra voz y nuestro cuerpo en “materiales plásticos”, materiales maleables, porque, aunque sólidos, somos capaces de descomponerlos, de deformarlos y de extenderlos en finas láminas, sin romperlos, para hacerlos útiles y con múltiples finalidades.

Nuestros cuerpos son dóciles, se dejan cincelar en el espacio y en el tiempo de la escena, en la imagen que en ella se construye, que en ella se moldea; gracias a nuestras propias búsquedas, a las memorias que nuestro cuerpo posee y a nuestra conciencia sobre esas memorias guardadas en nuestro cuerpo, en nuestros pensamientos, en nuestros sentimientos. “Cada toma tiene un tiempo que constituye su sentido profundo y propio, y que hay que sacar de la materia, hacerlo surgir del mármol: esculpir.” (Tarkovski, 2012, p. 11). Nosotros, los actores, podemos también, con nuestros cuerpos sensibles, *esculpir en el tiempo*.²⁴

²³ Texto de la bitácora de Duban González, uno de los estudiantes-actores que participó en esta investigación creación.

²⁴ Título del libro del cineasta ruso Andrei Tarkovski (2012).

Cuando estoy inmersa en mis procesos de creación como actriz, me pregunto sobre el lugar o lugares que mi cuerpo ha ocupado y que ahora ocupa, en relación con el espacio que el personaje trae consigo, ¿qué significados posee su cuerpo, para sí y para los otros?, ¿cómo vivencio la gravedad, la profundidad, la levedad, el peso, la masa corporal de lo que construye el ser de mi personaje?, ¿qué acciones hace?, ¿qué experimenta?

A través de desplazamientos, de ritmos musicales, de danzas personales, busco en mi cuerpo, con su movimiento, con sus simetrías y desproporciones, con sus ocupaciones o abandonos de los diversos espacios y lugares imaginados, con sus aperturas y retraimientos, herramientas de exploración:

Me he pensado como un territorio inexplorado [...] dotado de equipamiento arqueológico. Cargo en una caja de herramientas una serie de instrumentos: picos, palas, pinzas, recogedores, martillos, tijeras, escobas, brochas, punzones, cuerdas, metros, pegantes, libretas, cajas, palitos y cepillos. Y con ello me inspecciono a cada centímetro de piel, parte por parte, hasta que vayan apareciendo cosas. Como un arqueólogo que busca restos de huesos o alguna señal de vida abandonada hace millones de años sobre una cueva o un cementerio indio.²⁵

Entonces, dibujo la silueta de mi cuerpo, hago una cartografía (Imagen 2) y doy paso al recorrido por mis emociones, por mis sentimientos, en qué punto de mi cuerpo nacen y hacia qué partes se expanden en mí la rabia, la alegría, la tristeza, la vergüenza, la culpa, los celos, el miedo, el amor...

Cada emoción tiene un color distinto. Un trazo diferente. Luego, a cada una de las partes de mi cuerpo en la silueta le dibujo códigos de mis recuerdos que se relacionan con cada emoción, atravieso mis partes con ellos y busco en dónde se han quedado mis cicatrices. Me recorro en mi silueta y en ella esparzo texturas, colores, dibujos, pinturas, materiales diversos que construyen caminos de imaginación, de creatividad, de expresiones para observarme, para sentirme, para reconfigurarme. Me hago preguntas, me llegan vivencias y me aboco hacia la construcción poética a partir de mi cartografía para comenzar a construir la cartografía de mi personaje.

²⁵ Extracto de la bitácora de Duban González.

Imagen 2. Una estudiante elabora su cartografía.



Fuente: Archivo personal Sandra Camacho.

Cruzo las emociones de mi personaje con las mías, cruzo sus colores, sus partes, sus palabras en mi silueta y voy creando su propio cuerpo, su figura, y moldeo mis memorias a las memorias suyas. Recorro a mí para entenderlo a él. Los recuerdos que llegan a mi memoria los voy moldeando para crearle memoria a mi personaje. Le voy poniendo recuerdos, imágenes, le complemento historias y le invento otros seres con los que él puede relacionarse y “existir” gracias a lo que el autor me proporciona desde su obra y a lo que yo le ofrezco para su existencia.

La cartografía espacial de la ficción

También escojo su vestuario, sus objetos. Me vuelco al espacio. Creo una partitura corporal a partir de las memorias que el personaje me permite evocar. Con mi cartografía hecha sobre el papel, me arrojo al universo de emociones de mi personaje. Entonces, ya no recorro mi propia cartografía de papel, sino que voy al espacio: a las esquinas, al piso, a las paredes... (Imagen 3). Trazo rutas, movimientos, camino, corro y busco en mi cuerpo la memoria de sensaciones: el frío, el calor, la lluvia, el sol, el mar, el desierto, la nieve... lo que mi personaje necesite.

Imagen 3. Trazando rutas.



Fuente: Archivo personal Sandra Camacho.

Sin ilustrar, sin que sea superficial, intento recuperar cada sensación desde el peso de mi cuerpo, desde la sensación en mi piel, desde el latido de mi corazón, desde el ritmo de mi respiración, de mis pasos, de la necesidad de decir o de callar... es decir, de mi personaje en mí y viceversa.

Partituras desde mí hacia los otros

Construyo partituras corporales y emocionales, partituras íntimas, pero visibles para los que me ven (mi director o mis compañeros de escena inicialmente) y, a partir de allí, me vuelco hacia los que están conmigo en el espacio de creación y en los objetos que allí traen los otros o que yo he puesto.

Así que ya no soy ni estoy yo sola en el mundo del personaje. Mi cuerpo es afectado por los otros y nace en él su propia manera de actuar ante cada circunstancia que se le propone. De lo íntimo voy a lo público y juego a ser otra siendo yo misma. Actúo con el otro poniendo mi mayor capacidad de escucha, no solo con mi oído, sino que escucho con mis ojos, con mis manos, con mi piel, con mi cuerpo entero..., solo así puedo hacer semejante en la escena lo que sucede en el mundo real. El hecho escénico es un hecho público.

Pero ¿hasta dónde llega lo individual y en dónde aparece lo colectivo?, ¿cuál sería el punto de partida para indagar sobre esa relación entre lo propio y lo común? Propongo una respuesta inicial a esas preguntas: las huellas. Porque en mi cuerpo se guardan huellas que el tiempo ha ido dejando, marcas que se quedaron grabadas sobre mi piel con el paso de los años. Cada una tiene un recuerdo, una historia, una resonancia en mi memoria que me ha dejado impresiones del mundo construido con los otros.

Huellas también han dejado mis pasos sobre la tierra que piso, sobre la arena, sobre el cemento de mis ciudades grises, sobre las baldosas de mis casas frías, sobre las maderas de mis habitaciones cálidas, sobre cada escalón que mis pies han sentado. Cada parte de mi cuerpo ha dejado huellas de mí, borradas al instante, huellas de mis dedos, de mis lágrimas, de mis carcajadas, de mis caricias y de uno que otro golpe.

El mundo me entrega rastros, señales que los cuerpos han trazado, letras, palabras, imágenes, rituales, ceremonias, lugares... Estas huellas hablan, cuentan, tienen una historia propia que permiten tener un diálogo con el mundo en el que vivo y con la historia que hemos ido construyendo y destruyendo con el paso de los siglos.

El cuerpo contiene huellas. Él es territorio que afecta y es afectado. Él surca sus placeres, se enfrenta a sus dolores, a sus heridas, deshace sus pasos, cae y se incorpora, pierde y recupera sus memorias, reconstruye desde lo que es plenamente recordado o apenas nombrado.

A eso vivido que dejó huella o cicatriz profunda, lo denomino: “piel que desea renovarse”.

En mi cuerpo de lo cotidiano, cavo pulsiones fronterizas entre la muerte y la vida, evoco lo árido y lo fértil, esculpo cicatrices escarpadas, pisadas sutiles o profundas...

Me abalanzo sobre mi cuerpo tratando de encontrar huellas, marcas, signos que no habían sido leídos antes. Sobre mi geografía me extiendo y empiezo a hurgar cada rincón de ella, palpo con mis manos mi propio cuerpo intentando encontrar algo escondido, guardado, encriptado. Estudio la historia de mi ser humano a través de los cadáveres que ya fui. Busco entender cómo mis huesos, tejidos, rasguños, dolores, recuerdos me construyen y cómo ellos se convierten en material poético para exhibir en un museo. En el museo que es la escena. Una escena esculpida por una serie de cuadros, instalaciones y objetos dotados de olor, de sabor de recuerdo.²⁶

En el escenario, mi cuerpo es capaz de contener silencios, de soportar palabras, de pender objetos; es ocupante del espacio propio, o del ajeno cuando su refugio está perdido. Mi cuerpo amoldado a mi personaje —¿o el personaje amoldado a mi cuerpo? — da origen a la acción que viene de la vida, pero que se transforma en una acción poética a través de un personaje puesto en el escenario, a partir de mis propias imágenes generadoras: vivencias violentas en medio de las calles de la ciudad, del barrio que habito, de la ciudad de donde vengo, de la familia en la que nací.

Conclusiones: vivencias y preguntas sobre la identidad y las raíces desplazadas

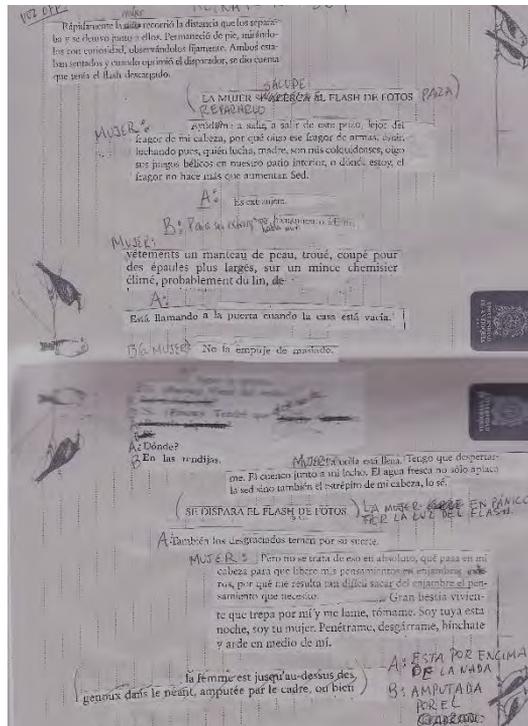
Preguntas por la traición, el desamor, el olvido, el abandono, el anhelo de aquello que no pudo ser, de lo que fue y ya no es, de lo que podría venir pero es tan incierto..., sobre todo en estos tiempos que hoy vivimos.

Vivencias de la enfermedad, del dolor, de la ausencia, de la despedida, de la muerte. Vivencias de las que quiero hablar, pero sin nombrarlas. Vivencias de plenitud, de gozo, de risas y murmullos.

Esas vivencias se evocan y se reconfiguran de manera poética, a través de textos literarios, de poesías, de dramaturgias (Imagen 4). También de imágenes, de canciones, de fotografías, de dibujos, de pinturas, de cuadros en acción, de objetos diversos, de olores, de sabores y, sobre todo, a través del cuerpo en movimiento, en acción, del cuerpo que baila, que canta, que habla, que grita, que llora, que ríe, que crea partituras de sensaciones, de recuerdos, de emociones, que se ubica en un lugar, en un espacio de sentires.

²⁶ Extracto de la bitácora de Duban González.

Imagen 4. Exploración textual.



Fuente: Archivo personal Sandra Camacho.

Nuestros cuerpos humanos en la vida de todos los días se convierten en territorios del placer, del dolor, del amor, del desamor, de la perfección y de la angustia, de la espera y de las culpas, de las ausencias y de los encuentros, de los silencios y de las palabras, de la fragilidad y de la fortaleza. De todo lo que se quiera:

Mi cuerpo es maleable, mi cuerpo de actriz se amolda, sirve de puente entre el caos del drama humano y la luz de la redención, entre el amor y la ausencia, entre la desaparición del otro y la desaparición de sí, de lo cerrado a lo abierto, de la vida en común hacia la nada y de la nada al silencio. De lo humano e inhumano.²⁷

²⁷ Texto extraído de la bitácora de actriz de la autora.

Las exploraciones diversas desde el cuerpo-memoria, que se recrean en lo poético, se confrontan consigo mismas y con el mundo. Las exploraciones que hacemos para la construcción de nuestros personajes, con los espacios que los cuerpos ocupan y construyen, en relación con los tiempos paralelos, simultáneos, pasados o presentes, posibles o imaginados, con diversos objetos que dejan huellas en el propio cuerpo, se puede indagar sobre las memorias que los cuerpos guardan. Gracias a mi memoria, mi cuerpo es narrador de pasiones y tormentos, sufre sin sufrir, aunque el espectador interprete en mí ese sufrimiento que es, quizás, también el suyo.

Mi cuerpo disfrazado, mi cuerpo fragmentado, mi cuerpo inhabitado, mi cuerpo fractal, mi cuerpo como un eco, mi cuerpo sexual, mi cuerpo mariposa, mi cuerpo sin vida, mi cuerpo vacío, mi cuerpo tan tuyo, mi cuerpo oscuro, mi cuerpo con vida, mi cuerpo lleno de miedos, mi cuerpo dolor, mi cuerpo tristeza, mi cuerpo desaparecido, mi cuerpo mujer, mi cuerpo imperfecto, mi cuerpo novia, mi cuerpo objeto, mi cuerpo delgado, mi cuerpo sin mí, mi cuerpo fracturado, mi cuerpo lágrima, mi cuerpo roto...²⁸

Mi cuerpo transita en medio de reconstrucciones, de resignificaciones, de transformaciones de historias y de memorias. El cuerpo en los territorios artísticos puede ser preludeo y coda de impulsos e intenciones que potencian al ser dividido, roto. El arte nos interroga, nos enfrenta a nosotros mismos, nos reinventa en tanto creadores. El actor francés Louis Jouvet intenta definirlo:

Creación, invención de los hombres para llegar por encima de sus ocupaciones. Búsqueda de una expresión superior en lo espiritual. [...]

Representación de su propia vida o de la imagen que de ella se hacen.

Poblamiento de su soledad o de su vacío interior.

Exorcismo para combatir cada uno de los fantasmas que los habitan.

Sacrificio, sortilegio por hechizo sobre efigies que se llaman personajes o héroes, ¿sacrificios para apaciguar aquellos espíritus por encarnación? (Jouvet, 2005, p. 28).

²⁸ Texto de la bitácora de Yeni Mira, escrito para el curso de actuación de la autora. Yeni es estudiante de Artes escénicas de la Universidad de Antioquia.

Los actores, paradójicamente, encarnamos personajes ajenos para apropiarnos de nosotros mismos. Esto nos da la vida en la escena, a través de tormentos, monstruos, desgarramientos humanos, nos armonizamos, nos enfrentamos con nuestra humanidad contradictoria en sus múltiples significaciones, en su infinidad de formas, a través de un texto, de una imagen, de una acción, de un gesto.

El cuerpo incorporado al arte y desde su complejidad como hecho humano, nos permite percibir, desde el arte mismo, sus extensiones, sus laberintos, sus maleables intentos infinitos por descifrar lo que somos y lo que somos capaces de ser y de hacer en este mundo, antes de que la finitud, que también nos comporta como humanos, nos rigidice para siempre.

Referencias

- Carney, R. (ed.) (2004). *Cassavetes por Cassavetes*. Anagrama.
- Ferrada-Sullivan, J. (2019). Sobre la noción de cuerpo en Maurice Merleau-Ponty. *Cinta Moebio*, (65), 159-166.
- Jouvet, L. (1995). *Le comédien désincarné*. Flammarion.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión.
- Ouspensky, P. D. (1986). *Fragments d'un enseignement inconnu*. Stock.
- Stanislavski, C. (2002). *Un actor se prepara*. Diana.
- Tarkovski, A. (2012). *Esculpir en el tiempo*. Rialp.

Bitácoras de creación de Duban González, Yeni Mira y Sandra Camacho

3.2. Cuerpo-Abyecto. Anotaciones sobre el arte y las materias inferiores

Beatriz Elena Acosta Ríos²⁹

Puerco cuerpo, dichoso cuerpo hecho de instantes, cuerpo mortal y cuerpo vivo, vivo y vibrante cuerpo, cuerpo que vuela sin volar y se revuelca, se revuelca el cuerpo puerco y se levanta y levita.

