



Casa abierta al tiempo

Universidad Autónoma Metropolitana

Azcapotzalco

**Dimensiones políticas del cuerpo abyecto en la performance
feminista latinoamericana: territorio, afecto y mirada.**

Brianna Cano Díaz

Tesis Idónea Comunicación de Resultados para optar por el grado de Maestra en Sociología
Línea de investigación: Sociología Política y Estudios de Género

Miembros del Jurado:

Dra. Alejandra Díaz Zepeda
Asesora de tesis

Dra. Estela Serret Bravo
Dr. José Othón Quiroz Trejo

México CD. MX.

Octubre 2018

INDICE

Resumen	4
Introducción	5
1. Territorio	
1.1. El cuerpo moderno, un cuerpo sexuado.....	9
1.2. La performance feminista hacia una corpo-política de la presencia	23
1.3. El cuerpo abyecto como política del territorio	34
2. Afecto	
2.1. El Estado guatemalteco y la política racial del cuerpo	46
2.2. Cuerpo empático, hacia una política del afecto.....	55
2.3. El cuerpo de la artista y la corpo-política del afecto en Latinoamérica.....	65
3. Mirada	
3.1. El Oculacentrismo moderno	72
3.2. Sobre lo grotesco y lo Real: A propósito de Ana Mendieta y su “escena de violación”	
3.2.1.Lo Real	82
3.2.2.El cuerpo grotesco: Ana Mendieta y la escena de violación	89
Conclusión	98
Referencias Bibliográficas	103

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig 1. Portada De Humanis Corporis Fábrica Libri Septem de 1543	12
Fig.2 Mendieta (1997) Territorio Mexicano [Registro de intervención]	36
Tabla 1. Relación de las leyes políticas a favor de las mujeres en Guatemala 1982-2009 ..	54
Fig. 3 Galindo (2013) Piedra [Registro de intervención]	67
Ilustración 1. Sin título.	86
Fig. 4. Mendieta (1973) Sin título (Rape Scene) [Registro de intervención]	97

Resumen

A partir del análisis de tres casos de performance realizados por mujeres latinoamericanas, la presente investigación indaga en la producción política corporal de estos a partir del concepto de *abyección*; categoría desde la cual se articulan al menos tres momentos críticos presentes en la performance feminista latinoamericana: territorio, afecto y mirada. Así el concepto de territorio desarrollado en el primer capítulo expone a partir de la *performance Territorio* de la mexicana Anna Mendieta la relación entre la construcción heterosexual moderna y el cambio en el concepto de *representación*, gracias al cual es posible entender el cuerpo como un objeto *productor* fuera de lógicas logocentricas, capaz de producirse como un territorio propio desde su *abyección* en relación a las lógicas feminicidas para-estatales.

Gracias a esta posibilidad, el cuerpo de la artista activa una política del afecto que se vale de la empatía para hacer un frente a las lógicas raciales del Estado, el cual se sostiene de abyectar o sujetar determinados cuerpos según una política racial. Problemática que influyó en los intereses artísticos de la *performer* guatemalteca Regina José Galindo en relación a las medidas genocidas tomadas por el Estado Guatemalteco durante el conflicto armado.

Finalmente se retoman algunas discusiones y críticas respecto al ocularcéntrismo moderno que bajo una perspectiva masculina ha terminado por omitir y domar de manera idealista la representación del cuerpo femenino. En contraposición, la apuesta feminista pretende ex-poner un cuerpo pornográfico, grotesco, con el que se logre aperturar el *túche* por donde se asoma *lo real traumático*, una mirada del cuerpo confusa que pretende diluir, en el acto corporal, la legislación simbólica entre yo y el otro.

Finalmente y gracias al desarrollo de los conceptos a lo largo del documento, es posible concluir que la *abyección* es un elemento estilístico presente en los tres actos retomados, gracias a los que es posible visibilizar los discursos que subyacen y dan sentido a cada una de las acciones en relación al momento socio-político en el que están insertas cada una de las artistas.

Introducción

La presente investigación parte de establecer, en primera instancia, el desarrollo de la construcción de la subjetividad individual moderna que, aunada a la división heterosexual del cuerpo, influyeron en los discursos estéticos del arte clásico y moderno que, de manera paradójica, terminaron por invisibilizar el cuerpo de las(os) artistas y las(os) espectadores. En la década de 1960, estos planteamientos se vieron comprometidos con el surgimiento del *body art* y que, en conjunto con reflexiones en torno a la representación del cuerpo femenino al interior del ámbito artístico, posibilitaron la producción de prácticas corporales que buscaban visibilizar las dinámicas de poder que subyacen a la representación del cuerpo femenino bajo ideales racionales masculinos y la violencia cotidiana experimentada en el cuerpo de las mujeres.

Su posterior influencia en el ámbito latinoamericano, devino en un conjunto prácticas artísticas en un contexto de cambios económicos, políticos y sociales particulares en cada país. El movimiento neoconcreto de la década de los 60's en Brasil, la performance inaugural de Anna Mendieta (*Rape Scene*), o los actos críticos de Damiela Eltit y Lotty Rosenfeld en torno a las desapariciones en los albores de la dictadura chilena, son algunas de las primeras formas de acción performática en Latinoamérica, usualmente caracterizadas por ser actos grupales, más que individuales (Herrera, 2013). Sin embargo, e invariablemente de las particularidades entre la performance en occidente y en Latinoamérica, desde sus inicios hasta hoy, el interés tiende al *el cuerpo* y sus posibilidades políticas.

El *cuerpo* en tanto materialidad, está a merced de diversas interpretaciones y discursos: médicos, científicos, artísticos, antropológicos, entre otros. Los cuales, se encuentran atravesados por intereses *políticos* determinados, por lo que producen y reproducen formas epistemológicas acerca de este. A partir de esto, hemos de entender *lo político* como aquellas relaciones de *poder* y *dominación* que tienen algunos agentes sociales sobre otros, y donde, el *poder* –según la propuesta

foucaultiana– sería un conjunto de relaciones ejercidas al cuerpo social por medio de instituciones (mundo del arte) y prácticas (corporales y artísticas)¹.

De lo anterior, que la presente, tenga como En este contexto es relevante plantear el objetivo teórico-metodológico, de la presente: analizar y explicar tres *dimensiones políticas* expuestas en la reflexión artística feminista de lo corpóreo, en tanto que; como propone Rolnik (2007) “Las acciones activistas y las acciones artísticas tienen en común el hecho de constituir dos maneras de enfrentar las tensiones de la vida social en los puntos donde su dinámica de transformación se encuentra obturada” (p.99) y teniendo como fin, la explicación y develación de aquellas prácticas políticas propuestas en el terreno del arte feminista latinoamericano que usan su cuerpo de manera *abyecta*. Y que a su vez, planteó al interior del mundo del arte una ruptura crítica respecto a los ideales estéticos clásicos y modernos, gracias a los cuales las mujeres habían sido omitidas; por un lado como sujetas creadoras y por otra, como sujetas capaces de auto-representarse.

Para tal cometido, se retomó la metodología propuesta por Mieke Bal (2003) a partir del uso del *concepto* como el medio de análisis de artefactos culturales de naturaleza visual. Para Bal (2003), el uso metodológico del concepto tiene como finalidad describir la vida social de las cosas visibles (objetos visibles) aplicables a un segmento de la cultura visual, gracias a la cual, es posible producir narrativas que no pertenezcan a ninguna disciplina: historia del arte, semiótica, sociología etcétera, sino que posibilitan la construcción de nuevos objetos, abiertos a la contribución de diversos elementos vinculados unos con otros desde diferentes disciplinas (Bal, 2003). Para crear este nuevo objeto, *los conceptos*, son las herramientas reflexivas que permiten analizar la interacción entre el objeto visual y el sujeto que observa. Esta relación o interacción, es conocida como *focalización*,

¹ Partimos de diferenciar entre las categorías: *fenómeno del arte* y *el mundo del arte*. Siendo el primero aquellas actividades que va más allá de la circulación y gestión de objetos artísticos en espacios o instituciones (museos, galerías, bienales etc.), determinados y que conformarían *el mundo del arte*. Mientras que el *fenómeno del arte*, atendería a aquellas interacciones entre los sujetos respecto de las estructuras de poder, que permiten reestructurar de manera simbólica y material los espacios de la vida social a través de la práctica artística. (Hernández Cruz, 2017)

término que implica considerar la mirada como una posición ideológica cargada de valores al interior de los objetos visuales.

Usando como pre-texto los registros de intervención: (fotografías) y entrevistas registradas de cada performance, la presente investigación utilizó el término *abyección* como herramienta reflexiva primordial para entender el cuerpo performático de tres artistas latinoamericanas. Este concepto permitió construir al menos tres categorías conceptuales que pretenden explicar las posibilidades políticas del cuerpo performático de la artista en abyección: *territorio*, *afecto* y *mirada*, correspondientes a cada uno de los capítulos expuestos. A su vez, cada uno de los capítulos tensa y anuda un *continuum* conceptual, que busca el establecimiento de una constelación teórica que muestre la totalidad y la particularidad de cada uno de los conceptos respecto de lo abyecto, según un contexto histórico determinado.

En el primer capítulo, se muestra la relación existente entre la concepción moderna del territorio y el cuerpo individual-sexuado, el cual, sostenido en la división antagónica entre *presencia* y *representación*, terminó por afirmar discursos dualistas que colocarían el cuerpo y el espíritu como dos instancias divididas. En contraposición, mostraremos un conjunto de discursos que tuvieron influencia en la construcción de un cuerpo de modo performativo.

Se propone *lo abyecto* como un concepto crítico, que hizo frente a las propuestas logocéntricas para trazar una anatomía in-forme que no respeta ya los límites anatómico-modernos, sino que los cuestiona y los produce en el linde de la representación por medio de una ex-critura material. Esta posibilidad productiva del cuerpo estableció una corpo-política que nos permite analizar la performance de Lorena Wolfffer: *Territorio Mexicano* en relación al feminicidio en México y el conjunto de políticas para-estatales que atentan contra el cuerpo de las mujeres a lo largo y ancho del territorio mexicano, y que dan sentido a un conjunto de propuestas artísticas.

Este cuerpo, posibilita articular teóricamente un cuerpo empático, tema del segundo capítulo que busca, a partir de la performance *Piedra* de la artista guatemalteca Regina José Galindo, reflexionar en torno al racismo de Estado en Latinoamérica (particularmente el guatemalteco) y las posibilidades afectivas del cuerpo abyecto de la artista frente a una problemática que atraviesa a todo el cuerpo social.

Ambos momentos de la reflexión exponen la necesidad de pensar el cuerpo como un objeto escópico, política de la mirada que buscó en la década de los 70's oponerse a los discursos oclularcentricos modernos y a la problematización que supone la mirada masculina y su influencia en la representación del cuerpo femenino en el arte. Estas críticas que se muestran en el análisis de la primera performance de la cubana Ana Mendieta: *Rape Scene* en donde se expone la relación encarnada entre las problemáticas previamente expuestas lo racial, el territorio y el afecto.

Territorio

1.1. El cuerpo moderno, un cuerpo sexuado.

La presente investigación parte de considerar *el cuerpo* como una materialidad, por lo que no es, en ningún sentido, un objeto estático y, aunque se encuentra determinado por una época, esto no implica que su realidad en ese espacio-temporal sea necesariamente verdadera. Cuando Butler (1998) rescata a De Beauvoir con su icónica frase “la mujer no nace, *se hace*” nos aproxima a pensar el cuerpo como un objeto móvil e histórico y no solo como un “hecho” natural, el cuerpo bajo esta óptica implica una apuesta que posibilita analizarlo como un particular social:

Como materialidad intencionadamente organizada, el cuerpo es siempre una encarnación de posibilidades a la vez condicionadas y circunstancias por la convención histórica. En otras palabras el cuerpo es una situación histórica, como lo declara De Beauvoir, y es una manera de ir haciendo, dramatizando y reproduciendo una situación histórica. (Butler, 1998, p. 300)

Si el cuerpo es una situación histórica, materializada; es necesario entender los procesos que ha construido el cuerpo moderno sexuado y como esté ha logrado potencializar diversas resistencias corpo-políticas a lo largo y ancho del espacio latinoamericano, el cual, está atravesado por procesos coloniales que constituyen la forma en cómo los cuerpos se performan en relación a un conjunto de cambios en la axiología corporal.

Para Thomas Laqueur (1994) el cuerpo sexuado (hombre/mujer, masculino/femenino) como hoy se conoce, comienza su prefiguración en el S. XVIII, momento histórico apropiado para asentarse como verdadero. Antes de esta época, el cuerpo femenino desde los griegos no se encontraba particularizado como un sujeto diferente, la mujer solo era un hombre invertido y durante muchos siglos el hombre era *la medida* de todas las cosas, es decir, ser mujer no existía como categoría ontológica distinta. Sin embargo, hay que aclarar que lo que Laqueur expone no implica que antes no existiera la categoría de género, sino todo lo contrario:

El género -hombre y mujer- interesaba mucho y formaba parte del orden de las cosas; el sexo era convencional, aunque la terminología moderna haga que tal reordenación carezca de sentido. Al comienzo, lo que llamamos sexo y género estaban explícitamente vinculados en el "modelo de sexo único" dentro de un círculo de significados desde el que era imposible escapar a un supuesto sustrato

biológico –la estrategia de la Ilustración. [...] En otras palabras, con anterioridad al siglo XVII, el sexo era todavía una categoría sociológica y no ontológica (Laqueur, 1994, pp. 27-28).

Que el cuerpo de la mujer, antes de la división sexual, no se encontrará particularizado, se debía a que en realidad no importaba la diferencia, bastaba con saber que el cuerpo femenino era más imperfecto que el masculino. Los tratados de Galeno, Isidoro, entre otros, consideraban que los órganos de las mujeres eran iguales a los órganos masculinos solo que vueltos hacia adentro, la diferencia entre los cuerpos se debía solo a niveles de calor. El útero (equiparado a un estómago) podía transformar el semen en un nuevo cuerpo gracias al calor que producían las vísceras. Según estas propuestas el hombre era hombre debido a su exceso de calor, pero si este cuerpo no se calentaba de manera adecuada, los órganos “no se abrían” quedando en una versión imperfecta de lo que hubieran sido unos órganos externos masculinos, dando como resultado a la mujer.

Para Aristóteles, los sexos existían para la *generación*, el varón representaba la causa eficiente que da el alma y la mujer la causa material que da el cuerpo. Los cuerpos (causa material) serían inservibles sin el alma sensitiva que da el hombre; el sujeto no sería más que un cadáver. La división social entre ambos es una cuestión natural, donde las cualidades de un cuerpo harían más ventajoso a uno frente al otro, lo masculino sobre lo femenino, el alma sobre la materia. Esto resulta importante, porque en una sociedad donde el trabajo físico representaba inferioridad, estas diferencias naturales ayudaban al sostenimiento de la vida política, y de las diferencias entre aquellos considerados ciudadanos y quienes eran esclavos.

El *Kurios*, por ejemplo, usado para designar la fuerza del esperma, creaba una sinécdoque con las características del ciudadano: aquel capaz de cargar con un poder racional superior, dotándolo del derecho a gobernar. El esperma designaba el aspecto corporal microscópico que dota de fuerza reflexiva. Por el contrario el *Akuros* asociado a lo femenino describiría esta falta de poder que solo puede brindar el esperma y con ello, la falta de autoridad política y de legitimidad que le brindaría la capacidad de dar alma. Tanto los textos galénicos como griegos, fueron traducidos y usados hasta el Renacimiento y la Reforma, donde se mantuvo el modelo unisexo hasta el S.XVIII.

Para Le Breton (1995) el cambio en la axiología del cuerpo no moderno al moderno, estuvo relacionado con el ascenso del individualismo en el paso de la Edad Media al Renacimiento, donde fue necesario diferenciar los procesos sociales que constituyen la subjetividad en espacios modernos y no modernos (o tradicionales). Para el autor, mientras que en las sociedades tradicionales se establece una identidad en la que el sujeto y el cuerpo no se diferencian, en la modernidad el cuerpo se separa del cosmos, de los otros y de sí mismo. Estas tres instancias, pueden ser vistas en diversos estudios antropológicos donde el cuerpo no es un objeto escindido y el sujeto se confunde o se adentra con la comunidad, con la naturaleza y con el cosmos. En contraposición, el cuerpo moderno es un cuerpo que “marca las fronteras entre un individuo y otro, el repliegue del sujeto sobre sí mismo” (Le Breton, 1995, p.23). Para el autor esta cosmovisión, comienza a cambiar a comienzos del siglo XV debido a los diversos cambios políticos, económicos y epistemológicos, incluyendo las primeras disecciones oficiales hechas dentro de las universidades en el *Quattrocento* italiano, que hasta ese momento se hacían de manera ilegal.

Tanto para Laqueur como para Le Breton la famosa portada *De Humanis Corporis Fabrica (1543)* de Vesalio, representa la obra fundadora de la anatomía moderna, y como iconografía refleja el cambio en la axiología de un cuerpo secularizado. En contraposición a los valores modernos, durante toda la Edad Media la disección del cuerpo era una práctica prohibida por la moral cristiana. Desmembrar un cuerpo significaba romper con la integridad humana, en tanto que, el cuerpo y el sujeto representan una unidad indiferenciada. Para el hombre medieval, su cuerpo está unido íntimamente al universo, el cuerpo es el lugar que condensa el cosmos y atentar contra este implicaba atentar contra un fruto de creación divina. Desmembrar el cuerpo significaba por tanto romper tanto con la integridad humana como el pacto social, que se establecía por medio de Dios. El cuerpo expuesto en la portada del libro de Vesalio (Fig. 1) representa para Laqueur:

La fuente incuestionable de autoridad, reforzada por el esqueleto soberano que preside la escena, se trata de una imagen sobre el majestuoso poder de la ciencia para hacer frente, dominar y representar las verdades del cuerpo de un modo teatral y público (Laqueur, 1994 p.138).



Fig. 1. Portada De Humanis Corporis Fábrica Libri Septem de 1543, ilustrada por Jan Van Calcar y grabada por Joannis Oporini, recuperado de:
http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/Images/1200_pixels/Vesalius_TitlePg.jpg

En contraposición a la estética representada en la portada del texto *Anathomia de* 1493 de Mandingo donde: “la mirada del anatomista se posa sobre la cara del cadáver, no sobre la víscera expuesta, como si fuera su humanidad y no su valor como material muerto para estudiar lo que reclama su atención” (Laqueur, 1994, p.138). Este cambio en la representación del cuerpo manifiesta una aproximación epistemológica distinta. Un cuerpo secularizado cuya representación está en función de comunicar una verdad, observable, medible. En los libros de anatomía contemporánea probablemente encontremos ilustraciones de órganos flotantes, no existen ya cuerpos con órganos, sino órganos sin cuerpo donde el sujeto queda diseminado como totalidad. La mirada moderna escruñiña el cuerpo abierto en tanto secularizado y sentencia una verdad indiscutible observable.

Sin embargo, el cuerpo femenino aun siendo observado y abierto en las disecciones, seguía siendo una materialidad indiferenciada del cuerpo masculino por sus ligaduras con las teorías galénicas y aristotélicas que Vesalio aún retomaba. Es así que durante el Renacimiento los términos usados para designar algunas partes del cuerpo de la mujer seguían siendo un objeto indiferenciado de lo masculino. En el inglés antiguo la palabra *purse* por ejemplo, significaba al mismo tiempo escroto y útero sin existir diferencia terminológica. Mientras que algunos otros términos parecían responder a los intereses económicos y políticos que ayudaron al ascenso del individualismo a partir del *Trecento* y el *Quattrocento* italiano. Durante este tiempo la figura del comerciante fungió como el prototipo de hombre moderno y cosmopolita, aquel capaz de responder ante las exigencias del comercio y el banco, por tanto, sus acciones aparecen como autónomas de los valores tradicionales y colectivos (Le Breton, 1990). Curiosamente y en relación a estos intereses de tipo económico-políticos, el termino *Bouchet* que designaba la matriz y/o el escroto aún sin diferenciar, podría traducirse como monedero (bursa o bolsa). Para los discursos médicos de esa época, tanto la matriz como el escroto eran dos clases diferentes de bolsas, que en el acto reproductivo desarrollaban un intercambio a modo de *transacción*, siendo la matriz el lugar donde se *producía* algo.

Posteriormente, en 1559 Renaldo Colombo declaraba haber descubierto el clítoris, aunque sus colegas lo refutaban argumentando el descubrimiento de éste hacia el siglo segundo, el clítoris terminó siendo nombrado como un “pene pequeño”, indiferenciado de lo masculino, el cuerpo femenino seguía estando en función de este, “ver es creer en el cuerpo unisexo” (Laqueur, 1994, p.147). El que la mirada, tenga un papel importante en la medicina, se debe para Le Breton (1995) a los interés estético modernos, donde hubo un relevo entre el papel de la comunicación oral durante la época Medieval a una comunicación visual ejercida por *el ojo*; órgano que toma un papel preponderante y primordial en la comunicación social, por ser el órgano más apto para el distanciamiento. Al igual que los procesos de distanciamiento social que comienza a surgir con los procesos de expansión y migración (consideraciones que desarrollaremos de manera más amplia en el tercer apartado respecto de la mirada).

Con el ascenso de la mirada, el rostro aparece como el espacio mediante el cual los sujetos pueden observarse sin la necesidad de una proximidad con el otro. El rostro como propone Le Breton

(1995) supuso durante el Renacimiento, la forma más visible de singularidad y e individualidad. Lo cual, está relacionado con los procesos de secularización e individuación del *retrato artístico*, que durante el S. XV comienza a abandonar toda relación con lo sacro. La función que tuvo el arte renacentista a partir del siglo XV, fue la de enaltecer el “retrato” hasta ese tiempo limitado solo a las representaciones religiosas o a sujetos en contacto con la divinidad: reyes, santos etc. Los rostros que realizaban los artistas comienzan a volverse “un cuadro en sí mismo, soporte de una memoria y de una celebración personal, sin ninguna otra justificación” (Le Breton, 1995, p.42).

En este paso, el cuerpo y el rostro soportan poco a poco la construcción de una individualidad singularizada, que separa al sujeto de una colectividad y lo establece como una posesión. El artista adquiere su papel en la consecuente división social del trabajo como aquel capacitado para estetizar el mundo, y en contraposición a la imagen del artista durante la Edad Media quien permanecía en el anonimato colectivo, el artista moderno, comienza a colocar su firma en las obras, signo de su individualidad como *sujeto artista*. Durante este tiempo se abandonó la visión del cuerpo como objeto divino para posicionarlo como un mero objeto de estudio, por medio del cual es posible sustituir los cuerpos por imágenes que testimonien las verdades del texto.

Posteriormente William Harvey, defendió la autoridad de la naturaleza, para dar explicación a las diferencias sexuales. Para Harvey: “lo que es oscuro en una especie, la Naturaleza lo exhibe claramente en otra, y ahora que "todo el teatro del mundo" ha quedado abierto, sólo la obstinación en la desidia podría hacer que se confiara en la sabiduría de otros ". Apartado de las ideas galénicas Harvey, logró por medio del uso del útero de una cierva, demostrar que Galeno y Aristóteles se equivocaban respecto de la procreación al descubrir que la sangre menstrual no interviene en lo absoluto en la formación del feto. La epigenesis se debía ahora a la conjunción del esperma con el huevo: aquel que proporciona el material. Con Harvey se expone el empirismo triunfante y el reduccionismo de la ciencia, sin embargo, su propuesta aún anclada en valores aristotélicos y galénicos, seguía considerando al esperma como aquello que lleva el fuego celeste, gracias al cual las mujeres son alumbradas en la fertilización. El semen es el logos que informa el mundo y el útero (o huevo) es el cerebro donde la idea se desarrolla, el instrumento de la concepción de la idea.