DARÍO JARAMILLO AGUDELO, "EL CUERPO Y OTRA COSA".

Introducción: dos imágenes para comenzar

Primera imagen: Rosario y el marido de su madre están sentados a la mesa, en medio de una cocina humilde con paredes de ladrillo, el mantel blanco estampado con flores rojas, un plato hondo con ensalada, al lado otro con dos arepas encima, dos vasos de jugo, un paquete de cigarrillos, una caja de fósforos y un cenicero han quedado en la esquina del mueble, la pitanza de ambos consiste en arroz con tajada de maduro y un pedazo de carne, en el plato del padrastro se observa además un huevo frito, con la yema líquida y mientras este lanza a la niña una mirada fija y lasciva, rodea con su dedo medio el plato de porcelana e inicia un camino que culmina en la ruptura de la yema del huevo con la yema del dedo y, sin quitar la mirada de su objeto, se embadurna del pegajoso líquido amarillo al continuar con el dedo movimientos circulares. Esta escena es evocada años después por una Rosario prostituida y dedicada al crimen, frente a un potencial cliente rico; la joven, que exhibe su cuerpo entre diminutas prendas blancas, actualiza ese instante inaugural en el que fue mancillada

²⁹ Lic. en Filosofía y Letras por la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín. Magíster en Estética. Especialista en Estética, Universidad Nacional-sede Medellín. Docente e investigadora del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín. beatrizacosta@itm.edu.co

y en muchos de sus encuentros sexuales vuelve la abyección prístina. En su adolescencia fue de nuevo violada y después, con las tijeras de modistería de la madre, le cortó los testículos al agresor, luego de llevarlo a su casa y seducirlo. Su corta vida entonces estará marcada por líquidos que se derraman y carnes que se destrozan: alcohol, sudor, semen, flujo vaginal, sangre, todo se desborda y se mezcla en esa mujer cuyo cuerpo marcado, penetrado, vejado es también el cuerpo deseado, anhelado, incluso amado. La ultrajada ultraja, la herida hiere, la violentada violenta; se trata de un devenir otro en el que Rosario invierte los roles asignados a la mujer en la producción de una subjetividad tradicionalmente sumisa. Rosario es tan violenta como los hombres violentos y su cuerpo, que es ella, es el punto de confluencia del éxtasis de la vida y de la muerte. Esa acuosidad mucilaginoso del huevo, lo mismo que el fluido pegajoso de su vagina, marcan el vector existencial de Rosario: del huevo frito a la vagina húmeda (a cuyo líquido también hace alusión constante el narrador), los hombres recorren con ella el camino hacia su propio desangramiento.³⁰

La novela *Rosario Tijeras* fue publicada por el escritor antioqueño Jorge Franco en 1999 y llevada al cine por el director franco-mexicano Emilio Maillé (2005). Los acontecimientos vividos por el personaje Rosario, lo mismo que su determinación en la violencia física hacia los hombres que desean poseerla, recuerdan a las dos protagonistas de la película de Virginie Despentes y Trinh Thi, *Baise-moi —Fóllame—* (2000), quienes, luego de ser violadas, emprenden múltiples aventuras de sexo y asesinatos de los hombres con los que se encuentran; esta película es rupturista, entre otras razones, porque mezcla escenas de sexo explícito y repetitivo, propias de la pornografía, con formas de la violencia típicamente masculina, pero esta vez ejercida por mujeres. La autora, cuya novela homónima de los años noventa está en el origen de la película y quien también fue violada, plantea la violación justo como un acontecimiento fundacional y, a través de distintas experiencias, muestra que aquello que la sociedad rechaza en la prostitución, la pornografía y la fuerza física ejercida por mujeres es la verdad que todo aquello expresa sobre la sexualidad masculina: la prostituta, la pornógrafa y la violenta le hacen tragar de nuevo a la sociedad eso que ha vomitado, que ha abyectado, que quiere mantener lejos de sí aunque late en sus prácticas.

³⁰ Esta referencia es de una escena de la versión cinematográfica.

Segunda imagen: los padres le ofrecen a su hijo una taza de leche caliente en cuya superficie flota una nata que se presenta como la barrera entre el placer de beber el líquido y la abyección. Cuando se lleva la leche a la boca y la nata toca la lengua, se dan las arcadas, las regurgitaciones, el incontrolable estremecimiento visceral y vomita. Al rechazar la nata, rechaza la leche, a los padres que se la han dado y a él mismo; al abyectar, se abyecta y al hacerlo crea un 'yo' que ha precisado de la muerte para nacer. Para quienes de niños vomitábamos cada que sentíamos la nata en nuestro paladar y que nunca fuimos capaces de explicar a nuestros padres que no se trataba de un desprecio *consciente* por sus dádivas ni de un melindre, esta escena descrita por Julia Kristeva en su libro *Poderes de la perversión*³¹ es reivindicatoria en retrospectiva del derecho a una especie de libertad infantil y a la diferenciación. La nata, remanente superficial producido al hervir la leche, es un ejemplo claro de eso que tal vez sea, según la pensadora, "la forma más elemental y más arcaica de la abyección" (Kristeva, 2013, p. 9), el asco por ciertas comidas. La nata, entonces, se manifiesta en este caso como suciedad, como impureza de un líquido que, además, ha sido producido por un mamífero en su proceso de lactancia y es consumido por otro.

De tal manera que, si pensamos en una posible gradación de las materias sobrantes de distintos procesos, podemos incluir a los remanentes de tipo artesanal, industrial y aquellos de tipo orgánico, al lixiviado, a las zonas pantanosas, a las sustancias viscosas, etc. y por supuesto, a los restos de procesos metabólicos en los cuerpos animales, entre ellos sobre todo en el animal humano y al despojo *in extremis* que es el cadáver. Detengámonos en la distribución de estos elementos y en la condición ontológica de lo abyecto, para luego revisar algunos puntos del proceso por el cual la historia del arte occidental, a partir de un momento, muestra una denostación inicial del cuerpo y luego una paulatina conquista de la carne como materia expresiva, con el propósito de revisar algunos aspectos que en *La mujer del animal* (Gaviria, 2016), a través de la presentación directa de lo nauseabundo, exponen el abismo horroroso de pudrición social en el que se ha precipitado la ciudad en los últimos años.

³¹ En original francés, *Pouvoir de l'horreur* (1980).

El concepto de abyecto

François Dagognet propone una “ontología de lo mínimo y de lo desterrado” (Dagognet, 2002, p. 6).³² Como materiólogo se ocupa no solo de lo que podríamos considerar materias superiores, sino también de lo ocultado y/o despreciado. En esa medida, realiza una suerte de taxonomía de las materias mínimas. Así, tenemos dos grandes dominios de lo material: el primero, compuesto de aquellos objetos vinculados a su uso y el segundo de infraobjetos y hasta de no-objetos. Los objetos vinculados al uso son mediadores, objetos del objeto, son en función de otros, para otros, permiten la emergencia o el mantenimiento de otros objetos; tales las herramientas, los recipientes, los vehículos. En el universo de los infra y no-objetos podemos hablar de realidades materiales que ponen en jaque la separación tradicional, sembrada en Occidente vía el dualismo platónico, el hilemorfismo aristotélico y el correspondiente binarismo sostenido en los siglos sucesivos. Estas entidades no son propiamente objetos formalizados, terminados; se trata de fragmentos que constituyen o de remanentes, que carecen de referencialidad o, por lo menos, la tienen difusa. Se puede contar entre ellos los fragmentos (partes de un todo), los desperdicios (restos, pedazos puros del material), las escorias (skoria: suciedad o espuma de un metal en fusión, residuos de procesos como las aleaciones o la combustión), los detritus (basuras contaminantes, lixiviado) y, por último, en el lugar más degradado y degradante, está lo excremental (deyecciones, estercoleros, inmundicias, lo descompuesto, lo podrido). Como se ve, Dagognet presenta un sendero de desestratificación de las materias no orgánicas y orgánicas, expresable con la expresión de Le Clezio (2010) “éxtasis material”. Para el escritor, si emprendiésemos el camino hacia nuestro origen, pasaríamos por la genealogía familiar, la humanidad y llegaríamos, en el universo de lo material, hasta las primeras palpitaciones de la materia:

Los tiempos se confunden, los tiempos de las bacterias y de los insectos, el tiempo de los hombres, el tiempo de los olivos, el tiempo de los calcáreos, de las sílices, de los manganesos; el tiempo del nitrógeno, del gas carbónico, del hidrógeno. Universo miniatura, tiempos gigantes,

³² Traducido por Luis Alfonso Palau, para el curso *Materiólogos y objetología*, publicado en los números 20 y 21 de *Traducciones historia de la biología*.

lugares infinitos, actos desconocidos, todo está allí, en esa ganga inefable, y se manifiesta (Le Clezio, 2010, 28).

Del mismo modo, para el filósofo *materiólogo* y *abyectólogo*, si estudiamos de verdad la materia, entramos en terrenos que rebasan lo concebido por el *metafísico* (idealista), por el *morfólogo* (enfocado en las superficies) y hasta por el *objetólogo*, atento a las “fabricaciones —incluso industriales— y las disposiciones prosaicas, añadiéndole las herramientas y las máquinas” (Dagognet, 2002, p. 6). Es más, dicho enfoque investigativo no solo se diferencia de la metafísica y del racionalismo, sino que en cierta medida se sitúa en una posición contraria y ha sido asumido por muchos artistas contemporáneos con mayor temeridad y acierto que por la filosofía, de suyo tan aséptica (los filósofos *materiólogos* marcarían contadas excepciones). Esos artistas-*materiólogos* y/o *abyectólogos* han devuelto a las materias inferiores un valor que les habría arrebatado la tradición occidental en sus distintos momentos; ese valor es, de hecho, el que otorga la pertenencia al mismo universo material en el que se inscriben aquellos objetos más fáciles de asir para el pensamiento, pues están plenamente configurados. Dice Dagognet a propósito del artista alemán Joseph Beuys que “por todas partes él rechaza el elitismo de los sustratos” (2002, p. 25); lo mismo podemos decir de artistas actuales como el español David Nebreda (quien utiliza su sangre, orina y heces en los autorretratos) o el colombiano Fernando Pertuz (quien en 1997 realizó en Cali la acción *Indiferencia*, en la que defecó y se comió su materia fecal, acompañada de sus orines, ante un público estupefacto).

Ahora bien, ¿qué es la abyección? Trae Dagognet la definición como epígrafe de su ensayo: “lo que inspira asco, suscita la repulsión (del latín *abjectus*, de *abjicere*, lo que es echado lejos de sí, lo que es arrojado a tierra); de aquí, la idea de separación y de alejamiento” (2002, p. 4). Si partimos de esta perspectiva desde el gesto y el material como tal, tenemos dos momentos: echar fuera y la repulsión, y, entre los dos, la materia. Ese echar fuera puede ser de otro o de uno mismo, de un proceso de otros cuerpos distintos al humano o de este, o de procesos materiales de otros tipos, como la basura de materiales orgánicos. Vemos pues que, en este sentido, la abyección es el efecto de percibir algo que ha sido desechado, pero también es la necesidad de desechar.

Julia Kristeva afirma:

Lo abyecto no es un ob-jeto³³ en frente de mí, que nombro o imagino. [...] Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo. Pero si el objeto, al oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado que, de hecho, me homologa indefinidamente, infinitamente a él, por el contrario, lo abyecto, objeto caído es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma. Un cierto “yo” (*moi*) que se ha fundido con su amo, un super-yo, lo ha desalojado resueltamente (Kristeva, 2013, p. 8).

Lo abyecto, desde la perspectiva psicoanalítica que propone Kristeva, emerge cuando aquello que pertenece al territorio de lo natural, lo animal, lo instintivo, lo elemental, lo prehumano se ve de repente desterrado a la cultura, cuando sale a la luz y al hacerlo pone en crisis la organización subjetiva. La abyección, la necesidad de abyectar, de expulsar eso que el *yo* rechaza, acaece por un amarre de ese *yo* con etapas anteriores a la configuración de su identidad, de su subjetividad, como si luego de la represión primaria y de las consecuentes diferenciación e identificación cultural, quedasen vestigios de un tiempo indómito, nómada, prelingüístico, indiferenciado. En cada una de las primeras tres etapas del desarrollo psicosexual del individuo prima una de las aberturas del cuerpo, de sus límites entre el adentro y el afuera, por la que materias líquidas y sólidas que entran y salen, y por lo tanto, se podría decir que las materias que producen abyección, se vinculan a esos momentos. Por ejemplo, en la etapa oral hay una primacía de la boca (los residuos alimentarios remiten a la abertura bucal, por la que entra la comida y por la que también se vomita), en la etapa anal hay una preponderancia del ano (los desechos del proceso digestivo se evacúan por el ano), en la etapa fálica, la de la diferencia sexual, hay un predominio de los órganos genitales (la orina, el flujo vaginal, el semen y la sangre menstrual salen por la vagina y por el pene). Lo abyecto, puesto al frente (o detrás) del sujeto, trae esos momentos originarios, presubjetivos, al momento presente de la percepción y el sujeto, para mantenerse en su territorio yoico, para defenderse, expulsa, vomita, defeca, abyecta. Aleja de sí eso que lo desrealiza,

³³ En la nota a pie de página hace el traductor un comentario que vale la pena traer, pues en él señala la circunscripción de ciertos juegos semánticos de la autora al francés: “La continuación del texto juega con la partícula *jet* (verbo *jeter*, arrojar, expulsar), intentando dar cuenta de la construcción del yo (*moi*) como resultado de las fuerzas de atracción y de repulsión entre el yo y el no-yo (Kristeva, 2013, p. 8).

que lo des-subjetiva, que lo animaliza, que lo regresa; abyecta eso reprimido que de repente ha emergido poniéndose en un límite entre su afuera y su adentro, con lo cual, podemos decir que al abyectar ese no-objeto, el yo en crisis frente a sí mismo, se abyecta o abyecta eso de sí que irrumpe en su configuración, restableciéndola.

Lo abyecto, entonces, nos confronta con lo indiferenciado, que remite a ese estado anterior a nuestra inserción plena en la cultura, momento prístino y placentero en el que nos sentíamos fundidos con nuestra madre, embadurnados, mezclados, pletóricos de líquidos y materias *todavía no repudiadas*. Pero también nos confronta con ese piso animal colectivo que amenaza la cultura, que siempre late, que acecha la frágil estabilidad de los acuerdos entre humanos. De ahí que Kristeva se refiera a cierta literatura de la primera parte del siglo xx como aquella en la que se expresa con más fuerza lo abyecto de ese momento histórico y que vea lo abyecto en el texto de un escritor como Artaud en “Un ‘yo’ invadido de cadáver” (Kristeva, 2013, p. 38). La elección de L. F. Céline, entre otros, para desplegar sus reflexiones a propósito de lo abyecto, de lo perverso y del horror tiene que ver sobre todo con que

su crudeza, proveniente de la catástrofe mundial de la Segunda Guerra, no ahorra, en la órbita de la abyección, ningún universo: ni el moral, ni el político, ni el religioso, ni el estético, ni, con mucha más razón, el subjetivo o el verbal (Kristeva, 2013, p. 278).