En 1670 y en relación con el desarrollo de nuevos instrumentos como el microscopio, Leeuwenhoek y Hartsoeker dan a conocer que el esperma masculino está compuesto por millones de “animalillos” que a partir de entonces serán llamados espermatozoides y en 1772 Graaf descubrirá el folículo ovariano (Morales, 2013). También a finales del S. XVII el lenguaje científico ayudó al cambio y generación de nuevos discursos. El concepto de *generación* es sustituido por el de *reproducción*, que tenía connotaciones más mecánicas. De igual manera, los discursos *naturales* de la razón, ayudaron a la justificación del racismo: el que *los negros* tuvieran nervios más fuertes y toscos se debía a que sus cerebros eran más pequeños en comparación con los cerebros de *blancos* (Laqueur, 1994).

Con el advenimiento de la revolución científica en los albores del siglo XVII, donde se desarrollaron diversos modelos teórico-metodológicos como el mecanicismo, el baconismo, el empirismo, la síntesis newtoniana, así como las ideas de Descartes y su desdeño al cuerpo, terminaron por construir un cuerpo equiparable a una máquina. Logrando que en el S. XVIII el cuerpo *natural* pasara a ser la base del discurso social, ayudando a la invención de los dos sexos como el lugar y fundamento del género. Laqueur (1994) propondrá dos hipótesis para explicar el desarrollo de estas diferencias, una de tipo epistemológico y la segunda de corte político.

La primera hipótesis está dividida su vez en dos sub-hipótesis, la primera tiene relación con la distinción entre *hecho y ficción*, debido a la agudización del escepticismo, gracias al cual se desarrollaron un conjunto de oposiciones: ciencia-religión, cuerpo-espíritu, sexo biológico-sexo histriónico. Mientras la segunda tendría relación con el reduccionismo de las formas universales y cosmológicas del mundo a una idea de *naturaleza*, donde el *sexo* representó un fundamento inmutable y por ello verdadero.

El género que *a priori* definía las diferencias y valores entre hombres y mujeres se volcaba ahora en las diferencias visibles del cuerpo, construyendo un marco que dividía lo social (género) de lo natural (sexo), categoría “verdadera” por ser científica y donde se muestran las diferencias entre hombres y mujeres, definiendo el valor y la supremacía de unos sobre otros. Sin embargo, la base de esta diferencia no residió en el cambio lingüístico ni en el científico sino en la dimensión del

cambio político institucional ilustrado que tuvo como antecedentes el «Iusnaturalismo» (teoría del Derecho natural) y el «contractualismo» moderno.

Para Serret (2008) en la edad Media la estructura social estamental estaba orientada a un orden en agrupaciones sociales, en las cuales se basaban para clasificar a los sujetos en estamentos según sus condiciones de nacimiento y donde se presupone una desigualdad “natural” fundada en la idea que algunos sujetos están destinados a mandar y otros a obedecer según estas condiciones “naturales”. En cambio, en la organización política del Estado moderno, *la razón* se instaure como el eje político, dotando a los individuos de una igualdad natural, gracias a la cual son libres e iguales ante una ley natural que los capacita para discernir y autogobernarse con base en la razón. Esta nueva operación tiene relación con los valores de secularización modernos, en tanto *la razón*, logra combatir las ideas animistas o divinas que dan sentido a la socialidad y a su división jerárquica. Sin embargo esta supuesta autonomía por medio de la *razón* como atributo universal natural tiene una particularidad que pone en contradicción sus propios principios: la expulsión de aquellos sujetos que no cumplieran con una característica primordial, pertenecer al sexo razonante: el hombre, expulsando con ello a las mujeres y a aquellos sujetos feminizados, que entran en el conjunto de *lo otro*.

Bajo esta supremacía “natural” basada en la razón, se pretendió justificar la opresión de un género sobre otro: masculino sobre femenino. En la filosofía política de Hobbes y Locke por ejemplo, “una persona es en esencia un ser sensible, una criatura sin sexo cuyo cuerpo carece de relevancia política” (Laqueur, 1994, pp.270), sin embargo, esta postura se contradice cuando Locke justifica que es el hombre el sujeto más capaz y fuerte para llevar a cabo el contrato social. Por otro lado, Hobbes, al considerar que la naturaleza de la mujer es la de tener hijos, la posiciona en un estado vulnerable, dejando a los hombres como el sujeto capacitado para conquistar a la mujer y a los hijos mediante derechos paternales de contrato. Con ello la política ilustrada, que instauró a la *razón* como eje político, mantuvo a las mujeres bajo valores simbólicos asociados a la pasividad. Laqueur (1994) dirá que la pasividad de las mujeres y de la materia en la reproducción como se entiende a partir de las diferencias sexo/genéricas, fue consistente con "los nuevos valores

científicos basados en el control de la naturaleza y de las mujeres, como forma integrante de los nuevos modos capitalistas de producción" (p. 248).

Para finales del S. XVIII los órganos que compartían nombre comenzaron a diferenciarse lingüísticamente. Palabras como *vagina* terminaron por incorporarse a las lenguas vernáculas, manifestando con ello una racionalización de las funciones corporales, que comenzaron a ser descritas en términos seculares, mecánicos, y ya no animistas, como dominaba en el paradigma epistemológico pre-moderno o feudal. La matriz, por ejemplo, que antes era considerada como un falo en negativo pasó a denominarse útero, abandonando su asociación al *campo* y el pene su asociación al *arado*. Estos cambios son correspondientes a la desacralización de la naturaleza vista hasta ese momento como teleología. La división sexual anclada en la *naturaleza*, representa el cambio en las cosmovisiones del mundo a nivel epistemológico político y cultural manifiestos en los cuerpos individualizados. Gracias a este cambio en las concepciones de la subjetividad, los sujetos fueron orillados a pensarse a sí mismos como objetos de estudio, en tanto, el sujeto pre-moderno no *poseía* un cuerpo, él era un cuerpo y lo era en tanto unión con el universo y con el otro.

Es así como la ciencia experimental, en conjunto con los principios de moral burguesa, dieron al cuerpo un carácter binomial ordenado en opuestos, dando como resultado lo que Foucault considera como una *scientia sexualis*: hacer de la sexualidad una forma de conocimiento verdadera a partir del entrecruzamiento entre la técnica de la confesión cristiana y la discursividad científica. Para Foucault (2007) la confesión fue, y sigue siendo, la matriz general que rige la producción del discurso verídico sobre el sexo, práctica que tuvo modificaciones con la contrarreforma, el protestantismo, la pedagogía del S.XVIII y la medicina del S.XIX, la cual busca exponer la verdad del sujeto para ser escuchada por un otro capaz de descifrarla y validarla científicamente.

Para Foucault *la verdad*, está atravesada por relaciones de poder, en tanto que, *saber* implica una posición de poder y todo poder implica a su vez, un saber específico. Saber y poder, son dos caras de la misma moneda:

No existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder. Estas relaciones de “poder-saber” no se pueden analizar a partir de un sujeto de conocimiento que sería libre o no en relación con el sistema del poder; sino que hay que considerar, por lo contrario, que el sujeto que conoce, los objetos que conoce y las modalidades de conocimiento son otros tantos efectos de esas implicaciones fundamentales del poder-saber y de sus transformaciones históricas (Foucault, 2002, p.28).

Contrario a lo que se creía, la sociedad del S.XVIII puso en acción un aparato discursivo, que busco establecer una verdad sobre la sexualidad, legitimada por un conjunto de instituciones médicas y científicas. De ello que sea necesario puntualizar que el modelo heterosexual no sería algo previo sino el resultado de esta división. La sexualidad en tanto que discurso de poder, termino por definirse por “naturaleza” como:

un dominio penetrable por procesos patológicos, y que por lo tanto exigía intervenciones terapéuticas o de normalización; un campo de significaciones que descifrar; un lugar de procesos ocultos por mecanismos específicos; un foco de relaciones causales indefinidas, una palabra oscura que hay que desemboscar y, a la vez, escuchar (Foucault, 2007, p.42).

Hasta este punto, hemos expuesto el cuerpo moderno como un cuerpo sexuado/genérico, individualizado, desde donde se han construido y legitimado un conjunto de discursos que pretenden naturalizar valores femeninos y masculinos, como consecuencia, el primero termina en un sistema de subordinación respecto del segundo bajo la justificación de un discurso de lo *natural*. Cabría preguntar a partir de este momento ¿Qué y cuáles son las relaciones existentes entre el cuerpo moderno sexuado y los procesos estéticos y artísticos del cuerpo femenino?

Para responder a esta pregunta, partimos de aclarar, que hoy día la estética, como una disciplina productora de discursos *sobre el arte*, busca definir y regular la práctica y apreciación de esta (Jacques 2001). Su nacimiento está íntimamente relacionado con un conjunto de reflexiones tanto epistemológicas, como político-culturales de la época. El nacimiento de lo que entendemos hoy día como *Estética*, se remonta al S.XVIII, más específicamente entre 1750 y 1780, época en la que

Baumgarten planteó su "teoría de la sensibilidad", conforme a la etimología del término griego *aisthesis* (sensibilidad). Su obra, fue la propia invención de la estética como disciplina filosófica autónoma que puso en relación tres dominios hasta ese momento separados: el arte, la belleza y la sensibilidad.

Baumgarten desde una postura empirista, rechazó el abandono de la sensibilidad bajo el manto de la razón y por el contrario tuvo como objeto "el pensar bello". Para el autor *lo bello* es igual a lo verdadero. La sensación (que es superior a la razón por ser más inmediata) sería igual a la razón porque sentir lo bello equivaldría a conocer lo verdadero. Bajo esta tradición, Baumgarten postuló:

Que nuestra relación sensible con el mundo equivale a la racionalización de que somos capaces y la completa (o la permite), es la creencia que funda gran parte de toda la reflexión filosófica y científica del S.XX [...] La fisiología, la medicina y la psicología no han dejado de rehabilitar el papel de la sensación en el pensamiento y más esencialmente el del cuerpo (Jacques, 2001, pp. 64-65).

Gracias a la invención de esta disciplina, se possibilitó la legitimación de un conjunto de discursos en torno a la representación del cuerpo femenino en el arte, los cuales se vieron influidos por los discursos modernos de la sexualidad; logrando establecer una relación íntima entre la concepción del término belleza y verdad, para ser anclada en el cuerpo, donde "la verdad es solo aprehensible por medio de la ciencia que reconoce lo bello [...] porque la belleza representa de manera análoga la salud que solo es medible en el funcionamiento del cuerpo y sus consecuencias" (Ganado Kim, 1997, p.16).

Estos discursos estéticos, basados en ideales clásicos griegos así como en conceptos cartesianos y kantianos de *trascendencia* y *desinterés* respectivamente, terminaron suprimiendo el cuerpo del observador y del artista en pos de una crítica objetiva y autónoma, alejada e independiente de la realidad social. Para Descartes, por ejemplo, el cuerpo obtuvo un valor igual al de un cadáver. Cáscara vacía y plausible de olvidar y que necesita ser trascendida por la *razón*, capacidad simbólica asociada a lo masculino. En su *Discurso del Método*, Descartes (2006) propondrá que el

alma es en sí misma inteligencia, facultad de pensar, de verificar intuiciones intelectuales, es conciencia y por ella se conoce lo que al cuerpo le ocurre. Mientras que el cuerpo sería un mecanismo, que al carecer de alma, no tendría conciencia, ni voluntad, ni razón. Para el autor, es el alma lo que da a los sujetos, en contraposición a los animales, la pasión: movimientos del cuerpo se reflejan en el alma, un estado particular del alma que es consecuencia de los movimientos del cuerpo. Es así que el cartesianismo y su posición mecanicista del cuerpo terminaron por desmitologizar *la materia*, para hacerla ahora susceptible de ser reconstruida en la conciencia a través de un trabajo abstracto-retrospectivo. Para Hernández Cruz (2016) Descartes logró el cometido platónico de reducir lo diverso a unidad, ayudando a que el discurso moderno se fundara en *hechos*, que pueden ser modificados e intervenidos.

Esta postura moderna frente al cuerpo, intervino en los discursos de crítica de arte que se reapropiaban de los postulados kantianos y cartesianos y gracias a los cuales, según Jones (2006), el cuerpo terminó siendo reprimido. Por ejemplo, el modelo formalista de crítica de arte de Greenberg: al negar el papel del intérprete en la determinación del sentido y la valorización de éste, invisibilizó la corporalidad del espectador y de la obra/artista. De igual manera Roger Fry, al extender la retórica del romanticismo de “el arte por el arte”, se insistió en una postura que consideraba al arte era un espacio completamente autónomo de los procesos sociales, históricos, políticos y culturales.