Así, en las dos guerras mundiales, sobre todo la segunda, se da el estallido de todo lo que la civilización occidental había logrado mantener reprimido de algún modo, las pulsiones tanáticas de la humanidad se desbordaron y, tras los tratados de paz, quedaron las mujeres y los hombres llenos de eso que hasta 1914 parecía no hacer parte de lo humano. No es que después de 1945 no volviéramos a ser los que fuimos, es que nunca fuimos eso que creímos ser, pero después de la Segunda Guerra sabemos que podemos extralimitarnos mucho más allá de lo que creíamos, que nuestro mundo ha devenido inmundo y entonces asistimos horrorizados ante nuestra pudrición. Aunque Kristeva encontró la realización de la abyección, sobre todo en la literatura,³⁴ la vemos también en las artes

³⁴ “Atravesando una memoria milenaria, ficción privada de objeto científico pero que sigue el imaginario de las religiones, es en la literatura donde la vi finalmente realizarse, con todo su horror, con todo su poder” (Kristeva, 2013, p. 277).

plásticas, visuales y performativas contemporáneas, lo mismo que en el cine, aunque las materias expresivas que componen estas formas del arte no se correspondan con el discurso (materia también del psicoanálisis, al que circunscribe Kristeva su análisis), o por lo menos no lo hagan de manera directa y/o única, sino con el universo material en sentido estricto, hecho que nos permite pensar lo abyecto en el arte contemporáneo no solo desde una explicación que parta del discurso subjetivo, sino también desde la importancia *per se* que tienen todas las materias que conforman el mundo, incluso las denostadas por represiones y crisis del sujeto, y por una auténtica reivindicación de la materia en su totalidad, siempre múltiple: la materia misma —tanto en términos de sus elementos constitutivos como entendida desde los movimientos y revoluciones al interior de esos elementos, es decir, la consideración de las relaciones de fuerzas que insisten y persisten en y entre los cuerpos (entre todos los cuerpos que conforman el mundo material), haciendo que estos se crucen, se penetren, se busquen y se repelan constantemente— es también propia del arte materialista de nuestro tiempo. Además, esas relaciones que fascinan a algunos artistas contemporáneos experimentan transformaciones en la medida en que irrumpen nuevas tecnologías y los creadores dan cuenta de las posibilidades inéditas de rebasamiento y expresión del cuerpo del animal humano en el momento tecnológico actual; alternativas que asimismo nos ponen en jaque frente a lo que pensábamos que era el cuerpo conformado. Tales son los casos de artistas como Orlan, Stelarc o el catalán Marcel-Lí Antúnez (2015), quien ha hecho de su cuerpo materia de expresión, llevando su expresividad al límite, no solo en lo que a la carne como tal se refiere sino a lo que esa carne puede cuando las máquinas, los circuitos, la electrónica y la tecnología digital lo intervienen, lo afectan y lo completan; desde sus trabajos teatrales con carne y fluidos, en el colectivo Fura dels Baus, hasta sus más recientes performances mecatrónicas, se puede decir que un tema cardinal en la obra de Antúnez es el cuerpo, en ocasiones manifestación de tensiones entre la conciencia y el inconsciente, entre el sujeto y la cultura, y en otras al margen de ellos y más bien palpitante en su materialidad más pura. Asistir a una *performance* del artista, en la que mezcle la participación de dispositivos tecnológicos con su propia acción de dibujar, bailar, hablar, emitir sonidos guturales, echarse al piso, correr, etc, permite comprender que, con independencia de alguna intención discursiva en su trabajo, él vive en permanente *éxtasis material*.

Arte abyecto o arte de (y con) lo abyecto

Ahora bien, un arte cuya materia expresiva sea lo abyecto pone al sujeto contra su propia represión y lo conmina a ver, confundido consigo mismo, eso que debería estar afuera y, por tanto, lo impulsa a abyectar(se). La acción ya mencionada de Fernando Pertuz, *Indiferencia*, nos reclama una reflexión sobre el acto de *comer mierda*, asumiendo dicha acción de modo literal, sean cuales sean sus causas: la pobreza, el maltrato, la interdicción social (Pertuz ha utilizado la expresión en distintas entrevistas, para referirse a la obra); pero también nos permite pensar en las múltiples reacciones posibles frente a un artista que come su propio excremento en una *performance*: hay quienes muestran abyección, otros se sienten atraídos de manera morbosa y hay, incluso, los que se quedan *indiferentes* (como reza el título de la pieza), con esa actitud contemplativa del público que asiste a una exposición de bellas artes, tal como si, a pesar de ser conminado a *participar* en una obra que interpela su *indiferencia* en un país que ha naturalizado la miseria y la guerra, se resistiera y se anclara a una posición de pasividad, de imperturbabilidad, del sujeto observador frente a un objeto observado con distanciamiento, separado, claramente diferenciado.

Kant, en su *Crítica del juicio* (1790), había señalado así un límite en la percepción de lo bello, que restringía la experiencia de la belleza a su contemplación:

El arte bello muestra precisamente su excelencia en que describe como bellas cosas que en la naturaleza serían feas o desagradables. Las furias, enfermedades, devastaciones de la guerra, etc., pueden ser descritas como males muy bellamente, y hasta representadas en cuadros; sólo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, por tanto, toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta *asco*, pues como en esa extraña sensación, que descansa en una pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremiara para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ello con violencia, la representación del objeto por el arte no se distingue ya, en nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo, y entonces no puede ya ser tenida por bella (Kant, 2007, p. 255).³⁵

³⁵ Apartado: *Dedución de los juicios estéticos puros. Parágrafo 48: De la relación del genio con el gusto.*

En la perspectiva kantiana, entonces, la belleza artística queda circunscrita a la representación, a su formalización. Y el sujeto que contempla dichas mimesis, lo hace desde una hegemonía visual o auditiva,³⁶ en últimas, racional, que le permite mantenerse “a salvo” de cualquier salpicadura, chorreo, vaho que exhale lo representado. Así Kant, de algún modo aún bajo la égida de los *ideales ascéticos*, comprende el arte en el marco de unas restricciones que lo marginan de la vida en todo el esplendor de su violencia, desgarramiento y desborde. Las obras artísticas se presentan como cosas objetivables y el hombre que contempla como sujeto a salvo, tal como ocurre en la pintura de C. D. Friedrich, *Hombre sobre un mar de nubes*: el mundo se abisma en su inmensidad aterradora pero el hombre que lo mira desde su lugar firme puede hacer como si fuese tragado por ese abismo, al tiempo que permanece sostenido en el risco.

La desterritorialización, como se dijo, ocurre en dos niveles en principio: el de la crisis de una subjetividad que se ve despedazada por la historia y la experimentación misma con los materiales. Ya no solo se trata de una pérdida del límite de la contemplación de lo bello y lo sublime, de un abismarse en lo siniestro como ocurre con las pinturas de la última etapa de Turner, sino que ahora también el artista ha sido conminado a verse en el horror material, concreto, de la historia y en el suyo mismo, y, en ese precipitarse al vórtice, ha encontrado otras anchuras de la materia, de las que se ha apropiado para encontrar nuevas expresividades. Su yo ha perdido su estatuto, lo otro ya no es otro, ya no hay aquí y allá, el cuerpo rechazado y deseado toma su lugar, el prohibido y lo reprimido retornan con fuerza hasta cercenar los cimientos de la conciencia. ¿Qué queda? Fragmentos de un cuerpo (cuerpo multitudinario) en movimientos de atracción y repulsión (dentro y fuera de sí, aunque las fronteras entre el afuera y el adentro también se borran), la guerra de la materia, el artista en devenir, el temblor de la carne. La tranquilidad contemplativa que permitían las Bellas Artes ha quedado atrás; por lo tanto, ese límite de la experiencia planteado por Kant se ha corrido o se ha deshecho.

³⁶ Que se corresponde con la que configuró la experiencia perceptiva de las Bellas Artes clasificadas por Charles Batteaux (2016): las primeras cinco nos placen: pintura, escultura, música, poesía, danza; mientras que las dos últimas nos sirven y nos placen: arquitectura, elocuencia, las cuales son captadas por los dos sentidos más racionales, vista y oído (hay una primacía de la pintura y de la música en la historia del arte, entre los siglos xv y xix); quedando por fuera de la percepción de las obras artísticas, el tacto, el gusto y el olfato.

José Luis Barrios (2005) propone dos niveles para revisar la violencia contemporánea: a partir de un imaginario construido en la massmediaización y de uno inscrito en la catástrofe de los campos de trabajo y exterminio nazi. Si atendemos este planteamiento, se desprende que en la actualidad hay, por un lado, una exacerbación del morbo a través de la multiplicación de las posibilidades de espectacularización de la violencia en los medios masivos de comunicación, cada vez más sofisticados y, por otro, la asimilación de unas formas de violencia particularmente atroces que se visibilizaron luego de que se hicieran públicas las fosas comunes de los campos de exterminio y las imágenes de la cotidianidad de esos campos.³⁷ En los años cuarenta del siglo pasado no solo se practicó la violencia *ad nauseam*, sino que se gestó una idea misma de ella, se re-creó el concepto con base en sus efectuaciones de ese momento; según Barrios (2005), las ciudades contemporáneas materializan y actualizan esta violencia y su atrocidad aumenta en la medida en que la ciudad sea más densa urbanística y demográficamente, tal como ocurre para su caso, con Ciudad de México.

En las ciudades mexicanas y en las colombianas, desde el siglo pasado y hasta hoy, se instauraron formas de la violencia inimaginables hasta entonces y presentes en actos tales como enviar a los familiares los dedos, las uñas, los dientes, la cabeza u otras partes de los cuerpos de sus seres queridos o exhibirlas en sitios visibles de los barrios o de las carreteras, para advertir a los vivos sobre el poder de los grupos al margen de la ley oficial. SEMEFO, cuyo nombre mismo ya es contundente por su doble significado: Servicio Médico Forense —morgue— y colectivo de artistas, se ocupó durante los años que estuvo activo del trabajo con los cadáveres de todo tipo: cadáveres descompuestos de animales encontrados en las calles, cuerpos de animales adquiridos en mataderos, partes de esos cuerpos, tripas, sangre, cabezas, órganos, cuerpos de NN del SEMEFO, partes de esos cuerpos, fluidos, cosas, cartas de suicidas, sábanas impresas con la sangre de asesinados, a cuyos levantamientos asistieron los integrantes del grupo, líquidos usados en las autopsias... En sus acciones e instalaciones, el yo se ve disuelto en la otredad más radical, la materia en descomposición. Los artistas, materia también, entran en relación directa

³⁷ ¿Cómo no evocar esa impresionante pintura de George Grosz, *Cain o Hitler en el infierno* (1944), tan cercana a las fotografías de la época, en las que se ve a hombres caminando sobre montañas de huesos?

con todos los materiales incluidos en la taxonomía propuesta por Dagonet. La obra de arte en este sentido ya no representa, sino que presenta; según dice el pensador mexicano siguiendo afirmaciones del colectivo, ellos no hacen un ready made de un objeto, sino del cadáver, “de la otra vida” que interpela al espectador, quien a su vez pierde su anclaje como sujeto ante ese cadáver, sus partes, fluidos o cosas presentadas en sala, es decir, ante esa materia en vía de putrefacción a la que se le ha otorgado una función exhibitiva. En las instalaciones de SEMEFO el cadáver deja de ser lo otro del sujeto y el sujeto perceptor deja de ser contemplador y se encuentra ante la inminencia de su futuro, ante la actualización de la muerte, lo que pone en cuestión esta visión insoportable del sentido mismo de la vida y la organización del mundo. ¿Qué ocurre con el cuerpo muerto? Es la pregunta que nos cerca y para SEMEFO, la sociedad expulsa ese cuerpo, se deshace de él, lo hace mera cosa enterrada y hasta ahí llega la imagen de la persona, pero ¿qué pasa después? Es ese después el que ocupa a los artistas. Si bien la muerte ha sido tema de la ciencia, el arte la ha denostado en su materialidad; por eso una instalación en la que dermestes anden por el espacio higienizado de la galería conmina al espectador a soportar la presencia, no la representación de la muerte.³⁸ Los artistas de SEMEFO trazan una cartografía de la necropolítica, son materiólogos que se introducen en los escenarios de la muerte: manicomios, morgues, mataderos, escenas de crímenes; y, ya en esos lugares, trabajan con la materia en descomposición, se embadurnan con ella y asumen los riesgos que ello implica para su salud, aprenden sobre medicina forense y, ante todo, recorren los bajos fondos de una ciudad que trafica con la muerte y la corrupción; la necrología le permite a este colectivo dibujar con los propios fluidos de la muerte el mapa del crimen y de la indiferencia, ante un público horrorizado.

En este punto se puede hablar de un arte abyecto, pero también de (y con) lo abyecto. Visto desde una posición reaccionaria, este arte actual resulta tan nauseabundo como lo que muestra; visto desde una posición en la que se tiene en cuenta la enormidad del universo material, este arte es un canto a la materia, una reconquista y una exaltación de la vida en su

³⁸ Incluso las pinturas de Marta Pacheco (artista también mexicana y contemporánea de SEMEFO) insisten en violar la frontera de la representación; aunque utilice soportes y materiales tradicionales, oscilando siempre entre la razón y la locura, presenta el cadáver diseccionado en la autopsia, el cuerpo perforado por las balas, desfigurado o el rostro enajenado en el trance de la demencia. Entre la obra de semefo y la de Pacheco hay algo en común: la abyección.

sentido más puro. Péro Salabert (2003) revisa el tránsito del arte occidental desde lo que él llama una “pintura anémica” a un “cuerpo succulento”; según él, desde la Antigüedad se pretendió salvaguardar la materia de su acabamiento y descomposición, se ocultó lo inmundo, se reemplazaron los cuerpos verdaderos por sus siluetas y en lugar de la corporeidad lo que aparecía representado era una suerte de sombra (el alma); se trataba de representar el cuerpo como si no tuviera materia, decisión mantenida durante siglos y que se transformó de acuerdo con la tradición filosófica, en correspondencia entre los postulados de los filósofos y las obras artísticas. Pero a partir del siglo XIX (con algunos antecedentes en siglos anteriores) el gesto pictórico se toma los cuadros, la pintura pura se emancipa del compromiso de veracidad del dibujo (con el logos) o de idealización metafísica (ya sea en la línea que inicia Platón o en la que continúan los cristianos), se inicia el paso de una pintura muy limpia a una matérica (gesto que nos recuerda al adelantado Frenhofer, el pintor incomprendido de *La obra maestra desconocida* de Balzac de 1831), la vieja desmaterialización de los cuerpos se ve reemplazada casi por una sarcología, la materia recupera su justo lugar de privilegio gracias al arte. Hasta que, ya en el siglo XX, hay una *redención de la carne* (Salabert, 2005). Mientras que el arte tradicional se anclaba en la metáfora, era icónico o simbólico, el arte materialista contemporáneo es indexical, metonímico. Hay un movimiento de la ficción del cuerpo a su realidad, en contravía de lo que ocurrió desde Grecia. En esa dirección se da el tránsito de la figuración a la figura, al que se refiere Deleuze (2002) a propósito de Bacon: el pintor limpia el lienzo de tradición figurativa para que se yerga su figura y en el caso del pintor irlandés, lo hace a través del despellejamiento de la carne, de la rasgadura de la piel, de la transgresión de la rostridad, umbral de lo humano, para que se exprese el animal latente detrás del gesto. Empero, si bien la historia de las expansiones pictóricas da cuenta de esa conquista de todo tipo de materia elemental, incluso de desechos y detritus (como hace el *trash art* o como vemos en la obra participativa realizada por Vik Muniz en el basurero Jardim Gramacho, de Río de Janeiro), y de la independización del gesto de la mano respecto al primado del cerebro; para Salabert (2003) la plena realización de la experiencia carnal en el arte se da en el teatro, pues si el arte, en su condición dionisiaca, trata de la muerte, de la muerte como parte sustancial de la vida, el cadáver es su efectuación extrema. Pero cualquier vivencia de la muerte está siempre

antes, en estado potencial, nunca atraviesa el acontecimiento y en el instante inmediatamente posterior ya no es posible morir, ya se ha muerto. Solo en el teatro y en el arte de acción el artista vive la muerte, muere en la obra, pasa por ese intersticio espaciotemporal del morir, la obra ocurre justo en el límite. Su cuerpo es despedazado en la acción, destrozado y el del espectador también es atravesado en la medida en que este no contempla la representación de la muerte, sino que asiste al acontecimiento de morir. Sin embargo, en ciertas obras instalativas asistimos al horror del asesinato individual o de las masacres, al sentir en el mismo espacio los fluidos de cadáveres o las cosas entre las que se vivieron las vidas de esos que ya no están; en tales casos, los muertos se presentan a través de lo quedó de ellos; así, ejemplos de ese tipo de instalaciones que nos enfrentan al horror de la muerte a través de las cosas que quedan convertidas en despojos cuando sus dueños mueren (tal como las describió Barrios) se pueden observar en algunas obras de Teresa Margolles, realizadas con ropa y cosas que pertenecieron a muertos por la violencia mexicana, en *Personnes* de Christian Boltanski, en la que se expusieron montañas de ropa en el *Grand Palais*, o en aquellas en las que artistas colombianos como Doris Salcedo presentan zapatos de los desaparecidos o Juan Manuel Echavarría que registra lugares cuyos usos han cambiado (por ejemplo, aulas de clase) por el abandono en un entorno salvaje luego del destierro o la muerte de quienes los habitaban.