A partir de estos discursos el arte moderno retomó un conjunto de teorías que dividieron y particularizaron las formas de representación de los cuerpos femeninos y masculinos, siendo los cuerpos femeninos aquellos invisibilizados como productores de arte, pero sí representados en el espacio artístico bajo ideales masculinos. Kenneth Clark quien fuera uno de los principales críticos de arte, publicó en 1956 su libro: *Un estudio del arte ideal*, texto que influenció fuertemente la crítica de su tiempo, particularmente las formas artísticas de la representación del cuerpo femenino. Para Clark (1956, referido por Nead 1992), hay una diferencia entre un *cuerpo sin ropa* y un *cuerpo desnudo*, siendo el desnudo, una categoría artística donde el observador y creador se posicionan desde un punto de vista masculino ostentado en el cuerpo de la mujer bajo determinadas condiciones ideales. Para Clark, es necesario diferenciar estas dos categorías por el riesgo que

representa la observación de los cuerpos desprovistos de ropa, ayudando a diferenciar lo que es arte y lo que es pornografía (Nead, 1992).

Basado en los ideales griegos del desnudo, donde se busca la proporción y armonía, Clark plantea una diferenciación en la construcción del cuerpo en el arte de acuerdo al sexo/género. Para Clark, los cuerpos masculinos estarían asociados a la *cuirasse estétique* (coraza), la cual describe la arquitectura muscular de un cuerpo heroico y poderoso que controla y está bajo control. En sus análisis Clark anuda estos cuerpos con los *Freikorps* alemanes (cuerpos francos), un cuerpo masculino duro y aislado que buscaría el aislamiento incluso de sí mismo por la amenaza de la disolución. El cuerpo masculino se vuelve una coraza que repele lo femenino y que contiene la carne feminizada en su interior, representa “la construcción de la identidad masculina en términos de autonegación, destrucción, y miedo” (Nead, 1992, p.35).

Por otra parte, lo femenino estaría caracterizado como un cuerpo inestructurado, desbordante, blando, fluido e indiferenciado, aquello de lo que es necesario alejarse o controlar bajo ideales estéticos masculinos. Estos valores simbólicos del cuerpo femenino, encontraron en el arte un espacio idóneo para la aplicación de principios estéticos que buscaban la conversión de la materia en forma, en tanto la mujer es al mismo tiempo *mater* (madre) y materia incontrolable. En su texto Clark entenderá esta conversión de la materia a partir de la distinción hecha por Platón en el *Banquete* entre Venus Celestial (Urania) y Venus Terrenal o *Vulgaris* (Pandemo). La primera, al ser hija de Urano, pertenece a una esfera inmaterial ya que carece de madre (y con ello materia); mientras que la Venus Terrenal, hija de Júpiter y Juno representa una belleza realizable en el mundo corpóreo, que halla satisfacción en la esfera visual. Clark cambia en su texto la visión Platónica donde ambas figuras son coexistentes pero diferentes, sugiriendo que es necesario que los artistas transformen los cuerpos vulgares o terrenales en objetos celestiales por medio de la disciplina de la forma. Bajo estos supuestos el cuerpo femenino solo se convierte en cuando es posible controlar los límites de la forma al enmarcarlo: “el desnudo femenino encapsula la transformación que lleva a cabo el arte de la materia informe en forma integral” (Nead, 1992, p.39).

El arte moderno al entender el *desnudo* como un cuerpo producido por la cultura y no un mero cuerpo sin ropa, pretendió transformar la materia corporal informe en una unidad restrictiva, la cual estaría libre de sexualidad, libre de connotaciones pornográficas, que convirtiera la figura femenina en un espectáculo voyerista. La estética del cuerpo femenino moderno implicó posicionar lo femenino en el terreno de lo natural salvaje, que bajo los ideales modernos-masculinos, necesita de la intervención para poder ascender a un espacio, descorporeizado, ideal, medible y cuantificable.

Jones (2003) se pregunta ¿por qué en el contexto estadounidense, el cuerpo del artista no es visible en los discursos artísticos hasta los años sesenta? Para la autora, la respuesta esta en los cambios socioculturales de 1960 a nuestros días, los cuales se definen como indicativos de una episteme “post” moderna.

El cuerpo, que en el pasado se había ocultado como confirmación del régimen de significado y valores modernos, se ha mostrado durante este periodo de una forma cada vez más agresiva como un *locus* del yo y el lugar donde el dominio público coincide con el privado, donde lo social se negocia, se produce y adquiere sentido. (Jones, 2000, p. 20).

Para la autora esto tiene relación con los problemas de subjetividad y socialización endémicos del capitalismo tardío o “pancapitalismo” caracterizado por una única economía política globalmente dominante donde se le reclama al individuo someter su cuerpo de una forma más efectiva, bajo imperativos obsesivamente racionales como máquina carnal y que sin embargo, permitió que *el cuerpo del artista* comenzara a sobresalir a principios de la década de los 60’s en el terreno del arte, particularmente con la propuesta del *Body Art* en el que existe una aspiración tendiente a “exhibir el «yo» en toda su encarnación, como una forma de reivindicación del propio ser” (Jones, 2000, p. 21).

Bajo estos discursos los cuerpos femeninos expuestos en el giro performático de los años 60’s, aparecieron como una búsqueda por afirmar un “yo” corpóreo que en la modernidad funciona como intermediario social entre lo público y lo privado. El cambio en la forma de observar el cuerpo en el arte durante esta época, aparece como una re-flexión en torno a una episteme moderna, que

pretendió colocar al cuerpo como objeto de observación o de escopia científica y que volcó su interés sobre la demostración de la verdad.

La performance se muestra como una apuesta política corporal crítica frente a los discursos hegemónicos, tanto médicos como estético, que fueron utilizados en los intereses artísticos clásicos y modernos, los cuales, al estar íntimamente relacionados con determinados discursos políticos, epistemológicos y artísticos, logran barrar lo corpóreo en tanto objeto de observación.

1.2. La performance feminista hacia una corpo-política de la presencia en el arte contemporáneo.

En mayo de 1997 dentro del marco de la exposición “Las trasgresiones al cuerpo. Arte contemporáneo de México” presentado en el Museo de Arte Carrillo Gil, la artista de *performance* mexicana Lorena Wolffer, realizó un acto titulado: *Territorio Mexicano*, el cual, según sus palabras podría ser descrito de la siguiente manera:

Esta "auto-tortura" en la cual mi cuerpo fungía metafóricamente como el territorio mexicano fue un comentario sobre la pasividad e indefensión de los mexicanos tras la crisis de 1994. La obra estaba basada en imágenes asociadas a experiencias sexuales extremas que la convertían a la vez atractiva y repulsiva. El ambiente era clínico, blanco y estéril. Desnuda sobre una mesa quirúrgica y atada fuertemente a ella de pies y manos, recibí el impacto continuo de gotas de sangre sobre el vientre durante seis horas, mientras una voz en tono policiaco *en off* insistente y tediosamente repetía «Peligro, se está acercando a territorio mexicano». La pieza no tenía principio ni fin y el público podía entrar y salir a su antojo. La intención tras la larga duración de esta pieza era darle la oportunidad al espectador/voyeur suficiente tiempo para reflexionar y darse cuenta que no estaba frente a un espectáculo sadomasoquista, sino que formaba parte de un ritual político de pena y voyeurismo politizado (Referido por Ganado Kim, 1997).

Usando como excusa el performance de la artista mexicana, pretendemos hacer un discursar que agujere distintos momentos de lo político en el acto performático, específicamente aquellos donde el cuerpo de la artista es posicionado como un *abyecto*, concepto que será aclarado a lo largo del

texto y desde donde se plantea una forma de transgresión a los valores masculinos trazados en el terreno artístico.

Consideremos en primera que el *Body Art*, surgido en la década de los 60's en Estados Unidos, ésta, dio paso a un conjunto de reflexiones en torno al cuerpo femenino en el arte a partir de la crítica: frente a la idea de ser un cuerpo representado, se posicionó como un cuerpo en presentación. El giro performático expone, por un lado, un cambio en la forma en cómo las mujeres habían sido representadas en el arte pero también cómo habían sido colocadas en los discursos médicos, científicos, artísticos y cotidianos. Durante siglos, la estética clásica, bajo el concepto clásico de *belleza*, considero la obra de arte como un objeto de posesión estático dispuesto para ser *contemplado*, siendo curiosamente el hombre blanco burgués quien contaba con la posibilidad de comprar obras y “perderse” en el objeto artístico. Esta idea clásica, se muestra insostenible en el acto performático, en tanto que, el objeto que se observa ya no es estático sino un sujeto vivo y móvil y no está dispuesto para el mero *goce desinteresado*, tal como lo propone la estética kantiana.

Si el cuerpo es ahora la materia prima del artista en la performance, este acto exige de algún modo al espectador un cambio en la forma de interacción con el objeto de arte. De esto se desprende que aunque Wolffer busca crear una reflexión a partir de símbolos y signos particularmente obvios en el imaginario mexicano, estos no son pensados sino es por la aparición de un cuerpo doliente, sufriente, postrado frente a otra subjetividad con la que se interactúa en el acto mismo. Lo que crea el acto performático es una situación donde el cuerpo del artista no se posiciona como un objeto estático y objetivo, por el contrario, su cuerpo es un objeto viviente y subjetivo para todos aquellos que interactúan en el acto con él. Es decir, la situación corporal de la performance, rompe con la consigna romántica del arte por el arte porque la situación del cuerpo en acto nos muestra las mediaciones sociales que irrumpen en los cuerpos del observador y del artista.

Si la performance busca distanciarse de una estética hermenéutica o semiótica, es porque el cuerpo como presencia pone entre comillas o suspende de alguna manera, las interpretaciones y signos que puedan suscitarse en el espectador sobre el acto performático, poniendo un mayor énfasis en la relación transformadora que suscita entre el artista y el espectador (Fischer-Lichte , 2011). Si bien,

en los actos performáticos existe una posibilidad de interpretación de lo que Wolffer realizó, teniendo un sentido dentro del sujeto que observa según sus referentes cotidianos, la acción que se lleva a cabo en el performance posibilita una experimentación de afectos que pasan inevitablemente por el cuerpo del espectador y del artista: asombro, espanto, repulsión, malestar, curiosidad, fascinación, agonía. De ahí que para Lichte (2011) no se trata de comprender la performance, sino de experimentar el acto, en tanto exposición a experiencias que escapaban a la capacidad de reflexión en ese momento.

A diferencia de un cuadro que permanece estático para ser visto y reinterpretado cuantas veces sea posible por un voyeur, el cuerpo en la performance no puede establecer su verdad y realidad estática, más bien, es una actividad que se produce en el presente. La performance por su naturaleza inconstante irrumpe la estética semiótica para la que es necesario distinguir entre: sujeto/objeto, observador/observado, espectador/actor, significado/significante, materialidad/corporalidad y la dicotomía entre presencia/representación. Tanto para la estética clásica como moderna, ambos conceptos se suponían como contrapuestos mientras la *representación* es entendida como un concepto que está supeditado a un metarrelato. Los sujetos solo actúan de acuerdo a un texto preescrito que le dota de materialidad, es decir el cuerpo “encarna” un personaje, un hacer “como sí”. Por otro lado, la *presencia* era entendida como un acto de autenticidad no mediada, original y que se encontraba en el tiempo presente.

Con la llegada del *Body Art* y la *presentación del cuerpo* del artista, ambos conceptos se vieron en crisis debido a los cambios en la concepción teórica en tanto los discursos estéticos dependen de la forma de interpretación del mundo. Esta reestructuración conceptual entre la presencia/representación, parece estar asociada a la teoría estética de Nietzsche, la cual, basada en una ontología dionisiaca encuentra en lo informe la posibilidad de creación de apariencia, como una función vital en la construcción del mundo. Para Nietzsche (2004) que el mundo sea *apariencia* no implica pensar esta como una forma de violencia sobre la realidad, sino como la realidad misma. Esto orilla a pensar el mundo de apariencias como una acción donde el sujeto imita a *la naturaleza*, la cual es actividad en si misma estética; el mundo es arte. Haciendo del acto estético una actividad libre de la división del trabajo donde solo el “artista” es capaz de crear objetos estéticos.