La palabra cadáver remite a lo caído, *cadere* (Kristeva, 2013). Los estudiosos sobre el tema hacen referencia constante a esa etimología y al hecho de que nosotros también caeremos alguna vez, como cae nuestra materia fecal diariamente, movimiento que permite nuestra vida, pues la parte putrefacta sale del cuerpo para que la no podrida se mantenga viva. Alguna vez seremos carne en descomposición, habremos caído y nada de nuestra carne podrá mantenerse a salvo de la muerte; pero incluso en ese momento la vida se impondrá, ya que los gusanos se alimentan de la carne muerta y así permiten la continuación de las cadenas vitales. Salabert (2005) alude a la obra de Antúnez, *Sistema necrosis* (2004) en este sentido. La fuerza de la vida, incluso después de la muerte, nos interpela; una vez hemos muerto somos comida de los gusanos, de la tierra y esa insistencia de lo vivo nos pone de frente a nuestra insignificancia; una población larvaria se reproduce hasta que la última molécula desaparezca y cuando esa aniquilación definitiva ha ocurrido, todo se ha transformado y

ha alimentado, nada en últimas ha desaparecido; tanto en la vida como en la muerte somos multitud y tras el cuerpo molar palpitan hordas de cuerpos multiformes, hay siempre una revuelta molecular en cada cuerpo. La entronización de lo humano, ya fuese en el arte idealista antiguo, ya en el metafísico cristiano, ya en el humanista del Renacimiento, ya en el neoclasicismo moderno e incluso en el romántico, queda pulverizada en el arte contemporáneo, cuando los artistas presentan lo más abyecto en la cadena de la abyección, el cadáver y, con él, sus partes, sus fluidos, sus detritus orgánicos y la montaña de basura que antaño fueron sus cosas.

Ciudad que se abyecta: la carne violada ante lo sublime

—Animal: Usted y yo somos muy parecidos.

—Amparo: ¿Por qué, por qué dice eso?

—Animal: Venimos del mismo hueco, mamacita.

VÍCTOR GAVIRIA, *LA MUJER DEL ANIMAL*.

Dentro de este amplio espectro, *La mujer del animal*, película dirigida por Víctor Gaviria (2016), muestra hasta qué punto puede podrirse una sociedad cuando es normalizado aquello que constituye lo repulsivo, lo abyecto. ¿Qué ocurre con un grupo humano cuando lo asqueroso, en lugar de ser vomitado o deyectado, es deglutido cada día, ya sea por temor, por resignación o por placer? ¿Cómo puede nombrarse una ciudad que no abyecta, sino que digiere la putrefacción sin resistirse? *La mujer del animal* presenta la historia de una muchacha (Amparo) quien, luego de escaparse del internado, va en busca de ayuda a la casa donde vive la hermana (Flor) y su marido, en un “barrio de invasión” en los extramuros de la ciudad y ya allí, es drogada, secuestrada y violada sistemáticamente por un hombre (Libardo) que ha decidido, *motu proprio*, que ella sería su mujer. Corría el año 1975 y las laderas montañosas habían empezado a poblarse, sobre todo por familias que huyeron de la violencia bipartidista en los campos, de tal manera que los protagonistas son un híbrido entre ciudadano y campesino, hecho que observamos en la vestimenta de Amparo y en el detalle de que Libardo casi siempre tenga puesta una ruana de lana, prenda típica de los *montañeros* de Antioquia. La dominación de

este *animal* sobre Amparo se mantiene por varios años, hasta que él es asesinado en lo que parece un ajuste de cuentas. Sabemos que la película parte de una historia real, la de Margarita, quien durante siete años estuvo bajo el dominio de un hombre al que llamaban *el animal*.

Gaviria ha afirmado en distintos textos y entrevistas que su interés al hacer una película no es contar una historia particular sino traer todo el *universo* que se materializa en ella. Esta obra, entonces, no solo nos muestra una historia de la parálisis total de una mujer frente a un hombre animalizado, sino todo el dispositivo social que produce a una y a otro y a la relación que sostienen, en la que no hay libertad para ninguno de los dos, pues ella es esclava de él y él es esclavo de su ira, sus vicios y su poder en el barrio, que parecen ir siempre *in crescendo*. Además de Amparo, Libardo elige a otra mujer, también llamada Amparo en la ficción y que, a diferencia de la primera, es blanca y rubia; pero igual que ella, es despreciada por *el animal*, que solo se procura placer en el sexo, el maltrato y la humillación a los que la somete. Los hechos ocurren en diminutas casuchas de madera, pedazos de cartón, plástico y techos de eternit, callejuelas de tierra, escalinatas maltrechas y empinadas, suciedad, precariedad, abandono del gobierno, ausencia de la policía y una comunidad alcahueta, horrorizada y belicosa. Todo es miserable: las casas, las calles, las ropas, la comida, las acciones y la impotencia frente a la implacabilidad del *animal*. Pero desde las primeras escenas hay un contraste que estremece al espectador: allende el espacio paupérrimo de los primeros planos, se extiende una inmensidad de verde y azul celeste. Cuando Amparo llega al Barrio Popular I, la vemos bajarse de un bus de Santa Cruz que ha atravesado la estrecha calle entre una multitud de casitas levantadas en lo alto de la montaña y contra el cielo; después, al regresar de Argelia luego del secuestro y la primera violación, una Amparo herida y sucia se ve desamparada e insignificante frente al paisaje sublime que se extiende. En distintos momentos de la película, aparecen de nuevo las casuchas contra el cielo y siempre esa imagen refuerza la atrocidad de la historia, pues sabemos que nadie de esa inmensa ciudad ayudará a Amparo, más bien la urbe se la tragará; por eso conmueve tanto la escena final, cuando ella se yergue (cuerpo que se levanta) ante el cadáver (cuerpo caído) de Libardo, le da la espalda a él y a sus vecinos y se va caminando calle abajo con sus hijos de la mano, luego de responder a las frases de los chismosos: “ellos no son los hijos del animal, ellos son mis

hijos”: Amparo, se dirige a un futuro plagado de incertidumbre y también de anonimato y soledad (como las montañas del fondo, superpobladas de ranchos iguales a los del barrio), pero liberado del *animal* a quien ella ha expulsado de sí, cuando se acerca al cadáver y susurra: “Gracias te doy, Señor, por haberme escuchado”.

La película compone un catálogo de motivos abyectos: Libardo aparece por primera vez con una gallina muerta debajo de la ruana; espía a las niñas a través de los muros (tablas superpuestas que anulan la privacidad y exponen casi a la luz pública los rituales cotidianos del cuerpo); una mosca se posa en el pie de Amparo luego de que el *animal* la viola y la deja tirada en el rancho en el que la tiene aguantando hambre y donde no puede asearse porque no hay agua; vemos a lo lejos un hermoso pájaro sobrevolar el barrio bajo el cielo azul, pero al acercarse nos damos cuenta de que es un ave carroñera que espera junto a otras la carne del animal que acaban de matar Libardo y sus secuaces, entre gritos orgiásticos y un juego asqueroso con sus vísceras y tripas; cuando la segunda Amparo está menstruando, Libardo la insulta y le reclama por no poder tener sexo y estar “botándole la sangre”; cuando atacan al Diablo, hermano de la quinceañera a la que quieren hacerle un *revolución* (violación colectiva), lo hacen con una sevicia que es mucho más cruda, en cuanto se da delante de los vecinos; en el momento en el que el *animal* es atacado, su sangre bulle como la del animal que él y sus amigos sacrificaron tiempo atrás en un espectáculo atroz, el líquido inunda todo y se mezcla con las hojas, la tierra y su camisa deshilachada y los amigos lo arrastran en medio de sus gritos aterradores, más que por el dolor, porque están atravesados de una risa perversa, estridente, que también inunda la escena; finalmente, el animal queda preso de una colostomía, luego de ese ataque y sigue sangrando la herida mientras él bebe ron como si estuviera de fiesta. Todos los líquidos, las materias, los gestos, encarnan en Libardo lo abyecto, él materializa esa fragilidad cultural y el constante riesgo de su regresión animal, es un perverso que no conoce otro modo de vida que la satisfacción de su placer mancillando los cuerpos de las mujeres jóvenes, por eso es tan importante el momento en que Amparo decide cortarse el pelo (quedar “fea” como un “silbido de culebra”) para que él no pueda seguir arrastrándola “como un animal”, aunque decida no “bajarle los calzones”. Amparo no busca ser el objeto de deseo de los hombres, solo quiere salir

de ese barrio en el que una sociedad machista y cruel ve como ultrajan su cuerpo sin hacer nada.³⁹

Conclusiones

¿Quién es entonces el *animal*? Gaviria expone lo que Medellín oculta, y lo dice con las palabras del pueblo. En el habla del *animal*, significantes y significados se corresponden de modo exacto, solo conoce de la lengua unos pocos sinónimos (lo mismo que su madre) y con ese lenguaje pobre nombra el obscuro mundo en el que vive. Todo en ese barrio es inmundo, y en medio del estercolero Amparo clama por salir. No es entonces de extrañar que muchos espectadores (sobre todo mujeres) de la película, salgan aturcidos y sientan arcadas, pues *La mujer del animal* pone enfrente lo que se ha expulsado de la ciudad, interpela los gestos de exclusión, la indiferencia y, sobre todo, hace tragar eso vomitado para que, tal vez así, se limpie un poco el estómago.

Si el arte que se acerca a formas extremas de la violencia, a lo abyecto, no metaforiza, solo quedan unas preguntas finales: ¿es abyecto el arte que muestra lo abyecto?, ¿se puede seguir viviendo *como si* el exterminio y la crueldad de la Segunda Guerra y sus posteriores actualizaciones no fueran parte de nuestra realidad urbana?, ¿es posible restringir la experiencia artística a las *materias superiores* cuando la sangre de seres anónimos se derrama por las calles y los campos, y sus cuerpos despellejados se ocultan en *escombreras* o en morgues? Si vivimos entre cadáveres que hieden, mujeres violadas, hombres y niños torturados y desaparecidos, ¿es pensable siquiera el arte desde la experiencia (única) de la belleza? Tal vez el arte de (y con) lo abyecto y su conocimiento de las *materias inferiores* marquen un nuevo horizonte perceptual que nos reclama nuestra actualidad.

³⁹ Tema aparte es el de la madre del *animal*, su defensa degradante del hijo es tan horrenda como las atrocidades que él comete.

Referencias

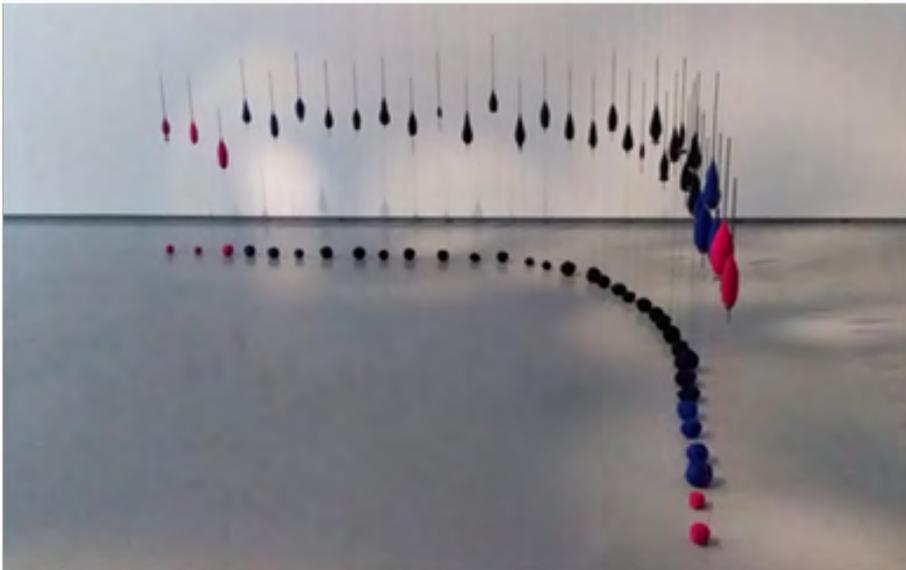
- Antúnez, M. (2015). *Sistematurgia. Acciones, dispositivos y dibujos*. Arts Santa Mònica-Plígrafa.
- Balzac, H. (2001). *La obra maestra desconocida* (original publicado en 1831). Visor Libros.
- Barrios, J. L. (2005). Semefo: una lírica de la descomposición. *Fractal*, 36(10), 41-64. <https://www.mxfractal.org/F36Barrios.html>
- Batteaux, Ch. (2016). *Las bellas artes reducidas a un único principio*. Universitat de València.
- Dagognet, F. (2002). *Desechos, detritus, lo abyecto* (L. A. Palau, trad.). Traducciones historia de la biología. Números 20 y 21. Universidad Nacional de Colombia.
- Deleuze, J. (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros.
- Despentes, V. & Trinh Thi, C. (dirs.) (2000). *Baise-Moi* [película]. Pan-Européenne, Canal +.
- Gaviria, V. (dir.) (2016). *La mujer del animal* [película]. Polo a Tierra y Viga Producciones.
- Kant, I. (2007). *Crítica del juicio*. Austral.
- Kristeva, J. (2013). *Los poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI.
- Le Clezio, J. M. G. (2010). *El éxtasis material*. Adriana Hidalgo.
- Maillé, E. (dir.) (2005). *Rosario Tijeras* [película]. Dulce Compañía, FIDECINE, Ibermedia.
- Salabert, P. (2003). *Pintura anémica, cuerpo suculento*. Laertes.
- Salabert, P. (2005). *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*. Universidad Nacional de Colombia, Cuadernos de Estética Expandida.

3.3. Tejidos, costuras y corporalidades. Cartografías de los cuerpos en maquilas de Medellín

Edilberto Hernández González⁴⁰

Margarita María Zapata López⁴¹

Imagen 5. Srusral Mora Kup “Mujeres jóvenes hilando”.



Fuente: Obra de Julieth Morales (2019).

⁴⁰ Filósofo de la Universidad Sonto Tomás, Bogotá. Magister en Educación de la Universidad Javeriana, Cali. Doctor en Educación de la Universidad de La Salle, Costa Rica. Investigador del grupo ESINED de la Universidad de San Buenaventura, Medellín, en la línea de investigación en *Estudios culturales y lenguajes contemporáneos*. Profesor del Doctorado en Ciencias de la Educación de la Universidad de San Buenaventura, Medellín.

⁴¹ Licenciada en Educación. Estudios en teatro-pedagogía para la transformación social y la paz. Magister en Motricidad y Desarrollo Humano. Doctora en Educación (c). Investigadora del grupo Estudios en Educación Corporal, Universidad de Antioquia. Profesora de la Universidad de Antioquia y la Universidad de San Buenaventura, Medellín.

Introducción

El presente texto expone los resultados del trabajo de investigación realizado de manera colaborativa entre los grupos de investigación ESINED; proyecto de investigación “Cartografías de una educación (otras)” de la Universidad de San Buenaventura y el grupo Estudios en Educación Corporal, Tesis doctoral “Producciones per-formativas entre cuerpos y materialidades vestibles: trazos para pensar la educación” de la Universidad de Antioquia, cuyos propósitos estuvieron dirigidos a recorrer lo educativo que sucede en los intersticios espaciales, temporales y corporales en el contexto de una serie de empresas medianas, pequeñas y fami-empresas,⁴² cuyo sistema de producción económica es reconocido como maquilas, término que se remonta a la España medie val, pero que, en los procesos de industrialización y globalización de las últimas décadas del siglo XX y lo que llevamos del presente, ha adquirido dimensiones complejas, pues, en la mayoría de las circunstancias, la maquila aparece articulada a procesos de reducción de los costos de manufactura de un producto. A este respecto, en un estudio de la Escuela Nacional Sindical & Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín (2007), se indica que una maquila constituye:

Una actividad por cuenta propia que se ejecuta por encargo de otras empresas bien sean nacionales o extranjeras, quienes diseñan los productos, definen la planeación de su producción, aportan la materia prima, conservan la propiedad sobre el producto y realizan su comercialización. A su vez, subcontratan parte de su producción, con lo que la red llega hasta pequeños talleres y domicilios de trabajadoras(es) (p. 36).

En el contexto regional, los estudios referentes al sistema de maquilas reflejan alarmantes hallazgos de explotación y precarización laboral, en los que la participación de las mujeres empobrecidas engrosa la lista de víctimas haciendo de este un tema de interés para organizaciones feministas y defensoras y defensores de derechos humanos.⁴³

⁴² Este término presenta varias definiciones. En un estudio sobre empresas familiares, se referenciaron 21 definiciones a partir de la revisión de 250 artículos de investigación (Poza, 2005). Sin embargo, para el caso de la presente investigación, el término fami-empresa se refiere a las actividades económicas que realiza una persona, casi siempre una mujer, en su lugar de residencia, de forma simultánea con las responsabilidades cotidianas del hogar.

⁴³ A propósito de la explotación y la precarización laboral, encontramos que este es un tema prioritario en las áreas investigativas de organizaciones sociales y obreras de la ciudad de Medellín; ver, por

Ahora bien, en términos metodológicos, esta segunda fase, al igual que la primera (Ospina Álvarez et al., 2019; Hernández González et al., 2020), se articuló a ese interesante giro epistémico que se viene desplegando en las ciencias sociales y la investigación educativa, el cual es reconocido como perspectivas *poscualitativas*, (St. Pierre, 2014) o *postestructuralistas* (Hernández-Hernández & Revelles Benavente, 2019), abordajes que ponen el acento en las posibilidades de invención y de creación de los investigadores e investigadoras a partir de su experiencia corporal y espacial en las realidades estudiadas.

De manera particular, en esta segunda fase del estudio, en correspondencia con la perspectiva poscualitativa, configuramos un método de investigación-creación que dialoga con los planteamientos cartográficos propuestos por Suely Rolnik y Félix Guattari (2006) y, el camino transitado por las y los colegas de la *Red de investigación de y desde los cuerpos* de Argentina (Citro & Rodríguez, 2020); acorde con ello, trazamos inicialmente una serie de coordenadas, relacionadas con la ubicación de maquilas, con las cuales las personas cercanas tuvieran algún tipo de vínculo y, a partir de allí fuimos definiendo, para la investigación, esa red de relaciones que componían el mapa de la fabricación de las prendas de vestir, sin perder de vista sus articulaciones a la experiencia de formación de los cuerpos, con nombres propios, que las producen. Es así que, al final del proceso, podemos decir que nuestro trabajo en campo consistió en una serie de estancias de entre tres a cinco horas, durante las jornadas laborales, en seis maquilas que realizan procesos de diseño, corte y confección de prendas de vestir, ubicadas en diferentes lugares del Área metropolitana del Valle de Aburrá. Cabe agregar que algunas de ellas están ubicadas en zonas residenciales, para lo cual los espacios de la vivienda han sido adaptados a las necesidades de la producción, de manera que las actividades empresariales comparten el espacio con la cotidianidad de la vida familiar y es particularmente común encontrar, en el lugar del comedor, lotes que recién llegan o mercancía lista y empacada por despachar.

Además de las estancias en las maquilas, y conforme a un proceder *rizomático* (Deligny, 2015) que nos invitaba a estar corporalmente atentos a las líneas que las materialidades —incluidos los cuerpos— trazan

ejemplo: *Concurso Voces y Silencios, testimonios de mujeres trabajadoras*, de la Corporación Educativa Combos (2014) y *La dignificación de las mujeres trabajadoras en la maquila de confección de la Escuela Nacional Sindical y la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín* (2007).

sobre el mapa urbano y vital del Valle de Aburrá, nuestras acciones se fueron articulando a otros agentes del *sistema moda*,⁴⁴ entre estos una estaba en la planta de producción de una de las empresas más importantes del sector; empresa que, además de gestionar sus marcas propias, realiza la manufactura de los productos de algunas de las principales marcas del mercado nacional e internacional; lo particular de esta compañía es su estructura de subcontratación de gran parte del proceso de producción a través de maquilas pequeñas dispersas por la ciudad, incluidas algunas con las que estábamos en contacto.

Nuestras indagaciones también nos llevaron al Centro de Formación en Diseño, Confección y Moda del Sena, ubicado en el sector de Calatrava, Itagüí, donde las conversaciones con los equipos de formación e investigadores y la observación de los procesos formativos que allí desarrollaban nos movilizaron al Centro Textil y de Gestión Industrial, Sena Pedregal, Medellín. En este primer centro de formación, conversamos en torno a los cambios en la relación de los cuerpos —operarios para la industria—, con la máquina; entre las cosas que llama nuestra atención, estaba el interés por generalizar un modo de producción en el que el operario o la operaria realice sus actividades de pie, pues se cree que este modelo aumenta la productividad. Los cuerpos sentados a uno de los costados de la máquina de coser son puestos en cuestión y ello está relacionado con la transformación de las máquinas que participan del proceso y la incorporación de una población joven que prefiere estar más activa durante la jornada laboral; “a los jóvenes actualmente no les interesa ser operarios, lo hacen como último recurso en la vida”, nos dijo un jefe de taller.

El discurso en torno a la disciplina corporal que exige la industria textil y el cuestionamiento a los ideales de bienestar de la cultura urbana contemporánea transitan de diversos modos las conversaciones con el equipo antes mencionado. Junto a estas discusiones conceptuales ha estado la decisión institucional (no sin resistencias por parte de algunos y algunas) de transformar las pedagogías convencionales a través de la instalación de una planta de producción, propiamente dicha, como centro del proceso formativo. En este dispositivo educativo, los y las estudiantes laboran

⁴⁴ El sistema moda (Colombia Productiva, s.f.): “Está conformado por los subsectores de Textiles (fabricación de telas) y de Confecciones (fabricación de prendas con valor agregado)” Ver: <https://www.colombiaproductiva.com/ptp-sectores/manufactura/sistema-moda>

entre cinco y seis horas diarias y, dicho sea de paso, en esta planta se fabrican uniformes y otras prendas de uso institucional.

Por su parte, en el Centro de formación del Sena Pedregal entramos en una atmósfera de nostalgias, las huellas de una época de prosperidad se observan en todos lados; la formación aquí sigue el modelo convencional teoría-práctica, aunque la maquinaria de algunos talleres, al momento de nuestra visita, se encontraba fuera de servicio. En medio de la apertura y de generosas conversaciones con los profesores y las profesoras, nos adentramos en el universo mágico de la metamorfosis que da nacimiento a las fibras y estas a los tejidos. Las imágenes, las texturas y la funcionalidad de las telas con las que nos habíamos encontrado en una maquila especializada en el corte de vestuario ahora se entrecruzaban con los tipos de colorantes, la mecánica de la elasticidad e incluso con la *inteligencia* y las necesidades de cada tipo de tela; estas cualidades configuran un destino singular, en el sentido en que la tela dice el cuerpo que quieren formar.

Imagen 6. Sistema maquilar. Medellín (2019).



Fuente: Archivo de la investigación.

Por último, las indagaciones nos condujeron al encuentro con el discurso del Instituto para la Exportación de la Moda, Inexmoda. Con ellos participamos en algunas actividades de Colombiatex, feria textil, que, junto con Colombiamoda, constituye el “epicentro de negocios, moda y conocimiento”. En Inexmoda conversamos con uno de sus altos funcionarios, quien muestra otro rostro de la industria, muy distante, por su puesto, de las realidades de las maquilas, pero que, pese a esas distancias, sabíamos que están estrechamente conectadas. Aquel funcionario, en medio de teorías organizacionales y anécdotas de viajes, argumentaba que el éxito de la industria de la moda tiene que ver principalmente con el aumento del valor de un producto, valor que está asociado al posicionamiento de una marca en la sociedad. ¿Qué es, entonces, lo que agencia una marca?, nos preguntábamos.

Así, en el despliegue metodológico de nuestra investigación acudimos a una amplia gama de registros y adelantamos experimentaciones (Pellejero, 2014) que nos condujeron a componer una percepción propia de las realidades indagadas; en este proceso, nuestros cuerpos al hacerse presentes ponían en juego diversas sensibilidades en función de la creación de conceptos. En este sentido, es importante decir que no se trataba de elaborar explicaciones o representar teóricamente lo percibido en las maquilas. El proceso de composición conceptual, articulado a un método de investigación-creación, buscaba dar lugar a las materialidades mismas, esto es, abrir la posibilidad a que una materialidad expresara lo que tuviera por decir. A propósito de esto, Patricia Aschieri (2013) plantea que:

la dimensión corporal abarca el entrecruzamiento de valores y sentidos sociales, culturales y políticos en los que el/la investigador/a fue socializado/a teniendo en cuenta su particular trayectoria corporal, que se actualiza (la mayor de las veces a-críticamente) en el proceso de investigación, a partir de sus interacciones en el campo y sus personales perspectivas de análisis e interpretación de los materiales (p. 152).

Es así como nuestro modo de proceder en la investigación provocó en cada momento la cercanía y el contacto con las materialidades —cuerpos, objetos y espacios— evitando hasta donde fuera posible las interpretaciones de orientación hermenéutica o posturas epistémicas de orden cualitativo, que pretenden establecer separaciones entre investigadores y las problemáticas investigadas.

Costuras de un proceso de producción corporal

En nuestro proceso de investigación, encontramos que las maquilas parecen estar vinculadas a un modo de producción en el que las prendas de vestir están siempre de paso y participan de una coreografía marcada por microtiempos. En ellas, las lógicas de transacción laboral están mediadas por minutos y segundos (“¡vendo segundos!”, nos dijo un microempresario). Percibimos que el concepto de empleado o empleada es sumamente borroso, los cuerpos aparecen sentados al lado de las máquinas y las mesas de corte, pero lo que de ellos se valora es exclusivamente el tiempo que usan en la realización de la actividad que se les asigna, o para la que han demostrado tener mayor habilidad: pegar botones, coser una pretina o un cierre; y, es la suma de esos microtiempos lo que al final se transforma en un pago (lo que efectivamente es diferente de un salario). Por supuesto, hacerse a un pago relevante significaría estar largas jornadas repitiendo indefinidamente la misma actividad, en una idéntica postura corporal. En este sentido, la coreografía de los microtiempos instaura un régimen de posturas corporales que atienden a la subespecialización, la fragmentación y la precarización laboral, lo que se traduce en un beneficio para los grandes capitales, invisibles y anónimos en cierto modo. Hay en todo esto una maquínica de la formación que somete e instrumentaliza los cuerpos en la repetición.

En un sistema como este, caracterizado entre otras cosas por el ir y venir de las prendas, la producción no termina en el producto que es comercializado, sino que continúa agenciando materializaciones corporales, sucesivas. Su comportamiento maquínico hace al productor —particularmente al empleado o empleada— parte del producto y pieza de la maquinaria. Para Guattari (1996) la técnica es incluso más extensa que la máquina y esta máquina “está abierta al exterior y a su entorno maquínico, y mantiene todo tipo de relaciones con los componentes sociales y las subjetividades individuales” (p. 118). De manera que la repetición y la invención de las distintas técnicas para optimizar la producción, se hacen operativas en la producción del sistema.

Este régimen de relaciones que atraviesa y desborda la arquitectura de la maquila presenta profundos desequilibrios, ya que son los cuerpos de las operarias y los operarios de la maquila los que dedican la mayor parte de las horas de sus vidas produciendo *cuerpos vestibles* que, al

final, distan significativamente de los propios, pues los cuerpos ensamblados en la maquila, que luego estarán disponibles en las tiendas de lujo de los centros comerciales —con gran valor agrado, como lo propone Inexmoda—, nunca estarán al alcance de quienes los han producido.

La maquila, su régimen de relaciones, sus coreografías corporales de repetición sucesiva, las telas con sus colores, texturas y olores nos dan pistas de la formación de los cuerpos que allí se producen y se agencian. ¿Cómo aparecen esas materialidades corporales?, ¿qué hay en ellas?, ¿qué agencian los patrones que se producen en la industria de la moda?, ¿cómo se hacen presentes los cuerpos entre las telas, los hilos, las agujas, los botones, para devenir nuevos cuerpos? La maquila es solo una estación de un sistema de fabricación de cuerpos para otras y otros; cuerpos que van por ahí acomodándose a prendas en las que tengan un lugar, para darse a su vez eso en el mundo: un lugar. Es decir que hay una suerte de creación de cuerpos que hacen parte de otros cuerpos y estos, parte de una gran máquina-cuerpo social.

Es así como, a partir de las estancias en las maquilas, pudimos situar la presencia de unas formas corporales ilusorias, vinculadas a la acción de patronaje, trazo y corte; formas que nos permiten configurar al menos cuatro corporalidades. Un *cuerpo económico*, el cual está compuesto por transacciones que se expresan en la compra y venta de microtiempos; un *cuerpo numérico*, sujeto a un horario laboral: lunes a viernes de seis de la mañana a cuatro de la tarde, rutina horaria que está marcada por una alarma en forma de canto de pájaro; cada vez que se activa la alarma, la operaria debe registrar en una pequeña libreta la cantidad de acciones —ensamblajes— que ha realizado. Este cuerpo numérico incorpora también la regulación de unos espacios para tomar los alimentos, el más largo de treinta minutos para almorzar. ¿Las noches y los fines de semana son para qué? —pregunta el administrador de una maquila. —Para la familia —responden en coro el grupo de mujeres. Esta regulación del cuerpo implica que el tiempo que no se está en la maquila, también está controlado por ella.

Este sistema disciplinario y maquínico es dirigido por una figura patriarcal que agencia un orden laboral y existencial: en este caso, las mujeres trabajan para la maquila y para sostener sus familias, de modo que no parece haber lugar para un tiempo propio. Es importante anotar

que las mujeres, los niños y las niñas en las maquilas históricamente han estado relacionados con la explotación, los bajos salarios, las garantías del mantenimiento en buen estado los puestos de trabajo; junto a estas ideas se ha usufructuado el imaginario de la mujer honesta y cuidadora; sin embargo, los usos de imágenes religiosas han estado a la orden del día para contribuir a la constitución de una *devoción laboral*.

En el orden empresarial de la maquila, las prendas de vestir y los cuerpos que las producen parecen estar siempre de paso; las materialidades dan forma a un *cuerpo instruido*, pues cada prenda se acompaña de tablas con instrucciones que indican con exactitud: cortar aquí, coser allí, ensamblar acá. La prenda, los cuerpos y el orden empresarial se van componiendo de estación en estación; al respecto de esto, los análisis de Antonio Negri (2013) y Mauricio Lazzarato (2006; 2013) posibilitan entender que estamos transitando los residuos de la fábrica que emergió a finales del siglo xvii y que se fue consolidando en los siglos posteriores, pero que en las últimas décadas está dando paso a la emergencia de un orden empresarial omnipresente en las grandes ciudades. Es así como una prenda de vestir se produce en múltiples lugares y en ninguno; la maquila para la formación implementada en el Sena, que integra secciones que van desde la investigación de tendencias para el diseño de vestuario hasta los puntos de venta, la encontramos fraccionada y dispersa por muchos lugares del Valle de Aburrá: diseñar, cortar, bordar, estampar, coser, etiquetar, empacar y distribuir ocurre en lugares distintos.

Percibimos, así mismo, fragmentos de un *cuarto cuerpo*,⁴⁵ esto es, el *cuerpo de los afectos* del que solo notamos tenues rastros, ya que este se gesta en las conversaciones de las mujeres y los microrrituales que realizan. Se inicia con el encuentro entre las mujeres, sus saludos y noticias familiares de último minuto; al accionar la corriente eléctrica, la máquina, saluda y desea buena jornada. El saludo y los colores de la máquina de coser —blanca con franjas azules—⁴⁶ hacen parte de un discurso productivo que, según nos dijo la administradora de otra maquila, humaniza las máquinas, lo que al parecer incide en las posibilidades de aumento de la efectividad del sistema de producción. Pistas de este mismo cuerpo son

⁴⁵ Alusión al ensayo de Paul Valéry, *Sencillos reflexiones sobre el cuerpo* (1993, pp. 192-193).

⁴⁶ Se está haciendo referencia a las máquinas: Recta Jack Programable, A4 y A4H, modelos fabricados por la empresa Jack Sewing Machine Co.

abordadas por Mónica Barrientos y Andrea Jeftanovic (2018), al describir el taller de las operarias como un espacio de precarización femenina donde el cuerpo es soporte del dolor y las pequeñas conversaciones entre ellas alcanzan una voz plural que denuncia y se escribe.