Contrario a esto Nietzsche propone al Dios-artista, como aquel que repliega en su actividad cotidiana el desorden de la naturaleza; un mundo caótico, sin leyes, ni razón, ni propósito, “un fenómeno dionisiaco que nos revela una y otra vez el juego de la construcción y de la destrucción del mundo de la individualidad como la emanación de un placer primordial” (Nietzsche, 2004, p.52), del cual se desprende la posibilidad de crear y desaparecer apariencias. La obra de arte es apariencia misma en constante devenir, nunca acabada y sin forma preexistente.

Que el mundo fundamente su realidad en la irracionalidad, atenta contra las tradiciones cristianas y platónicas que suponen la existencia de una forma originaria que se develaría en las apariencias, desde esta lógica, la verdad se encontraría en un más allá y no en el presente. Por el contrario, comprender el mundo como un lugar caótico es el primer fundamento de lo informe: *una fuerza que subyace al cosmos, predecesor de las formas que solo son posibles gracias a la voluntad de poder* (Nietzsche, 2004). Su propuesta estructura ya una política de la presencia y de la vida como un acto estético, en tanto el poder artístico de crear apariencias justifica la existencia misma. El mundo al ser obra de arte que deviene en cada instante, justifica su existir en un juego, carente de reglas racionales y morales (Nietzsche 2004). Habría una suerte de voluntad que muestra una fuerza creativa, la cual supone la realización de dos procesos: *lo apolíneo y lo dionisiaco*.

Mientras que el arte apolíneo en tanto apariencia de la apariencia, cubre el horror y el espanto de la existencia del mundo que es caótico y que posibilita la creación artística.

El arte dionisiaco es la apariencia del ser, que es voluntad única capaz de entrever la visión caótica del mundo: el mundo real (verdadero) que produce espanto. El arte es de algún modo un proceso metamórfico de lo indecible, que transforma lo informe en una producción de forma que abandona su estatuto abstracto y pasa a un carácter fisiológico que solo puede ser vivido en el cuerpo mismo. Desde esta estética a la que podríamos llamar *posmoderna, la presencia* es una afirmación de existencia, que tiene como paredón el cuerpo, si el mundo en la modernidad deja de tener un sustento metafísico/individual y apela a un proceso de presencia, el cuerpo ocupa el lugar de apropiación del mundo que exterioriza una voluntad de poder. Lo informe se vuelve así una política del espacio que subyace a la forma pero que no encuentra su verdad en ella, en tanto devendría nuevamente caos.

De igual manera, la propuesta de Derrida (1989) dio pauta a la posibilidad de entender los conceptos de presencia y representación. Para Derrida ambos conceptos se transforman después de Artaud y su teatro de la crueldad, con el que se anuncia de algún modo el límite de la *representación*. Este límite implica una ruptura con lo teleológico, que para Artaud es *la palabra* o *el logos*, mediante el cual y a distancia - como sucede en el teatro clásico - estaría gobernando la escena. Tanto para Nietzsche como para Derrida, el teatro clásico apelaría a una idea de lo *presente* como algo que se encuentra en otra parte, por lo que para Derrida (1989) la *palabra* designada por el autor-creador, solo estaría ilustrando un discurso previamente establecido, produciendo con ello ilusiones de creación, más que relaciones entre actor-espectador.

Por el contrario, *la presencia* debería ser entendida como “una mano que se levanta contra el detentador abusivo (...) logos, contra el padre, contra el Dios de una escena sometida al poder de la palabra y el texto” (Derrida, 1989, p.327), un espacio donde ya no se juega con la idea voyeurista de que la presencia es aquello que se mantiene delante de mí: límite entre yo y el acto creador. El acto de presencia estaría orientado a una no-representación, como el despliegue de un volumen en diversas dimensiones que buscaría su propio esparcimiento es decir como “producción de un espacio que ninguna palabra podría resumir o comprender” (Derrida, 1989 p.325). La presencia sería una experiencia productiva del propio espacio, no cerrado, no alejado y no dictado por el logos.

Al librarse de la *representación* se buscaría que el acto sea “la vida misma en lo que esto tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación” (Derrida, 1989, p. 320) es decir el teatro en contraposición a las teorías clásicas no es una imitación de la realidad, más bien sería en sí misma una producción afirmativa de la vida. Pensar en un acto que *no represente* implicaría que la teatralidad restaure “la existencia” y la “carne”, lo cual, solo se logra reeducando los órganos en un *espacio límite* que Artaud (referido por Derrida, 1989) supone, se encuentra en una vida anterior al nacimiento y posterior a la muerte. En ese espacio se muere y se renace con el recuerdo de una existencia previa, al despertarse con otros órganos, surge en el sujeto la necesidad de reeducarlos para así poder volver a nacer.

Este cuerpo al límite, es lo que contemporáneamente Nancy (2003) ha nombrado como: *cuerpo extenso*. Su propuesta deconstruye la propuesta cartesiana que divide al sujeto en dos instancias:

Res Extensa (cuerpo) y *Res Inextensa* (espíritu). Siendo la metafísica el medio por el que se piensa la noción de alma, y las matemáticas la forma en como nos figuramos los cuerpos. Para Nancy es en el límite de ambas: en la vida cotidiana, donde ambas instancias no son ni pensadas ni figuradas, sino *experimentadas*. Su propuesta entiende el límite como el lugar donde es posible *el tacto*, acción de toque entre ambas como superficie de exposición. Y donde tocar el extremo implica una *escritura*:

Esta superficie que se entabla en el límite y que toca, ocurre todo el tiempo en la escritura: *no sé de escritura que no toque*. O bien, no es escritura, sino informe, exposición o como se quiera llamar. Escribir toca el cuerpo, por esencia. (Nancy, 2003 p.12)

El cuerpo es una inscripción afuera: ex-cripción, una puesta fuera del texto; texto dejado sobre su propio límite. “No hay más que una línea infinita, el trazo de la misma escritura escrita, que proseguirá infinitamente quebrada, repartida a través de la multitud de los cuerpos, línea divisoria de todos sus lugares: puntos de tangencia, toques, intersecciones, dislocaciones” (Nancy, 2003, p.13). Como espacio extenso, el cuerpo no se establece como dos instancias separadas, dado que en el límite donde ambas se tocan, el sujeto es capaz de aproximarse a los objetos artísticos ya no mediante una posesión idealista, ni mediante un sujeto trascendental metafísico sino como fractura de la propia existencia. El cuerpo en su acción limítrofe expone el fin del sentido, dado que no es ni significado ni significante.

Para Nancy (2003), habría que entendernos como un *corpus ego*, en tanto *ego*, solo tiene sentido en tanto que proferido. El *ego*, la boca o el espíritu es todo uno: es siempre cuerpo. La enunciación del *ego* es ya lugar, *ego*: aquí; exponer el cuerpo no implica sacar algo afuera, algo previamente interno, más bien: el cuerpo es el ser-expuesto del ser. “El cuerpo es un lugar de existencia y no hay existencia sin lugar, sin ahí, sin un aquí, he aquí, para él éste (...) da lugar a que la existencia tenga por esencia no tener esencia” (Nancy, 2003, p.15) lo cual implica considerar al cuerpo como una ontología corporal en sí misma, es decir no existe nada sino es desde el cuerpo mismo “el cuerpo es el ser de la existencia” (Nancy, 2003, p.15). Pero una existencia fracturada, limítrofe. Un cuerpo que no tiene finalidad (fin) sino un cuerpo abierto, que da lugar a la existencia fuera de las formas a priori de la intuición kantiana trascendental.

La presencia, por tanto, es una cualidad performática, dado que ninguna actuación, ni acción se realiza al margen de un cuerpo individual; la presencia nos dice Fischer-Lichte (2011):

Es un tipo de fenómeno del que de ningún modo puede darse cuenta recurriendo a las categorías de la dicotomía cuerpo/mente o cuerpo/conciencia... hace que esta se desmorone, la suprime. Cuando el actor genera su cuerpo fenoménico en tanto que energético y produce así presencia él mismo aparece como *embodied mind*, como un ser en el que el cuerpo y mente o conciencia son absolutamente inseparables. (p. 203-204)

Si este cuerpo performático durante los 60's toma una mayor fuerza gracias al surgimiento del *Body Art*, se debe, como postula Peggy Pehelan (1993, referida por Demaria 2004), a un clamor ontológico al interior del movimiento feminista que posibilita en el acto artístico un re-hacer bajo las posibilidades performativas, es decir: de *escribir* el propio *self*, y de irrumpir determinados discursos. El hablar de sí mismas, que había estado negado a las mujeres en tanto límites a lo masculino y posteriormente como sujetas esencializadas en un cuerpo sexuado/genérico terminaba por naturalizar su condición de subordinación. De igual manera en el terreno artístico, las mujeres al estar posicionadas como meros sujetos de observación pero no como productoras, devino en que sus cuerpos fueran ilustrados y representados bajo ideales estéticos estructurados según valores masculinos. Por ello surge la pregunta ¿es posible entender el acto performático de la artista como un performativo? Y si es así ¿cómo este acto performativo puede representar una transgresión vital?

Partamos de que el acto performático de la artista. Expondría la existencia del sujeto mismo en la acción del cuerpo que es presencia, como una existencia que se ex-cribe; como cuerpo que *habla* en el límite de dos instancias. Cuando se propone que el cuerpo fenoménico *aparece*, se toma como implícita una producción del cuerpo lo cual remite a pensar el cuerpo del artista como un performativo, término acuñado por Austin en 1955— época correspondiente con el giro performático en el arte, que deriva del verbo “*to perform*”: realizar acciones. Lo que Austin propone en este texto y que es de particular importancia para pensar el cuerpo como un acto del habla y, por ende de presencia, es la posibilidad de que en el lenguaje existan enunciados que realizan acciones y que no solo enuncien o constaten la realidad ya que: “decir algo es *hacer* algo” (Austin, 1962, p.53). Estos enunciados son por un lado autorreferenciales en tanto significan lo que hacen y son constitutivos de realidad en tanto crean una realidad enunciada por ella.

Aunque posteriormente Austin modifica la propuesta, y nunca consideró el término como una posibilidad en el terreno del arte - al que él consideraba un fracaso como performativo - su teoría proporcionó la posibilidad de pensar el lenguaje como una acción que modifica o interviene en el mundo con posibilidades a transformarlo. Su propuesta fue retomada y reformulada por otros autores, particularmente por Judith Butler, quien usara su teoría de la performatividad para explicar el sexo como un acto de materialización, pero sin recorrer el mismo camino.

Para Butler, el cuerpo es una *materialidad*, la cual debe ser entendida “no como un sitio o superficie, sino como un proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia” (Butler, 2002, p.28). Su propuesta parte de entender la performatividad *como un acto reiterativo*, por medio del cual el discurso produce los afectos de aquello que nombra, y que al margen del cuerpo sexuado no puede ser producido. Gracias a esta postura Butler expone de alguna manera, una crítica a la visión moderna de división binaria del sexo que coloca al sexo como lo natural y al género como lo social, en tanto esta división, implica pensar a la naturaleza como una superficie pasiva, exterior a lo social, es decir, como un objeto que solo asumiría su valor a partir de su renuncia de lo *natural*, siendo que asumir está relacionado con el termino *asunción*, como algo que se eleva a una esfera “superior”.

Si el género consiste en las significaciones sociales que asume el sexo, el sexo no acumula pues significaciones sociales como propiedades aditivas, sino que más bien queda reemplazado por las significaciones sociales que acepta; en el curso de esa *asunción*, el sexo queda desplazado y emerge el género, no cómo un término de una relación continuada de oposición al sexo, sino como el término que absorbe y desplaza al "sexo". (Butler, 2002, p.23)

De ahí que el cuerpo cargue con una posibilidad de efectos productivos y materializadores de poder, los cuales, son temporales porque necesitan de la reiteración de la norma del sexo a partir de la identificación con la matriz simbólica heterosexual (masculino/femenino), gracias a la cual se crea “una dinámica de poder, de modo tal que la materia de los cuerpos sea indisociable de las normas reguladoras que gobiernan su materialización y la significación de aquellos efectos materiales” (Butler, 2002, p.19). En otras palabras, los cuerpos al identificarse y reiterar la norma del sexo, terminan materializando y afirmando las dinámicas de una matriz simbólica heterosexual.