Cuerpos, materialidades textiles y discursividades vestibles

Imagen 7. Cuerpos gabari. Medellín (2019).



Fuente: Archivo de la investigación.

Una de nuestras estancias fue realizada en una maquila que se especializa en la confección de vestuarios empresariales, pero en sus instalaciones solo se realiza el corte de las prendas; las demás actividades —confección, estampados o bordados de la información que irá impresa en las prendas— son subcontratadas a través de otras maquilas. Durante el tiempo que estuvimos en este lugar se trabajaba en la producción de uniformes para una empresa minera del nordeste de Antioquia, cuyo propietario había exigido que en la parte posterior de ellos estuviera impresa la *misión* de su organización. Un uniforme con la misión empresarial nos puede resultar un tanto cómico o extravagante, pero esta es una decisión que pone de relieve la instauración de nuevos modelos de formación moral de los cuerpos que participan del trabajo en los niveles socialmente considerados más bajos y a quienes se les impone el uso de uniformes.

Estos movimientos en la moralización del trabajo resuenan por todas partes —a lo que no escapan nuestras universidades— a través del discurso de los últimos años, reproducido mediante un eslogan como *ponerse la camiseta o llevar la empresa en el corazón*. Al respecto, es posible pensar que mientras un empleado, por ejemplo, lleva auestas la empresa y su vida está regularizada por ella, el trabajador independiente es la empresa misma; es decir, un cuerpo-empresa, como en el caso de un propietario de maquila que nos hace ver una industria corporizada; en un proceso de minimización empresarial, es él quien se encarga del diseño y a partir de allí subcontrata con otros las demás actividades de producción, hasta entregar las prendas terminadas a sus clientes. La regulación moral del trabajo, y, en general la moralización de la existencia de los trabajadores cobra multitud de formas, algunas de las cuales las mostramos anteriormente con la idea de un *cuerpo numérico*.

En la maquila de corte nos enteramos de que la *resistencia* es la cualidad más valorada del vestuario laboral; pero esta asociación de la resistencia de las materialidades textiles con el trabajo no es casual, ni mucho menos novedosa. Los antecedentes macabros están por todos lados, uno de los más escandalosos fue la incorporación de la *fortaleza* de la población africana al continente americano para desarrollar las industrias tabacalera, azucarera y minera.

Actualmente los uniformes subsisten bajo argumentos de seguridad en el trabajo, asepsia de los cuerpos y los procesos y responsabilidad social de las empresas, pues al aportar estas los uniformes, las y los empleados no gastan ni deterioran su propio vestuario; pero sabemos que, en paralelo a tales bondades, los uniformes instauran modos de relación en los cuales, además de evidenciar la dependencia de una organización empresarial, pareciera necesitarse que el empleado o la empleada porten la organización y el oficio que desempeñan, pues sabemos que usan uniformes aquellos trabajadores que realizan actividades que comprometen fuerzas corporales, lo que equivale, por supuesto a los salarios más bajos; no supimos de directores o altos ejecutivos que lleven uniformes, de modo que, en cierto sentido, los uniformes vienen a ser la afirmación y prolongación de un sistema político y económico dirigido a diferenciar y marcar la jerarquización de la población. Al respecto Domínguez Font (2014) describe el uniforme en términos de un traje distintivo que representa a un grupo social, profesional, institucional o empresarial: “Si el

conjunto pertenece a un comercio o institución, suele ser estandarizado y tiende a homogenizar a los miembros de la organización que comparten iguales características, tales como género, nivel jerárquico o función que cumplen dentro de la misma” (p. 34).

Ahora bien, los grandes emporios de la moda y las agencias privadas como Inexmoda reconfiguraron el lenguaje de los uniformes y han puesto en circulación el discurso de las *marcas*, a través del cual se crea y delimita el estatus social. En el contexto colombiano, asistimos a la transformación de la idea de *cadena de producción textil*, por la de *sistema moda*, ya que la primera acentúa las materialidades tangibles, mientras la segunda es virtual y ofrece la posibilidad de articular lo aparentemente disperso; lo que implica que los botones pegados en una maquila de las laderas de Medellín estén luego en prendas exhibidas en tiendas de Estados Unidos, Europa o Asia. Este orden discursivo ofrece las pistas para entender que la maquila, más allá de una práctica de emprendimiento y autonomía empresarial, es la consecuencia de un modo de producción globalizado. Las pequeñas y micro maquilas, dispersas por el Valle de Aburrá, replican maquilas de mayor escala; sin embargo, macro o micro maquilas están en relación con conglomerados económicos dueños de un capital asociado a una marca.

La marca es fundamentalmente una *producción discursiva* asociada al estatus social, pero su efectividad necesita traducirse en consumo global en diferentes renglones de la escala social; es por ello que la industria de la moda dirige sus esfuerzos en la producción de conocimiento que permita aumentar el valor de las prendas de vestir, valor asociado al dominio simbólico de una marca; es decir, su capacidad de agenciar un ideal de lujo y éxito social y, por tanto, afirmación de poder económico. Este carácter de *objeto totémico* de las marcas circula socialmente en diversos niveles, para tal fin se crean colecciones de bajo costo y se activa el lucrativo mercado de la copia, e incluso de pequeñas marcas posicionadas comercialmente a nivel local.

Conclusiones. Materialidades textiles y formación de los cuerpos

En el transcurso de este texto hemos venido hablando de materialidad textil, ya que este concepto nos posibilita entender la potencia de agenciamiento que tienen los tejidos destinados a entrar en contacto y

recubrir los cuerpos, pues vestirse no es otra cosa que entrar en otro cuerpo confeccionado, para constituir justamente otro; metamorfosis, que la industria de la moda y la publicidad han capitalizado hasta el límite. Sin embargo, hablar de materialidades textiles, en el proceso de producción, no solo involucra las telas, toda vez que la tela por sí sola no alcanza a constituir un sistema maquilar en el que no solo es su manufactura lo que vestimos, sino que en la maquila también se forman cuerpos para el sistema maquilar.

Están en auge las fibras naturales y los procesos de producción artesanal, pero de forma simultánea, la industria textil a través de todos sus canales ha puesto en primer plano la emergencia de los no-tejidos y las telas inteligentes, las cuales pretenden hacer de los tradicionales tejidos planos y de punto una cosa del pasado. Las superprendas para los trabajos de riesgo y el deporte nos están mostrando que el rito ancestral del vestir ha entrado a formar parte de la era nanotecnológica. Hay que señalar que este modo de aparecer de las telas también está presente en los procesos de su fabricación y en la manufactura de estas. Aquella máquina que unía las telas a través de una costura filial se presenta ahora como máquina *multiagujas*, haciendo multiplicidad de costuras en un solo movimiento; al coser se cosen varias cosas a la vez. El sistema maquilar no solo produce cuerpos de manera simultánea, sino que lo hace a diversos niveles en su proceso incesante de producción.

La microgestualidad y los procesos de repetición sucesiva de la actividad de la confección en la maquila están siendo cuestionados, principalmente porque las nuevas generaciones ven de forma crítica la manera en que sus padres y madres han trabajado; supimos en nuestra investigación de historias de personas con quince, veinte o más de treinta años cosiendo pretinas o cierres. En este sentido, los agentes que capacitan a los nuevos operarios consideran que lo más difícil del proceso no está relacionado con el aprendizaje de las operaciones técnicas, sino con la disciplina que se requiere para el desempeño en la industria textil; lo que implica hacer que desaparezca de sí un cuerpo desobediente y se construya el cuerpo disciplinado que la producción requiere, es decir, el cuerpo compatible con el sistema maquilar.

- Lazzarato, M. (2006). *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Editorial Traficantes de sueños.
- Lazzarato, M. (2013). *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal*. Amorrortu editores.
- Negri, A. (2013). Biocapitalismo y constitución política del presente. En A. Negri, M. Hardt & S. Mezzadra (compils.), *Biocapitalismo, procesos de gobierno y movimientos sociales* (pp. 19-43). FLACSO, Sede Ecuador. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/53596.pdf>
- Ospina Álvarez, T., Hernández González, E. & Farina, C. (2019). Afecciones corporales en una planta de producción de materiales educativos. *Revista Da FAEBA-Educação e Contemporaneidade*, 28(56), 179-192. <https://doi.org/10.21879/faeaba2358-0194.2019.v28.n56.p179-192>
- Pellejero, E. (2014). Pensar a la intemperie: la crítica expuesta al riesgo de la experimentación. *Fractal*, 26, 509-522. <https://doi.org/10.1590/1984-0292/1326>
- Poza, E. J. (2005) *Empresas Familiares*. International Thomson Editores.
- Rolnik, S. & Guattari, F. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños.
- St. Pierre, E. (2014). A Brief and Personal History of Post Qualitative Research. Toward "Post Inquiry" *Journal of Curriculum Theorizing*, 30(2). <https://journal.jctonline.org/index.php/jct/article/view/521>
- Valery, P. (1993). Sencillas reflexiones sobre el cuerpo. En *Estudios filosóficos*. Visor.

Capítulo 4. Cuerpo, lenguajes y norma

4.1. Cuerpo, lenguaje y texto

Del derecho de petición como participación ciudadana a la conversión de un archivo en repertorio⁴⁷

Margarita María Uribe-Viveros⁴⁸

David Alberto Londoño-Vásquez⁴⁹

Introducción

El lenguaje, como capacidad de comunicación de los seres humanos (Bickerton, 2017), ha estado presente en los intereses investigativos de las ciencias sociales en los últimos 40 años (Peñalosa, 1981; Hayes, 1992; Edwards, 2006; Stroud & Heugh, 2016). Esta presencia ha permitido que se realicen apuestas investigativas desde diferentes enfoques y perspectivas (Uribe Viveros et al., 2020), produciendo una nutrida reflexión teórica y metodológica (Sillberstein, 2009) frente a su potencial con relación a

⁴⁷ Este capítulo del libro es resultado de la investigación *Mediaciones pedagógicas identificadas por los estudiantes de primer semestre de la Facultad de Ciencias sociales, Humanas y Educación de la Institución Universitaria de Envigado en el año 2023*, subvencionada por la Oficina de Investigación de la IUE.

⁴⁸ Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada-Estudios culturales de la Universidad Autónoma de Barcelona, miembro del grupo de investigación Psicología Aplicada y Sociedad, de la Institución Universitaria de Envigado. Docente de tiempo completo de la Institución Universitaria de Envigado. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4332-3152>. Email: mmuribev@correo.iue.edu.co

⁴⁹ Doctor en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, miembro del grupo de investigación en Psicología Aplicada y Sociedad, de la Institución Universitaria de Envigado, Docente de tiempo completo de la Institución Universitaria de Envigado. Researcher ID: F-8907-2013. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1110-7930>. Email: dalondono@correo.iue.edu.co

conocer y comprender a los seres humanos, sus comportamientos e interacción (García et al., 2016).

Estas posibilidades de acercamiento al lenguaje han materializado propuestas de investigación de diferente índole en la Facultad de Ciencias Sociales de la Institución Universitaria de Envigado (IUE), a través de la línea de Estudios éticos, estéticos y de lenguaje del grupo de investigación Psicología Aplicada y Sociedad (Pays). En los últimos 5 años, se han presentado 3 proyectos de investigación centrados en las prácticas de literacidad en facultades de Derecho de Antioquia, los géneros discursivos en el ámbito jurídico y el derecho de petición (DP) como medio de participación ciudadana.

La primera investigación, “Prácticas de literacidad jurídica en el ejercicio docente en dos facultades de Derecho de Antioquia” (Londoño Vásquez et al., 2019), se interesó por los procesos asociados a la literacidad en las facultades de Derecho de la Universidad de San Buenaventura Medellín y la IUE en los años 2017 y 2018. Se realizó una investigación cualitativa de carácter aplicado que se fundamentó en la perspectiva hermenéutica comprensiva. En relación con los resultados obtenidos, se aportaron elementos de reflexión sobre los procesos de lectura y escritura que se desarrollan en el ámbito del derecho, desde la perspectiva de los docentes, los estudiantes y los egresados.

Esta investigación permitió, además, develar el rol de algunos géneros discursivos con propósitos académicos y profesionales, propendiendo por un interés investigativo que se materializó en la segunda investigación, “Identificación de los géneros académicos y profesionales en el ámbito jurídico en Facultad de Ciencias Políticas y Jurídicas de la Institución Universitaria de Envigado” (Londoño Vásquez & Ramírez Botero, 2020). Esta se centró en la revisión conceptual del género discursivo desde las perspectivas sociocultural y psicocognitiva, permitiendo la identificación de los géneros empleados por los docentes en el proceso de formación en 2019 y los requeridos por los egresados en su entorno laboral, evidenciando diferencias significativas frente a los textos con propósitos pedagógicos y aquellos de circulación en los circuitos legales. No obstante, uno de los géneros con mayor aplicación, tanto en la formación como en lo laboral, fue el DP.

De allí, surge la tercera investigación, “Análisis del derecho de petición como género discursivo que propende por el reconocimiento de los derechos:

El caso de la Institución Universitaria de Envigado”, la cual todavía se encuentra en ejecución. Esta investigación tiene el objetivo de analizar el DP como género discursivo que propende por el reconocimiento de los derechos. Para ello, se han identificado las superestructuras predominantes en los 46 DP, con acceso abierto, presentados en el año 2019. Luego, se procedió a cotejar los usos más recurrentes de dichos DP para describirlos posteriormente desde los elementos lingüísticos, retóricos y argumentativos. La unidad de análisis se completó con 3 entrevistas semiestructuradas, las cuales fueron realizadas al funcionario encargado en recibir y tramitar los DP en la IUE, el funcionario encargado del proceso general y el funcionario académico del programa con mayor número de DP interpuestos en ese año. Además de 4 estudiantes que interpusieron un DP y hacían parte de los 46 DP analizados.

Es en esta última investigación en la que, en el proceso de análisis de la información recolectada, surgen pautas para evidenciar una posible relación de cuerpo, lenguaje y texto (Fuenmayor, 2005), puesto que, desde un acercamiento semiótico (Fontanille, 2018), se encuentran rastros de emotividad, impotencia, indignación y rabia (Finol & Finol, 2008), pero también de acatamiento de la norma y de la forma, restricción y súplica (Cowley, 2011). Al mismo tiempo, la investigación surge en el contexto del DP como recurso que propende por el reconocimiento de los derechos de tal manera que se mueve en el telón de fondo de la construcción y mantenimiento de la democracia.

En la primera parte de este texto se presenta la contextualización que nos permite perfilar el interés por indagar en las relaciones cuerpo-lenguaje-texto como objeto de análisis en un portador de texto particular de tipo legal como lo es el derecho de petición. En el segundo apartado, partimos de que estos soportes documentales tienen a su vez *un cuerpo* cuya representación material, visual y tipográfica se nos ofrece a la interpretación a partir de valores socialmente construidos que hablan también de las emociones y las afecciones allí consignadas, lo cual comporta una metodología proveniente de la semiótica del discurso, pero también del diálogo de la semiótica con la estética. Siguiendo a Jacques Fontanille (2018), se trata de una semiótica que recaiga en el cuerpo del texto, atendiendo e interpretando en él las denominadas “situaciones somáticas y manifestaciones corporales” con sus respectivas improntas y huellas en el texto. En la última parte, presentamos las apuestas tentativas sobre

la relación entre lo solicitado, los enunciados empleados para hacerlo, el texto construido en el proceso y las sensibilidades corpóreas dadas en este, incorporando la diferencia entre archivo y repertorio que propone Diana Taylor (2003) en el acercamiento a los documentos.

La mirada sobre los documentos

La metodología que se propone en esta investigación, siguiendo a Fontanille (2008) en su formulación de “la experiencia sensible del reportero y la credibilidad del reportaje” (pp. 306-307), se centra en el análisis y la interpretación de ese cuerpo que hay detrás del documento del peticionario que instaura un recurso legal como el DP. El acercamiento inicial realizado a los documentos que componen el corpus se centra en el objetivo de identificar su pertenencia a un género discursivo, para lo cual se ha abordado la pregunta por el cómo están hechos esos documentos siguiendo la doble pista de su organización textual, pero también la evidencia de que se narra en ellos el cuerpo y las emociones del que escribe, un individuo sujeto de derechos, en el contexto del modelo cultural moderno.

En este sentido, se entiende que el documento contiene una huella que remite a una presencia diferida:

[...] La figura de la huella no adquiere todo su sentido sino cuando permite reconstituir el conjunto de un recorrido, de una actividad o de una situación: un investigador que, al ver la traza de un paso, se limita a concluir que “alguien pasó por aquí”, no tendría gran porvenir; asimismo, un observador que, contemplando un objeto patinado, se contenta con concluir que dicho objeto ha prestado un gran servicio, sería poco perspicaz. La huella es una traza que, remitiendo, en cuanto índice enunciativo, a un segmento restringido del uso, suscita todo un programa interpretativo: en tal sentido, una huella solo adquiere valor si es confirmada por otros índices, si corrobora hipótesis, si permite construir inferencias creativas. En esa perspectiva, la huella, así como el lexema puede ser la condensación de un relato, es la condensación de una configuración mucho más compleja (Fontanille, 2008, p. 342).

Si bien la semiótica de la huella presta atención al “modus operandi de la producción textual” (Fontanille, 2008, p. 357), se centra también en la interpretación, por considerarla “una experiencia que consiste en

reencontrar las formas de otra experiencia, de la que solo queda la huella” (p. 357). Por ello,

no es pertinente hablar de semiótica “visual” ni de semiótica “auditiva” (porque “visual” y “auditivo” se refieren solamente al canal de recepción), sino de semióticas fundamental e irreductiblemente cinestésicas, “en las que el movimiento y la materia de las superficies asocian, por ejemplo, los modos táctiles, visuales y sensoriomotores” (p. 357).

El anterior recorrido nos permite ahora avanzar en la descripción del documento, no sin antes recapitular sobre cuáles han sido los recursos con que los investigadores han mirado los materiales en cuestión y cuál ha sido el proceso por el cual se han convertido en documentos. Se trata de una mirada igualmente moderna donde las haya enmarcada en el mejor estilo ocularcéntrico occidental (Jay, 2007a).

En este sentido, dos autores contemporáneos han servido de base para avanzar en la declaración del tipo de mirada que se ha construido aquí, la posición de investigador que se ha adoptado. El primero de ellos, Martin Jay (2007a), recompone una historia de las actitudes que se han adoptado en Occidente respecto la vista, en manifestaciones tales como la imprenta, la iluminación artificial o la fotografía y en autores como Henri Bergson, pero también rastrea la explícita hostilidad frente a los privilegios de lo visual tal como lo formulan artistas de la talla de Georges Bataille y André Breton, pasando por Jacques Lacan, Emmanuel Levinas y Jean-Paul Sartre, deteniéndose en Maurice Merleau-Ponty, Roland Barthes o Louis Althusser, hasta las producciones de la segunda década del siglo xx con autores como Guy Debord, Jacques Derrida, Luce Irigaray, y Jean-François Lyotard (Jay, 2007b, p. 20).

La mirada que se ha aplicado a los documentos del corpus sigue también, en segundo lugar, a Juhani Pallasmaa (2011) quien retomó de Maurice Merleau-Ponty la idea de que Occidente ha construido un régimen escópico que depende de una concepción de sujeto dotada de sentido por la relación de doble vía que establecemos con el mundo, de tal manera que esa construcción social de la mirada es fruto de la interpenetración que surge en la interacción entre nosotros y el entorno, interpretación definida por un conjunto de valores también socialmente construidos y legitimados por la convención.

Así, se han combinado el acercamiento estético, con el análisis semiótico de los documentos seleccionados, considerando con Katia Mandoki, que la estética se refiere al estudio de la condición de estesis, definida como “[...] la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso” (Mandoki, 2015, p. 50).

En cuanto a la reflexión sobre el corpus, se le ha dado el tratamiento de *archivo* con las consecuentes revisiones del concepto. En la *Arqueología del saber* (1969), Michel Foucault se refiere al archivo no como “[...] la suma de todos los textos que una cultura ha guardado en su poder como documentos de su propio pasado, o como testimonio de su identidad mantenida [...]” (p. 219). Se refiere más bien a un sistema de relaciones discursivas según lo cual

[...] si hay cosas dichas —y éstas solamente—, no se debe preguntar su razón inmediata a las cosas que se encuentran dichas o a los hombres que las han dicho, sino al sistema de la discursividad, a las posibilidades y a las imposibilidades enunciativas que éste dispone (p.219).

He aquí una buena pista para pensar el archivo en su condición de conjunto de condiciones en las cuales puede emerger un discurso en un momento dado y no en otro.

Por lo anterior, la metodología de la presente investigación ha tenido como punto de partida la semiótica del discurso e incorpora el cuerpo como elemento de análisis estético presente en ese discurso, por la huella que de él se percibe en el documento tejiendo como proyección a futuro el acercamiento a este cuerpo de archivos, en su potencia como repertorio por medio de la creación performática.

Algunas apuestas sobre el análisis semiótico de los DP

Una primera revisión de los materiales de la investigación con intención semiótica deja clara la necesidad de explorar y conjugar los enfoques de acercamiento con el fin de distinguir un primer momento en el que, como lo propone Fontanille (2008), reconocemos por un proceso de mediación, las huellas de los contactos sensoriales que permanecen en el cuerpo a la manera de un archivo de la experiencia. En este caso, se trataría de la capacidad que tiene el documento para mostrar la emoción del cuerpo allí inscrita.

Como se verá, en este acercamiento que se describe a continuación, surge la inquietud por el tipo de memoria que esta suerte de archivo puede contener teniendo en cuenta —con Jacques Derrida— que los archivos solo retienen un rastro de lo sucedido; el archivo, dice Derrida (1997), preserva la huella pero no “la cosa en sí”. En este sentido, como lo propone Diana Taylor (2003), el tipo de memoria presente en el archivo o el documento no corresponde a la acción encarnada de los sujetos sino a su evocación. El repertorio, en cambio, sería esa otra instancia capaz de transformar los documentos en memoria viva, a la manera como lo hace la performance (Taylor, 2003) que permite compartir la experiencia vivida.

En este caso se trata de una muestra pequeña de la memoria consignada en un archivo en el contexto precisamente del reconocimiento de los derechos democráticos a los ciudadanos, en el que surge la pregunta de ¿qué memorias ayudan a construir qué democracias y qué ciudadanías? (Jelin, 2002; 2014). El análisis a los 46 DP recolectados en la IUE en el año 2019 se realizó desde el género discursivo (Bhatia, 2014), desde las perspectivas sociocognitivas (Parodi et al., 2010) y socioculturales (Cassany & Morales, 2009), permitiendo identificar las estructuras discursivas más recurrentes, las superestructuras empleadas y la utilización de la persuasión y falacias argumentativas (Montolío & López, 2010).

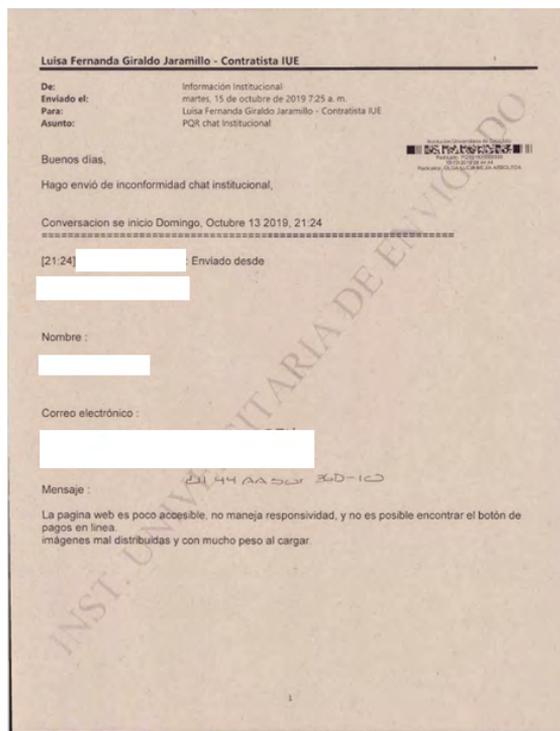
Además, estos DP se agruparon en cuatro categorías: petición, solicitud, queja y sugerencia. La *petición* se entiende como una pretensión que demuestra un interés tácito sobre un hecho específico, el cual puede ser individual o grupal y depende de la discrecionalidad del servidor público (Berdejo Viana, 2009). La *solicitud* se relaciona con el acceso a documentos, información o copias (Ramírez Nárdiz, 2019). La *queja* propende por una protesta, inconformidad o desazón frente la acción de un servidor público (Secretaría General de la Alcaldía Mayor de Bogotá, 2020). Y la *sugerencia* se da frente a la infraestructura, los servicios o la gestión del servidor (Meza et al., 2020).

No obstante, estos DP dan más información que lo meramente discursivo y superestructural; puesto que, tanto en los 13 DP realizados a mano como en los 33 radicados en formato impreso se develan algunas sensaciones que son posiblemente corroborables con los enunciados introducidos en el texto. En otras palabras, hay una relación entre lo solicitado, las estrategias discursivas para hacerlo, el género discursivo *per se*

y las sensibilidades que regulan el cuerpo al escribirlo (Fuenmayor, 2005; Finol & Finol, 2008; Fontanille, 2008).

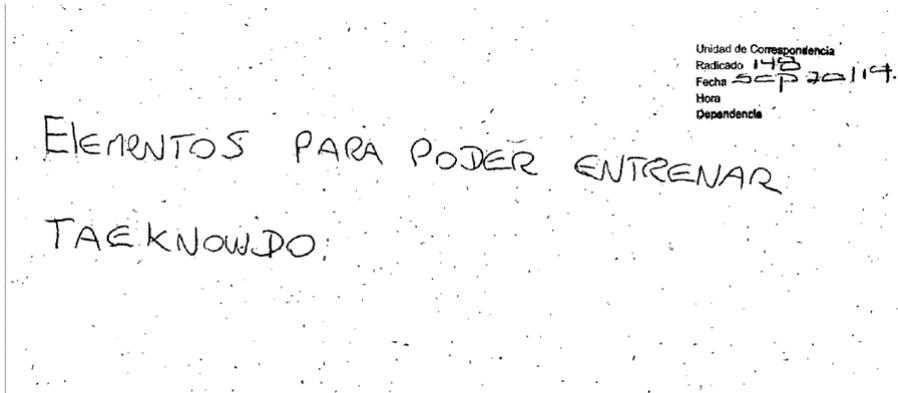
Estas sensibilidades pueden ser socialmente predecibles; es decir, suponer cómo se puede estar sintiendo el peticionario con la solicitud, la queja, la sugerencia o la petición realizada (Bickerton, 2017). De igual forma, desde una perspectiva pragmática, se podría reconstruir el contexto de los hechos enunciados en el DP, dando mayor posibilidad a la develación de esas condiciones de producción textual (García et al., 2016). Acercamiento que se enriquece cuando se complementa con la mirada semiótica discursiva, corpórea y estética, en la que sensaciones como la rabia, la agonía, el desespero, la súplica, la soberbia y el desencanto (Pallasmaa, 2011; Mandoki, 2015; Fontanille, 2008) se entrelazan con los grafos, la manipulación sintáctica y semántica, los enunciados implícitos y la información suministrada.

Imagen 8. Derecho de petición 1 (2020).



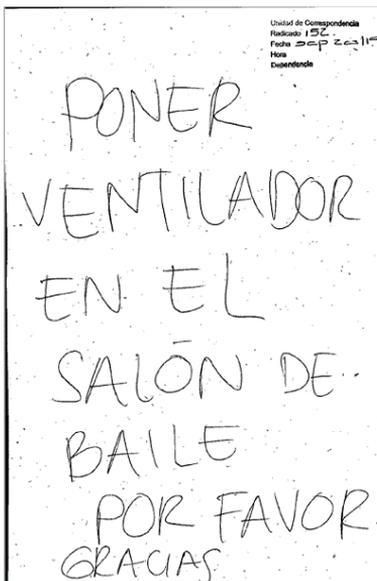
Fuente: Archivo de la investigación.

Imagen 9. Derecho de petición 2 (2020).

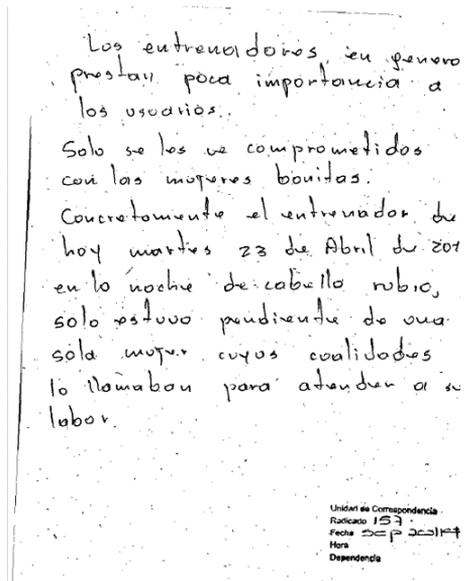


Fuente: Archivo de la investigación.

Imagen 10. Derecho de petición 3 (2020). Imagen 11. Derecho de petición 4 (2020).



Fuente: Archivo de la investigación.



Fuente: Archivo de la investigación.

Como se mencionó antes, el primer acercamiento se valió también de la entrevista y los grupos focales, escenarios en los que si bien se mantuvo el anonimato acerca del contenido de las peticiones, se relató la situación

vivida por el peticionario en el plano personal y en el colectivo, con la correspondiente identificación que produjeron las vivencias compartidas y vividas por todos. En estas instancias podría reconocerse la potencia performática que permitiría escenificar la experiencia y, en cierto sentido, compartirla con el otro de tal manera que se acrecienta el carácter público del derecho de petición.

La investigación en curso no pretende situarse como una investigación clásica en artes (Féral, 2009), en la que son los mismos creadores quienes generan las búsquedas investigativas, y tampoco se trata de una investigación centrada en las artes con el fin de potenciar el trabajo artístico. Se trata más bien de que el presente trabajo está movido por la potencia de generar conocimiento nuevo, bien sea como metodología o como resultado de investigación a la manera como lo hacen las artes escénicas, entre ellas la performance como lo formulan Baz Kershaw (2009) y Brad Haseman (2007).

Conclusiones

El proceso investigativo aquí descrito muestra la potencia que tiene el material analizado, la necesidad que tienen los investigadores de proponer la doble condición de las experiencias relatadas en los documentos: por un lado, la capacidad de relatar la historia pasada en distintos formatos (tanto en el texto del DP como en la narración de las entrevistas) y, por otro, la capacidad de presentar y representar la historia, transformándola en la experiencia colectiva con apertura a futuro.

La experiencia descrita podría dar lugar, a su vez, a una experiencia artística capaz de convertir estos archivos en repertorio, memoria viva en transformación a partir de la elaboración individual y colectiva.

Referencias

- Berdejo Viana, A. (2009). El derecho de petición y las finalidades del silencio administrativo. Algunas concepciones doctrinarias. *Justicia Juris*, 6(11), 25-32. <http://repositorio.uac.edu.co/handle/11619/1021>
- Bhatia, V. K. (2014). *Analysing genre: Language use in professional settings*. Routledge.