Gracias a su propuesta de la performatividad del género, Butler pone en duda la idea de naturaleza como una mera superficie sobre la que se escribe y por el contrario, la posiciona como una productora de efectos performativos. Es decir, el cuerpo sexuado al ser apariencia, deja de estar atado a un logos que lo definiría por medio del relato y más bien apuntaría a entender el cuerpo como una presencia; como una producción de sentido vital que se materializa en tanto que apariencia a partir de los discursos de la matriz simbólica heterosexual.

Si bien el cuerpo puede materializar las normas trazadas por la *norma* heterosexual, también es capaz de performar otras posibilidades de materialización del cuerpo, particularmente aquellas identificaciones que no atienden a la matriz heterosexual: gays, lesbianas, transexuales, transgeneros. Identificaciones que paradójicamente la misma matriz simbólica produce simultáneamente para efectos de poder y que ayudan a dividir aquellos cuerpos vistos como *sujetos* de aquellos cuerpos que podríamos nombrar como *cuerpos abyectos*: cuerpos que no son sujetos pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo invivible ayudan a circunscribir la esfera de aquellos considerados como *sujetos*. Lo abyecto será el sitio de identificaciones temidas y que, en cierta medida, ayudan a sostener la matriz heterosexual.

Lo abyecto, es un concepto que aparentemente no tiene un trazo conceptual definido. Aunque para Butler lo abyecto atenderá al concepto de *Verwerfung* (forclusión) psicoanalítico, que será tratada de manera más amplia en el tercer apartado, en el presente, se partirá de los tratamientos hechos por Julia Kristeva, expuestos en su texto "*Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*", texto donde se logra de manera más amplia exponer las particularidades negativas de su construcción. Lo abyecto lejos de definirse en la afirmación del "ser", parte de definirse desde el "no ser", es así como Kristeva (1989) considerara lo abyecto como "aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mezclado [...] señala la fragilidad de la ley" (Kristeva, 1989, p. 11), un aquello que no deja de desafiar al amo desde afuera. El cuerpo abyecto sería entonces, aquel cuerpo que pone en duda las normas del cuerpo sexuado genérico. Pero en el arte también sería, la posibilidad de exponer un cuerpo desatado del logos (de la ley, del amo), que se constituye como una materialidad activa, productora.

Anne Carson (1995), a propósito de las histéricas en las salas de la Salpetriere, propone pensar en el término *self-control* o lo que los griegos llaman *sophrosyne*, como un término que no “parece” manifestarse en la lógica del cuerpo histérico. Por el contrario, el cuerpo histérico usa signos para transcribir algo que se encuentra dentro del cuerpo y lo pone fuera, lo exhibe. Sobre este acto apunta: “La mujer es esa criatura que pone fuera lo que es de dentro. Mediante proyecciones y fugas de todo tipo –somáticas, vocales, emocionales, sexuales– lo femenino expone o expande lo que debe permanecer adentro” (Carson, 1995, p.129). La construcción de lo femenino desde la lógica occidental apela a mostrar el cuerpo femenino como evidencia de una continuidad o como un objeto inasible, incontrolable en contraposición al *sophrosyne* o al *self control* masculino, que buscaría romper la continuidad, disociar el afuera del adentro, - aquello que Freud buscaba mediante el método catártico - domar el cuerpo en el lenguaje.

El cuerpo histérico, al igual que el cuerpo de las artistas, parece no cumplir con las lógicas logocentristas en tanto apuesta performática en el arte. Al separarse de un guión y de la lógica representacional según el término clásico, se posiciona como acto de producción de vida *in situ*. El cuerpo en exposición de Lorena, sería pues, lugar de producción de espacio, de territorio, de lenguaje sin palabra (logos). Lo que la apuesta performática en el *Body Art* logra es la posibilidad del *gesto* como producción vital; gesto que deconstruye lo diáfano y que muestra la palabra vacía, desnuda, justo como lo hace la onomatopeya (Derrida, 1989).

Un cuerpo a modo de glosopoiesis, que no es ni un lenguaje imitativo ni una creación de nombres, nos lleva de nuevo al borde del momento en que la palabra no ha nacido todavía, cuando la articulación no es ya el grito, pero no es todavía el discurso, cuando la repetición es casi imposible, y con ella la lengua en general: la separación del concepto y del sonido, del significado y del significante, de lo pneumático y de lo gramático, la libertad de la traducción y de la tradición, el movimiento de la interpretación, la diferencia entre el alma y el cuerpo, el amo y el esclavo, Dios y el hombre, el autor y el actor. Es la víspera del origen de las lenguas y de ese diálogo entre la teología y el humanismo, del que la metafísica del teatro occidental no ha hecho otra cosa que mantener su inagotable repetición. (Derrida, 1989, p.328).

El cuerpo performático sería un cuerpo que escribe, en el límite de su construcción, su sentido que se encuentra fuera del *logos* y apunta a una “ontología del cuerpo: excripción del ser. “Existencia

dirigida al afuera (ahí no hay dirección, tampoco destinación; y sin embargo (¿pero cómo?) hay destinatario [...]) Ex-istencia: los cuerpos son el existir, el acto mismo de la ex-istencia, el ser” (Nancy, 2003, p.18)

La palabra (o unidad de palabra y concepto como propone Derrida) en la performance pretendería establecer una forma de política que atenta contra el logocentrismo y la representación, que estarían ligados a la idea de un metarrelato que no puede producir sentido en el acto, sino solo ilusión de realidad más allá. Aunado a esto, lo femenino en la apuesta performática de Lorena, irrumpe también con una enunciación que necesitaría de *la palabra*. Su cuerpo postrado habla de una manera desligada del logos, su cuerpo sufriente produce algo en la realidad.

Su cuerpo es un cuerpo *presente* y en tanto presencia que ex-iste es ya territorio, un territorio perdido, producción de espacio otro, producción del sí mismo arrojado a la plancha quirúrgica. Podríamos considerar bajo estos planteamientos que la performance es una política de la presencia: actos que producen discursos, que se materializan, ausencias que aparecen. De ahí que Garbayo M. (2016a) conciba el cuerpo performático como un acto de irrupción en el campo de lo visual, como un objeto que se posiciona en el espacio y produce símbolos, “los cuerpos por medio de hacerse presentes, ocupan un lugar dentro de la representación y se apropian de él” (Garbayo., 2016b, p.126). El cuerpo de Lorena postrado en la plancha expone su propia materialidad como una irrupción en el espacio visual, y con la cual produce una propia existencia, a propósito de sus performances Wolffer dira:

Mis acciones se han centrado en la exploración de las muy diversas y complejas formas en las que la sociedad construye nuestras nociones de mujer, cuerpo femenino y feminidad. Dichas obras se han basado en "reconstruir" mi propio cuerpo como un receptáculo metafórico de información política y social codificada. Al concentrarme en el cuerpo y sus limitaciones, he buscado símbolos arquetípicos y metáforas referenciales que revelen nuestra condición como miembros de sociedades en constante crisis. Partiendo de estas ideas, en mis performances *ocupo mi cuerpo como un mapa*² que puede ser analizado y desmembrado, el cual enseguida puede encarnar otros niveles de significación. Estos entran en conflicto con los ya existentes y me permiten configurar nuevos discursos.

² Subrayado por mí.

El cuerpo de Wolffer es un mapa, un trazado territorial informe, espacio abierto y sin forma por donde atraviesa lo otro, las otras y otros ausentes en contraposición al cuerpo moderno anatómico, monádico, cerrado. El acto performático implica: materializarme, hacerme carne, decirme. Su cuerpo al mostrarse como un objeto abierto, ex-puesto, se hace a modo de un continuo moéxico donde no hay adentro ni afuera. Como propone Giménez Gatto (2007) el cuerpo del artista es un cuerpo antibarroco, no existen pliegues sobre pliegues, sino un despliegue cárnico, que expone un cuerpo *explícito*, cuerpo que produce ex-critura, y que en su materialidad hace lengua. Pero lengua punzante, que dibuja con la presencia, con una presencia expuesta, expulsada, abyectada.

1.3. El cuerpo abyecto como política del territorio.

A partir de lo anteriormente expuesto, el cuerpo abyecto eleva otro lenguaje, que expone las políticas del terror y del horror que calla el discurso masculinizante, normado, autocontrolado, y censurado. El cuerpo de la artista habla, y habla en tanto se crea y se re-crea en cada acto con un otro. La carne se vuelve un performativo que posibilita entablar un dialogo diferente, des-atado de los discursos masculinos, racionalizados, unificantes y universalistas que supone una subjetividad moderna. Lo que crea la performance bajo esta lógica es una oscilación entre el arte y la vida cotidiana bajo un continuo tocarse. La apuesta bajo estas consideraciones establece la posibilidad de que la artista sea un sujeto político, que se materializa y se enuncia pero por el que también enuncia al otro. El acto performático posibilita a la artista un producirse, re-presentarse, ex-cibirse. Este cuerpo expuesto, extenso, entabla la posibilidad de mostrar el punto ciego que la ley y la norma posibilitan.

Lo que interesa para la presente a partir de este punto es la posibilidad de mostrar el cuerpo abyecto de la artista de performance como un acto político, el cual pretende en su exposición cárnica, enunciarse frente a los ejercicios de violencia que viven las mujeres al interior del Estado mexicano. Una violencia, que tiene dimensiones sociales particulares, y que partiremos de dar explicación a partir de algunas reflexiones hechas por Celia Amorós, a propósito de los asesinatos de mujeres realizados en Ciudad Juárez, México, pero que atraviesan a todo el conjunto latinoamericano.

Partiremos de los fundamentos políticos en relación con lo que hemos expuesto al inicio del texto, respecto a la naturalización del sistema sexo/género en los fundamentos normativos de las

sociedades modernas. Para ello, Serret (2018) se basa en los análisis hechos Patterman y en las reflexiones de Lévi-Strauss, al visibilizar que existe un contrato social hipotético realizado por varones, anterior al contrato social, donde las mujeres son percibidas como bienes valiosos que encarnan un poder simbólico, el cual es intercambiado por los hombres para construir relaciones sociales de diverso tipo (familias, linajes, estructuras económicas etc.).

Este acuerdo signado entre hermanos simbólicos del mundo burgués, permitió cambiar las reglas tradicionales de transacción de mujeres que antiguamente estaban monopolizadas por el padre/jefe, quien decide y da legitimidad a los matrimonios acordados, en función de un intercambio equivalente. Estas prácticas tienen una diferencia en la comunidad política burguesa, donde los varones al ser considerados individuos, establecen un pacto desde el mismo estado de naturaleza, con el cual acuerdan reglas de apropiación no explicitadas porque, “de hacerlo, los divulgadores del ideal iusnaturalista se verían obligados a reconocer que el sometimiento de todas las mujeres a todos los varones se legitima en virtud de que consideran que ellos tienen tal derecho *por naturaleza*” (Serret, 2018, p.8), contrariando los supuestos de que las jerarquías se establecen por medio de acuerdos racionales y no por desigualdades naturales, como sucedía en la política feudal.

En este contexto, Celia Amorós (2008) explica el nacimiento de un imaginario al que nombra como “imaginario libertino” y que explicaría una parte de los móviles políticos del feminicidio. Este imaginario, hijo de la ilustración, tiene su genealogía en la obra del marqués de Sade, aunque paradójicamente el libertino reniegue de una genealogía, en tanto pretende renegar al padre.

Para el imaginario libertino, la ley de la naturaleza es la ley del más fuerte, y equipara las masacres y torturas a la de los fenómenos naturales, esta concepción de naturaleza entra en oposición a los valores nobles y burgueses que consideraban a la naturaleza como algo bueno en tanto paradigma normativo. De ello que para el libertino, sea necesario revelarse y renegar de los valores ilustrados burgueses naturales por medio de la negación del contrato social y de sexualidad en modalidad fraterna, para establecer una nueva política que transgreda estos valores que se le presentan como tiránicos.