- Bickerton, D. (2017). *Language and human behavior*. University of Washington Press.
- Cassany, D. & Morales, O. A. (2009). Leer y escribir en la universidad: Los géneros científicos. En D. Cassany (comp.), *Para ser letrados. Voces y miradas sobre la lectura* (pp. 109-128). Paidós.
- Cowley, S. J. (ed.) (2011). *Distributed language* (Vol. 34). John Benjamins Publishing.
- Edwards, D. (2006). Discourse, cognition and social practices: The rich surface of language and social interaction. *Discourse Studies*, 8(1), 41-49. <https://doi.org/10.1177/1461445606059551>
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Editorial Trotta.
- Féral, J. (2009). Investigación y creación. *Estudis Escènics: Quaderns del Institut del Teatre* 35, 321-326.
- Finol, J. E. & Finol, D. E. (2008). Discurso, isotopía y neo-narcisismo: contribución a una semiótica del cuerpo. *Telos*, 10(3), 383-402. <https://www.redalyc.org/pdf/993/99318197003.pdf>
- Fontanille, J. (2008). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Fontanille, J. (2018). *Cuerpo y sentido*. Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Foucault, M. (1969). *Arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Fuenmayor, V. (2005). Entre cuerpo y semiosis: la corporeidad (conferencia). *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, (48), 121-154.
- García, O., Flores, N. & Spotti, M. (2016). Introduction-Language and Society. En *The Oxford handbook of language and society*. Oxford.
- Haseman, B. (2007). Rupture and Recognition: Identifying the Performative Research Paradigm. En E. Barrett & B. Bolt (eds.), *Practice as Research, Approaches to a Creative Arts Enquiry* (pp. 147-158). Tauros.
- Hayes, M. V. (1992). On the epistemology of risk: language, logic and social science. *Social Science & Medicine*, 35(4), 401-407. [https://doi.org/10.1016/0277-9536\(92\)90332-K](https://doi.org/10.1016/0277-9536(92)90332-K)
- Jay, M. (2007a). ¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 4, 7-22. http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2015/05/parresi%CC%81a-visual-foucalut-y-la-verdad-de-la-mirada-jay_4_completo.pdf

- Jay, M. (2007b). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo xx*. Akal.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- Jelin, E. (2014). Memoria y democracia. Una relación incierta. *Nueva Época*, 59(221), 225-242. <https://www.scielo.org.mx/pdf/rmcps/v59n221/v59n221a10.pdf>
- Kershaw, B. (2009). Introduction. En L. Allegue, S. Jones, B. Kershaw y A. Piccini, (eds.), *Practice-as-Research in Performance and Screen* (pp.1-16). Palgrave.
- Londoño Vásquez, D. A., Ramírez-Botero, A., & Garay-Herazo, K. J. (2019). Prácticas de literacidad jurídica en el ejercicio docente en dos facultades de Derecho de Antioquia. *Revista Nebrija de Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Lenguas*, 13(26), 51-71. <https://doi.org/10.26378/rnlael1326313>
- Londoño Vásquez, D. A. & Ramírez Botero, Á. (2020). Aproximación a los géneros académicos y profesionales usados en el ámbito jurídico. *Enunciación*, 25(2), 191-205. <https://doi.org/10.14483/22486798.16131>
- Mandoki, K. (2015). *The Indispensable Excess of the Aesthetic: Evolution of Sensibility in Nature*. Lexington Books.
- Meza, P., González-Catalán, F., López-Ferrero, C. & Gutiérrez, I. (2020). Plain writing in the legal field: An approach from the discourse of specialists. *Discourse Studies*, 22(3), 356-383. <https://doi.org/10.1177/1461445620906027>
- Montolío, E. & López, A. (2010). Especificidades discursivas de los textos profesionales frente a los textos académicos: El caso de la recomendación profesional. En G. Parodi (ed.), *Alfabetización académica y profesional en el siglo XXI: Leer y escribir desde las disciplinas* (215-248). Ariel.
- Pallasmaa, J. (2011). *The embodied image: Imagination and imagery in architecture*. John Wiley & Sons.
- Parodi, G., Ibáñez, R., Venegas, R. & González, C. (2010). Identificación de géneros académicos y géneros profesionales: Principios teóricos y propuesta metodológica. En G. Parodi (ed.), *Alfabetización académica y profesional en el siglo XXI: Leer y escribir desde las disciplinas* (249-290). Ariel.
- Peñalosa, F. (1981). *Introduction to the Sociology of Language*. Newbury House Publishers, Inc.
- Ramírez Nárdiz, A. (2019). Análisis de la democracia participativa colombiana: A propósito del plebiscito por la paz de 2016. *Revista española de derecho constitucional*, 39(115), 171-203. <https://doi.org/10.18042/cepc/redc.115.06>

- Secretaría General de la Alcaldía Mayor de Bogotá. (2020). *Manual para la gestión de peticiones ciudadanas*. Alcaldía Mayor de Bogotá. https://bogota.gov.co/wp-content/uploads/2021/01/manual_gestion_peticiones_v3.pdf
- Silberstein, F. (2009). *Rorschach, epistemología y lenguaje. Estructuración narrativa de la apercepción*. UNR Editora.
- Stroud, C. & Heugh, K. (2016). Language rights and linguistic citizenship. En J. Freeland & D. Patrick (eds.), *Language rights and language survival* (pp. 198-225). Routledge.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.
- Úrbe Viveros, M. M., Ramírez Botero, A. & Londoño Vásquez, D. A. (2020). La actualidad de Hermes, el mensajero. De la semiosfera a la ética de la comunicación. En K. J. Gherab Martin (ed.), *Psiché y Polis. Restos socio-político-psicológicos de la educación* (pp. 9-21). Global Knowledge Academics.

Conclusiones

Paradojas de indicaciones, huellas, improntas, vestigios

Margarita María Uribe-Viveros⁵⁰

Un hilo conductor, a la manera del de Ariadna, agrupa las investigaciones presentadas en este libro. Resultado de un trabajo conjunto, de una invitación a tejer líneas creativas y argumentativas, estas conservan su tono discontinuo como respuesta a unos intereses compartidos que autorizan su lectura paradójica, tanto de forma aislada, como con clara pertenencia a un conjunto, a una perspectiva, que lejos de cerrar las búsquedas, las recoge bajo la forma de huellas.

De ese modo, nos hemos referido al cuerpo sin órganos del Capitaloceno, al cuerpo virtual (como manifestación inmaterial replicada de la telepresencia que nos permite establecer comunicación a distancia, gracias a dispositivos tecnológicos) o a sus avatares, o a esos cuerpo-memoria, creados en los personajes, reinventados en los procesos creativos y, en ese sentido, formados también en materialidades textiles, abyectas, legales, cuerpos de archivo.

Los hemos pensado y sentido como cuerpos marcados por la fragmentación, a los que se accede precisamente por el indicio, la huella, el vestigio que se reconoce en la experiencia artística capaz de convertirlos en memoria viva a partir de la elaboración individual y colectiva. El enfoque de este conjunto de resultados de investigación se nutre del diálogo entre las ciencias sociales, la filosofía y las artes para abordar, a veces de

⁵⁰ Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura comparada-Estudios culturales de la Universidad Autónoma de Barcelona. Miembro del grupo de investigación Psicología Aplicada y Sociedad, de la Institución Universitaria de Envigado. Docente de tiempo completo de la Institución Universitaria de Envigado. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4332-3152>. Email: mmuribev@correo.iue.edu.co

forma transversal, a veces de forma directa, no solo los procesos creativos materializados sino también su concepción y desarrollo. Por ello, las investigaciones *ponen el ojo* y, ciertamente, también el cuerpo, dondequiera que se intuye la intención del diálogo unido al impulso creativo.

Por su capacidad de impactar las prácticas individuales y colectivas, en la búsqueda de diálogo entre las ciencias sociales, la filosofía y las teorías estéticas, esta compilación parte de un uso decidido de la teoría como motor práctico para pensar el proceso creativo desde la filosofía (y en ella, la técnica), seguir las huellas, entregarse a la indistinción entre teoría y práctica, coordinadas presentes en las investigaciones de Sandra Camacho (*Memorias maleables de mi cuerpo actor*); Edilberto Hernández y Margarita María Zapata (*Cartografías de los cuerpos en maquilas de Medellín*); Elena Acosta (*Cuerpo-Abyecto. Anotaciones sobre el arte y las materias inferiores*) y Margarita María Uribe y David Alberto Londoño (*Cuerpo, lenguajes y norma. Del derecho de petición como participación ciudadana, a la conversión de un archivo en repertorio*).

Venidos de las artes, la filosofía, las ciencias sociales, la educación y las ciencias duras, los autores convocados proponen una suerte de paisaje crítico para entender el mundo de hoy a partir de la reflexión sobre la creación y el cambio. El lugar central de todas las reflexiones aquí propuestas es la potencia creativa del hombre y las construcciones simbólicas a que esta potencia da lugar. Encontramos que las prácticas artísticas y la reflexión filosófica pueden activar la resistencia, pueden alertar sobre los nuevos modelos de control ligados al uso de herramientas digitales, como bien lo expresan en sus investigaciones Paolo Vignola (*Entre compost y simpoiesis: el cuerpo sin órganos del Chthuluceno*), Agustín Berti (*Duplicaciones: Avatares y perfiles como hypomnémata digitales*) y Juan Diego Parra (*Cuerpo virtual. Duplicaciones, simulaciones, transformaciones*).

También nos acompaña Jean Luc Nancy (2003) en el cierre de este recorrido en el que hemos aceptado el reto de hacer carne el cuerpo; carne de texto, por cierto; un cuerpo esquivo, un cuerpo de texto en el que se reafirma no solo su ausencia sino también su *perder pie*.

Autores

Paolo Vignola

PhD en Filosofía, es docente de materias estéticas y literarias en la Universidad de las Artes de Guayaquil (UArtes, Ecuador), y *adjunct lecturer* en la Universidad Tecnológica de Dublín, Irlanda (TUD Dublin). Estudioso de la filosofía francesa contemporánea y de la filosofía de la tecnología, la estética y la ecología política, ha publicado ensayos en italiano, francés, español e inglés, en particular sobre Deleuze y Guattari, Bernard Stiegler, y del Antropoceno. Es fundador de la revista internacional *La Deleuziana*, miembro de la Red de Estudios Latinoamericanos sobre Deleuze y Guattari y coordinador para Ecuador del proyecto internacional Real Smart Cities (Horizon 2020, Marie Curie).

Juan Diego Parra Valencia

PhD en Filosofía. Especialista en Literatura. Músico. Docente-investigador de la Facultad de Artes y Humanidades del ITM. Ensayista y escritor con diversos artículos en áreas de filosofía, estética, arte, filosofía de la técnica, semiótica, cine y música. Autor de: *Deconstruyendo el chucu-chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana* (2017), *David Lynch y el devenir cine de la filosofía* (2016), *Cantinflas. Toda palabra es una palabra de más* (2015), *Franz Kafka y el arte de desaparecer* (2007). Coautor de: *Anatomía de lo real. Imagen, signo y pensamiento* (2020), *El efecto Deleuze* (2015), *Deleuze, flores a su tumba* (2017), *Mitópolis. Ensayo sobre arte y memoria en el espacio público* (2016), *La metafísica de internet* (2017), *¿Hace tiempos, Tomás Carrasquilla?* (2008). Es autor y compilador de: *Ecos de Eco. Aproximaciones semioestéticas al pensamiento de Umberto Eco* (2020) y *El libro de la Cumbia. Resonancias, transferencias y transplantes de las cumbias latinoamericanas* (2019).

Agustín Berti

Agustín Berti (Noruega, 1978) Profesor titular de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, e investigador del Instituto de Humanidades (UNC/CONICET). Es director alterno de la Maestría en Tecnología, Políticas y Culturas (CEA-FCS/FFyH/FA, UNC). Es autor de *From Digital to Analog. Agrippa and Other Hybrids in the Beginnings of Digital Culture* (2015). Ha dictado cursos sobre teoría del cine y las artes audiovisuales, serialidad, cultura digital y filosofía de la técnica. Su investigación actual se centra en los procesos de digitalización de la cultura.

Beatriz Elena Acosta Ríos

Licenciada en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Magíster y especialista en Estética de la Universidad Nacional de Colombia. Docente de la Facultad de Artes y Humanidades del ITM. Profesora invitada en varios posgrados del país relacionados con los estudios estéticos, la estética urbana, la literatura y los procesos de estética y creación. Autora del libro *Las experiencias estéticas del transeúnte. Cartografías literarias* (Universidad Nacional, 2013). Compiladora y coautora de *Ecos de Eco. Aproximaciones semioestéticas al pensamiento de Umberto Eco* (Fondo Editorial itm, 2021). Coautora de *Mitópolis. Un ensayo sobre arte y memoria* (Fondo Editorial ITM-Universidad Nacional, 2017); *Casus* (Apoyo Mincultura, 2017); *Inventario y análisis de la representación tipográfica popular: Imagen de la tecnología —Doxografía—* (Fondo Editorial ITM, 2014); *Imagen y literatura. Una comprensión estética* (Universidad Nacional, 2013); *¿Hace tiempos Tomás Carrasquilla?* (Universidad Pontificia Bolivariana, 2008). Ha participado en los libros *Resistiendo y perviviendo en Baracoas Prácticas estéticas e identidades en el centro de Medellín* (Fondo Editorial Pascual Bravo, 2023); *Expurgo* (Edificio Mónaco) (Policéfalo ediciones, 2021); *Espacio público y violencia* (Universidad Pontificia Bolivariana, 2020); *Taller 7. 15 años* (Apoyo Mincultura, 2018); (SRA) *La condición de estar aquí* (Apoyo Mincultura, 2018); *Gilles Deleuze, flores a su tumba* (Uniediciones, 2018); *El efecto Deleuze* (Universidad de Zaragoza, 2016); y ha publicado diversos artículos sobre estética y literatura.

Sandra Camacho

Maestra en Artes Escénicas de la Universidad Distrital-ASAB. Magíster y doctora en Teatro y Artes del Espectáculo de la Universidad Sorbonne-Nouvelle, París III. Docente vinculada a la Universidad de Antioquia. Coordinadora de Investigaciones de la Facultad de Artes. Sus campos de investigación se sitúan en las formas de escritura teatral, la mirada crítica sobre el mundo contemporáneo y el lugar que ocupan lo humano y el arte en él. Las representaciones de lo trágico, del desarraigo, del encierro, del horror, de la barbarie han sido puntos de partida para sus diversas investigaciones, ponencias y publicaciones.

Edilberto Hernández González

Filósofo. Magister y doctor en Educación. Ha realizado estudios de posgrado en la Universidad de las Artes, Cuba, y en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México. Actualmente adelanta estudios de posdoctorado en la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Desde el 2016 es profesor e investigador del Doctorado en Ciencias de la Educación, Universidad de San Buenaventura y profesor de la Universidad de Antioquia. Ha sido profesor invitado del Instituto Federal Sul-rio-grandense, Brasil, y de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Sus investigaciones se desarrollan en los estudios culturales y los lenguajes contemporáneos, del grupo de investigación ESINED.

Margarita María Zapata López

Licenciada en Educación. Estudios en teatro-pedagogía para la transformación social y la paz. Magister en Motricidad y Desarrollo Humano. Doctora en Educación (c). Investigadora del grupo Estudios en Educación Corporal, Universidad de Antioquia. Profesora de la Universidad de Antioquia y la Universidad de San Buenaventura, Medellín.

Margarita María Uribe-Viveros

Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura comparada-Estudios culturales de la Universidad Autónoma de Barcelona, miembro del grupo de investigación Psicología Aplicada y Sociedad de la Institución Universitaria de Envigado. Docente de tiempo completo de la Institución Universitaria de Envigado.

David Alberto Londoño-Vásquez

Traductor de Inglés-Francés-Español. Especialista en la Enseñanza del Inglés de la Universidad. Magíster en Lingüística. Doctor en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud. Docente titular de la Facultad de Ciencias Sociales de la Institución Universitaria de Envigado. Investigador del grupo de Psicología Aplicada y Sociedad (Pays). Sus intereses investigativos son la literacidad, la comprensión y producción textual, la escritura académica y el lenguaje de los jóvenes.

Las investigaciones recogidas en este volumen se enmarcan en un interés general de las áreas reflexivas de las ciencias sociales y las artes que ha dado lugar a cada vez más producciones sobre el cuerpo. Se trata de reflexiones sobre, en y desde el cuerpo en situación de interacción creativa, producidas bajo el entendido de que necesitamos un discurso nuevo, distinto, un discurso otro para hablar del cuerpo a partir del cuerpo. Esta disposición de continuar tejiendo la urdimbre de las reflexiones sobre el cuerpo en su capacidad creadora, en su materialidad, en su sentido de indicios, toma forma en las búsquedas de los investigadores, quienes experimentaron con distintos métodos, enfoques, tonos, estilos, y cuyos trabajos responden a la pregunta por los alcances creadores del cuerpo no solo como investigación-creación orientada a entender los procesos creativos, o como abordaje de las materialidades, sino también como develamiento de los cuerpos y las presencias en sus dimensiones carnales y virtuales. Las investigaciones que componen el libro tienen un interés de fondo: aportar al fortalecimiento del diálogo entre las ciencias sociales y las artes de manera que las perspectivas se enriquezcan y abracen el reto de entender la investigación como creación.