Sin embargo este imaginario no es capaz de cometer el parricidio simbólico obligándolo a establecer un contrato simbólico con el Padre, que restituya imaginariamente el mundo de status.

Este contrato es llevado a cabo por medio del sacrificio de un tributo, el cual utiliza los cuerpos femeninos como vehículo transaccional. “Pues la perpetua transgresión que no sustitución – de sus reglas [...] pone a las mujeres, que siguen perteneciendo al padre no legítimamente destronado, en medio y en común, a disposición de un genérico masculino tiránico, no constituido en fratria y que por lo tanto no ha dispuesto reglas de acceso a las mimas: «todas para todos»”(Amorós, 2008, pp.223-224). El Libertino al usufructuar a las mujeres en el espacio del Padre, necesita de un pago simbólico, siendo la propia mujer el sujeto que juega a modo de objeto transaccional el medio de *sacrificio*.



Fig.2 Mendieta (1997) Territorio Mexicano [Registro de intervención] México, Museo Carrillo Gil, Recuperado de: http://www.lorenawolffer.net/01obra/05tm/tm_frames.html

Para Adorno (referido por Hernández Cruz, 2016), la motivación del sacrificio está enquistada en una motivación moderna y en torno al *concepto mítico de la naturaleza*: un pensamiento que identifica la naturaleza como antagónica a la historia, en tanto que, esta última es asumida como devenir constante, que no repite lo idéntico. Contrario a esta idea, Adorno entiende, igual que Benjamin, que la naturaleza al ser transitoria, contiene en sí misma el elemento histórico y siempre que aparece lo histórico nos remite a lo natural que pasa y desaparece en lo histórico. Esta *segunda naturaleza*, que es el espíritu, es descifrada cuando su significado se determina en tanto transitoriedad, de ahí que la historia misma tenga que perecer y cambiar.

Bajo esta lógica el historicismo representa una traición a la historia, porque:

En su haber sido, presenta al pasado como necesario o como contingente, lo presenta como absolutamente azaroso (indeterminado) o destinal (sin escape), de modo que toda nivelación de la historia con lo natural la ontologización de la historia que tienen a su presentación como necesaria es esencialmente falsa, ideológica. (Hernández Cruz, 2016, p. 106)

El espíritu se convierte así en pensamiento mítico, como un refugio ante la amenaza de la primera naturaleza que hemos abandonado. Adorno comprenderá que la motivación inicial del sacrificio, es paradójicamente “la eliminación de aquello por lo que el individuo se sacrificaba; el sacrificio para eliminar el sufrimiento termina por producir, paradójicamente, el sufrimiento que quería evitar” (Hernández Cruz, 2016, p.109), y que se da por una especie de contractualismo Hobbeseano, donde el sacrificio representa el medio por el cual se elimina el sacrificio que paradójicamente crea un sujeto enajenado respecto de la naturaleza.

Este *mitologema sacrificial*, es un movimiento en el que la existencia olvida el pasado y la historia, convirtiendo la instrumentalización de la naturaleza interna y externa como la praxis fundacional de la sociedad burguesa del intercambio entre individuos equivalentes entre sí. Hecho que representa para Hernández Cruz (2016) la correspondencia entre la instrumentalización de la naturaleza y la instrumentalización de las relaciones humanas.

Para Amorós (2008), la imagen de la mujer en el imaginario libertino toma su referencia de la Sofía Rousseana, que llega a enamorar a los varones gracias a sus actitudes modestas, recatadas y dedicadas al bienestar de su familia, y quien encuentra su recompensa en el amor característico de las clases medias, en oposición a los usos matrimoniales de la aristocracia que se encontraban en función de linajes. En contraposición a estas reglas de *feminidad normativa* (castidad, domesticidad), la Justine de Sade, al no secundar estas, es sometida al tormento sexual, en tanto “el único objetivo de una mujer [...] ha de ser hacerse joder desde la mañana hasta la noche [...] para esa sola finalidad la ha creado la naturaleza” (Sade, 1995, referido por Amorós, 2008).

Con ello Sade instituye el comportamiento lujurioso en *norma*, a la par de la máxima sadiana: “tomemos como máxima universal de nuestra acción el derecho a gozar de cualquier prójimo como instrumento de nuestro placer”. Para Lacan (2009), *la filosofía del tocador* de Sade completaría de

algún modo la *crítica de la razón práctica* de Kant, en tanto su máxima, para este último, rechaza todo aquello perteneciente a lo “patológico” según la diferencia entre «*das wohl*» y «*das Gute*»³, siendo que la moral no debe responder al ámbito del bienestar o del deseo porque condena al sujeto a una insatisfacción perpetua, alejándolo de la universalidad de la moral en sí.

De igual manera, para Sade, es necesario eliminar todo elemento sentimental y empático, para la utilización del prójimo en beneficio del propio disfrute, excluyendo el interés por el objeto mismo. Para Lacan, ambas propuestas terminan sometiendo el deseo a un deber asfixiante que crea subjetividades apáticas. La moral kantiana al buscar la construcción de una subjetiva monódica, completa, sin carencias, ni deseos, termina por construir un estado de parálisis semejante a la muerte, mientras que la moral sadiana al entregarse a la destrucción y a la negación en sí mismas termina con la “destrucción de los otros sujetos, de Dios y de la Naturaleza, a la que se somete [...] dejando de lado toda pasión” (Conde Soto F. 2016, p. 478).

El imaginario libertino, establece así, una moral ideológica que encuentra en la naturaleza el objeto de su afirmación a través de su sometimiento, donde:

El deseo debe darse su propia norma en tanto que puro deseo de deseo. Solo así se realiza la autonomía narcisista del sujeto, solo así se deja de depender del objeto de su deseo, que contaminaría a este de heteronomía. De ahí se deriva la necesidad de abolición del objeto del deseo, a ser posible de forma metódica, mediante la tortura. Pues mientras el objeto siga existiendo, el deseo continuara estando en función del objeto. De este modo solo el crimen sexual puede realizar la soberanía del deseo. De un deseo que se instituye en tal mediante el sacrificio del objeto de este mismo deseo (Amorós, 2008, p.227).

Comprenderemos pues, que el deseo libertino es un deseo paradójico que se instituye en el sacrificio simbólico de lo natural asociado a lo femenino, gracias a la conversión significante del objeto de deseo (lo femenino) en nada. “La instrumentalización de su individualidad a través del contrato con otros sujetos igualmente apáticos” (Hernández Cruz, 2016, p. 110), que como explicamos anteriormente es un contrato no explicitado, y que coloca a lo femenino fuera del contrato social. De ello que Serret (2018) considere que:

³ Lo cómodo, lo agradable o lo que provoca bienestar frente al Bien moral.

Parte de lo que hace a un hombre es su capacidad de intercambiar mujeres, y viceversa; un elemento fundamental en la definición de alguien como mujer es que encarna un objeto transaccional, a través de cuyo intercambio, se definen las relaciones sociales [...] ser mujer implicaría encarnar una identidad parcialmente deshumanizada. (p.7)

La lógica libertina al no buscar entablar pactos de la friatria ni contrafraticos, que pretendan administrar el derecho patriarcal al acceso de los cuerpos de las mujeres, establece un derecho patriarcal que reviste de forma paternal a las mujeres, es decir, las mujeres siguen siendo del padre y el acceso a ellas no sigue otra regla que la sistemática anarquía acompañada de una simbólica de la transgresión, la cual se ve manifiesta en el macabro ritual mítico que representa la sodomización de la madre.

Para la lógica sadeana, no hay contradicción en decir que las mujeres son del padre y son de todos proindiviso, en tanto que el Padre al no estar muerto no distribuye la herencia, de ahí que de forma individualizada, cada varón tiene derecho al usufructo pero no a la propiedad. La relación sexual con las mujeres es por tanto, una usurpación y un usufructo, mismas en las que encuentran el goce: “acto de autoafirmación de *hybris* soberana frente al padre, cuyo decreto no ha sido derogado porque en tal caso se volvería imposible la transgresión y el propio goce” (Amorós, 2008, p.231).

Sin embargo este pacto cívico es constitutivamente inestable en tanto que, al constituirse de forma juramentada, depende de la fidelidad de los miembros para ser perpetuada. Este problema permite o posibilita la activación de otro imaginario que Amorós nombra como *imaginario mafioso*, y el cual es de primordial importancia para entender la problemática del feminicidio en México.

Mientras que en el grupo juramentado somos iguales por la palabra y no por la sangre debido a que:

Mi palabra dada libremente a mi hermana y devuelta por ella en reciprocidad ante el testimonio de un tercero que sella el pacto, a la vez que se constituye en miembro juramentado de otra relación binaria mediada de la misma forma es la Fraternidad. Esa misma palabra dada y sellada, en tanto que constituye un poder que yo le doy a la otra sobre mí [...] puede convertirse en una exigencia bajo amenaza: a ello se refería Rousseau cuando hablaba de «obligar al otro a ser libre» (Amorós, 2008, p. 237).

En el poder mafioso, por el contrario, la palabra juramentada se ve comprometida, en tanto que para este poder, su objetivo apunta a la re-institución del mundo del estatus, de privilegios despóticos, a través de la impostación fagocitaria de una *familia simbólica* que se incrusta en el espacio público. Un imaginario liberal aristócrata que reniega de todo pacto social y sexual, del Estado y de la familia, pero que paradójicamente al igual que la familia por linaje, necesita de un pacto metonímico sellado simbólico y literalmente con *sangre*; fluido que es en consistencia el propio juramento en sustitución de la palabra.

Esta sangre, que instaura el estatus, sin linaje, será tomada en ceremonias donde se simboliza el sacrificio de la propia madre, de lo femenino para acceder a un mundo masculino. Hecho que queda manifiesto en los titulares periodísticos en torno a los feminicidios en México: “Niña sacrificada” “Victima sacrificada”, “Juventud sacrificada”, pero también en las prácticas de iniciación de algunos carteles de la droga, donde es necesaria la inmolación de algún familiar de sangre, para poder ser parte de esta nueva familia. Este imaginario rechaza con ello, la universalización del pacto cívico juramentado al crear privilegios que se distribuyen en una extensión territorial determinada, donde se buscaría excluir a otros y acaparar el máximo de poder, en torno a la figura del Padre ahora entendido como Padrino o Capo.

Esto se complejiza, cuando es posible vislumbrar que en México existe una estrecha relación entre los gobiernos y los carteles de drogas, que según Amorós (2008) se debe a la afinidad electiva entre la mafia y el imaginario libertino, porque es gracias al imaginario mafioso y su estructura, donde los libertinos pueden llevar a cabo sus fantasías de instrumentación, las cuales a su vez dan apresto al mafioso para ejercer una estética de la crueldad, quien siempre es un *parvenu* (arribista), que necesita consagrar su sangre por medio de rituales basados en una ética de la transgresión.

De estas relaciones surgirá lo que Amorós considera como un *poder corrupto*: la imposición y adopción de este a manos del *poder despótico* mafioso. Esta homologación que se logra por medio de ceremonias de adopción, connotan el acatamiento del poder por antonomasia; eso que Foucault llamo como poder de vida y poder de muerte, donde “el soberano no ejerce su derecho sobre la vida sino poniendo en acción su derecho de matar o reteniéndolo; no indica su poder sobre la vida sino en virtud de la muerte que puede exigir” (Foucault, 2007, p.163).

Para Amorós este imaginario explica en una parte, el alza en la violencia a los cuerpos de las mujeres en México, pero también tiene relación con un objetivo estratégico que según Rita Laura Segato (2014) se debe a la pérdida del control que viven actualmente los países sobre la economía y la soberanía propias. Esto se debe a que el cuerpo y en específico los cuerpos femeninos son de importancia para los pactos mafiosos y corruptos debido a su fértil capacidad para manifestar encarnadamente el poder sobre el territorio.

Para explicar esta relación es necesario entender la diferencia entre las formas territoriales modernas y pre-modernas particularizadas en los cuerpos, los cuales, se diferencian para Foucault (referido por Segato 2014) en dos formas de gobierno: *por territorio o por población*, donde el primero, estaría relacionado con el dominio de un lord feudal quien ejercía una forma de *poder pastoral*, nacido a partir del cambio en las formas territoriales entre la época feudal y la modernidad temprana en donde se establece un gobierno bajo límites espaciales determinados. Este, se modifica con el cambio en la forma de gobierno durante el siglo XVIII, dando como resultado un *gobierno de población*; el gobierno de un grupo humano asentado en el territorio. Este cambio supone una nueva forma de poder individualizante y totalizadora donde el cuerpo moderno es gestionado. En este nuevo orden “la red de los cuerpos pasa a ser territorio y la territorialidad pasa a ser una territorialidad de rebaño en expansión. El territorio en otras palabras está dado por los cuerpos” (Segato, 2014, p. 33), y en tanto que los cuerpos son parte de un gobierno extensible y fluido, el territorio deja de estar vinculado a un límite espacial dado.

Los cuerpos femeninos representan con ello, uno de los objetos transaccionales predilectos, por un lado porque su sacrificio expone de manera, real y simbólica, el abandono de lo femenino, de lo natural, para dar paso al pacto libertino-mafioso, pero también porque sus cuerpos atentan contra un cuerpo que deviene social, en tanto desestructura y rompe la solidaridad comunitaria al usar niños y mujeres que cargan con papeles “reproductivos”, y quienes sustentan la posibilidad social de producción de territorio.

El crimen organizado, es el ejemplo de estas nuevas formas donde no hay una formalidad ni un responsable visible de las muertes. Los conflictos entre estos grupos informales no tienen un comienzo ni un final determinado y su afirmación está en función de los cuerpos dominados y asesinados a lo largo y ancho del territorio mexicano. Territorios/cuerpos que se encuentran bajo

la opresión del *poder corrupto*, que pretende la expansión de su territorio por medio de guerras, donde la informalidad y la acción para-estatal son lo que particulariza a estas nuevas guerras, explicando la mecánica del feminicidio: “crimen de Estado paralelo en el sentido positivo de que es esta maquinaria la que perpetua estos crímenes, y como crimen de Estado de derecho en el sentido negativo de proceder por omisión o negligencia” (Amorós, 2008, p. 267). Esta práctica queda visible en los actos ceremoniales de algunos funcionarios de la política mexicana, quienes se vieron implicados en la promoción de orgías, las cuales, tenían una extraña relación con la desaparición y posterior asesinato de mujeres jóvenes (Amorós, 2008).

Bajo estas consideraciones es posible vislumbrar como se mencionó antes, el establecimiento de unas particulares relaciones, entre una mafia investida por un imaginario libertino y un contrato social asfixiado que se ve obligado a pactar con un mafioso *poder despótico*, que posibilita el ejercicio de un *poder corrupto*, manifiesto, en las omisiones por parte del Estado y el gobierno mexicano y sus relaciones con el narcotráfico. Poder que administra y sostiene de manera impune, actos de violencia para-estatales (narcotráfico) y estatales (fuerza militar).

Los crímenes, simbolización de la impunidad, como resultado más que causa, donde el cuerpo de las mujeres en tanto que objeto transaccional, se presenta como el objeto privilegiado para sellar pactos entre un poder corrupto y un poder despótico, para ser ofrecidos en sacrificio al padre-*Capo*, figura en nombre de quien se justifica la violencia y a quien se debe lealtad en tanto todos los individuos son sospechosos. En su nombre se pretende dominar y extender el territorio a partir del sometimiento de los cuerpos que son el territorio mismo.

El interés por parte del arte feminista latinoamericano y de algunas artistas contemporáneas por visibilizar estos problemas al interior del Estado mexicano, queda claro en la curaduría hecha por Ganado Kim para la exposición “Transgresiones al cuerpo” donde Lorena Wolffer participo con la performance de Territorio Mexicano en el MACG. Para Ganado es necesario poner de manifiesto el interés significativo que tiene la exposición por el cuerpo dentro del S.XX, particularmente el cuerpo muerto o el cuerpo como desecho humano, en correspondencia a un alza en la violencia estatal. El acto con el que Lorena Wolffer *presenta*, en su encarnación performatica, las problemáticas de una política de muerte al interior del estado mexicano y su relación con lo mortífero, no solo como un proceso biológico, sino como una intervención implícitamente social,

que tiene relaciones con la política estatal y para-estatal en México. De algún modo este cuerpo muerto, abyecto, supone un reto al ideal técnico moderno, que busca ante todo domar la vida y con ello la muerte.

Lo anteriormente expuesto, pone al cuerpo como un espacio político que posibilita la presencia en tanto territorio informe donde se problematiza las construcciones de un “Yo” que se nombra más allá de los límites o los bordes. Si el acto performático devela una corpo-política de la presencia, esto solo es plausible gracias al cambio en la subjetividad moderna, donde el sujeto arrojado o expulsado del cielo carga con la existencia propia y que en tanto sexuado apunta a la posibilidad de domar el lenguaje más allá.

Partiendo de lo anterior lo abyecto se establece como un común denominador en la propuesta de performance de Lorena, quien posiciona su cuerpo como un continuo informe que apunta a la abyección de sí misma. Hay que subrayar que no es lo mismo abyectar y la condición de ser abyecto, donde la primera apunta a una expulsión o una separación que es fundamental para conservar tanto lo social como la subjetividad por igual es, la expulsión de aquellos fluidos, o funciones fisiológicas que ponen en riesgo al sujeto: heces, orina o dar a luz en pro de mantener a ambos sujetos. Por otro lado, ser abyecto, es ser aquello repulsivo, ser sujeto lo suficientemente como para sentir esta subjetividad en peligro.

El cuerpo de Lorena aparece frente a nosotros sobre la plancha, que puede ser tanto quirúrgica como de autopsia. En tanto que cadáver no material, sino metafísico es el colmo de la abyección, porque es un cuerpo, según Kristeva, fuera de la vista de Dios. Para Kristeva (1989) el cadáver es el nivel de caída donde lo abyecto pone al sujeto y objeto en una equivalencia a partir de la muerte. Abyección más extrema, más allá del límite. Negación de la ley (del logos) por medio de mí siendo el cadáver:

Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo (*moi*) quien expulsa, “yo” es expulsado. El límite se ha vuelto un objeto, despojado del mundo me desvanezco (Kristeva, 1989, pp.10-11).

Wolffer al ponerse en la plancha como objeto de intervención, quirúrgica, doliente, sufriente, se abyecta. Como un excluido, abandona la pregunta por su “ser” y más bien se interroga por su lugar, en tanto, el abyecto es un constructor de territorios que “cuanto más se extravía más se salva” (Kristeva, 1989, p. 16). Búsqueda de la expulsión del logos, espacio donde el cuerpo es un “yo” invadido por el cadáver, tal como lo entiende Artaud, un cuerpo que no separa el adentro del afuera sino que los aspira uno dentro del otro indefinidamente, quizá moébicamente, porque solo a partir del morir se puede renacer para reeducar los órganos, para perderlos o expandirlos en un trazado informe. Cuerpo muerto donde el sujeto es capaz de resucitar en la ex-critura del mismo.

Para Kristeva (1989) este “yo” abyectado que no deja de extraviarse, constituye el goce propio del sujeto por construir territorios, justo al interior de lo abyecto; tierra de olvido constantemente rememorada. Lugar de tiempo y de trueno que surge bruscamente y se duplica, lugar de lo infinito velado y del momento en el que estalla la revelación. El cuerpo de la artista se vuelve un territorio abyecto, porque “crear significa expulsar algo fuera de nosotros, hacernos más vacíos, más pobres y más amorosos” (Nietzsche, 2010, p.77). Un abyectarse del sí mismo para producir territorio.

El cuerpo informe supondría una política del espacio: “fractura producida por una vanguardia estratégica dentro del orden” (Foster, 2011, p. 160), con lo cual, no apuntaría a romper un orden sino a exponer la crisis de la ley, de la norma del Estado y del gobierno en alianza con los valores sádico-liberales. El arte abyecto en su apuesta por mostrar el cuerpo como un despliegue cárnico, informe; tendería a mostrar el horror del vacío y del sinsentido en el mundo, es una apuesta y una búsqueda por la posibilidad de crear apariencia, de producir la existencia propia. En su acto, habría un destino de sublimación pero que no cumple ya con la resurrección sagrada que supone la parusía cristiana, más bien su cuerpo en acto es sublimación sin consagración. Foster (2011), apunta que el papel del artista abyecto no consistiría ya en sublimar esta abyección sino en la posibilidad de sondearlo y, de algún modo, dejar entrever el sin sentido del mundo, lo informe, el espacio sin ley, del que se vale también el poder despótico de los sadianos.

La performance de Wolffer trazaría un cuerpo informe que devela una anatomía incierta, desestructurada de las reglas anatómicas y orgánicas. Su cuerpo se expone como un cuerpo sin órganos (CsO) término usado por Deleuze (referido por Giménez, 2007) que guía hacia una política de lo informe, hacia una anatomía de la abyección; desestructuración anatómica, cuerpo que va

más allá del límite, del trazo, del enmarcamiento. Este cuerpo hartado de sus órganos se deshace de ellos o los pierde, deconstrucción formal del cuerpo anatómico científico, cuerpo anatómicamente incorrecto que traza una anatomía imposible y que se expande más allá del límite físico.

El cuerpo performático de la artista en tanto producción informe, rompe con los límites anatómicos, su cuerpo que es un mapa, un trazado informe que no contiene ya un territorio estático ni cerrado, un cuerpo que se abyecciona de sí los órganos a un espacio más allá de sus límites. Y porque toda abyección de sí, demuestra el reconocimiento de la falta a partir de la que se funda todo ser, premisa freudiana que posiciona a la falta como motor de deseo.

Desde estas lógicas, el gesto artístico performático es un acto político que responde a las lógicas para-estatales y/o estatales que usan el cuerpo como medio de control. Esta violencia sistemática disuelve las formas colectivas de acción como los tejidos sociales al cortar los lazos que sostienen la socialidad. El cuerpo de Wolffer expuesto sobre la plancha pone en juego un conjunto de símbolos fuera del espacio museográfico, quirúrgico, de la morgue. El cuerpo de la artista es un cuerpo presente, y lo que esto implica en los rituales funerarios. Volverse cadáver, abyección de sí misma para poder afirmarse como sujeto. Este cuerpo expuesto, anuncia la problemática de género común en el ámbito latinoamericano respecto a una violencia estructural manifiesta en los cuerpos de las mujeres.

A modo de cuerpo presente, el cuerpo ritual, Wolffer irrumpe y enuncia la presencia del otro que no puede enunciarse como sujeto violado, como “cuerpo del delito” que permita la exigencia de la justicia. Los cuerpos desaparecidos de mujeres, hombres y niños dentro del país, son encarnados en el cuerpo de la artista que re-presenta la materialidad de la ausencia. El cuerpo es territorio abierto, en contraposición al cuerpo moderno, regulado por la anatomía. Su cuerpo abandona la idea de representación clásica y sufre en carne propia el dolor, la incomodidad, el transcurrir del tiempo, el cual, habla con el acto estético. Un cuerpo que apertura diversos momentos, y que se ex-estructura en el límite de su carne, del logos, de la dualidad: una política de la presencia, y con ello una política del territorio.

2. Afecto

Si el cuerpo performático de la artista establece con su abyección una corpo-política de la presencia, esto se debe como se mencionó antes, a que existe la pregunta por el lugar propio. Los cuerpos enraizados en un territorio determinado producen al mismo tiempo, carne. Por ello es necesario considerar otro elemento particular en los temas trazados por la performance feminista latinoamericana: *la raza*.

La política corporal que se vive y revive en el cuerpo a partir de su agenciamiento como fenotipo: conjunto de caracteres muchas veces expuestos en el cuerpo, como resultado de la interacción entre su genotipo y el medio⁴, el cual ha servido como medio de captura por su cualidad política, manifiesta de manera sustancial en el territorio latinoamericano debido a los procesos de colonización que devinieron con el tiempo en procesos de discriminación racial. Así al retomar la performance de la Guatemalteca Regina José Galindo, buscaremos explorar la violencia racial ejercida por el Estado Guatemalteco en el cuerpo de las mujeres indígenas mayas, en tanto situación transversal a todo el territorio latinoamericano.

2.1. El Estado y política racial del cuerpo.

Para conducir el presente apartado retomaremos la propuesta de J. Butler (2002), expuesta en el capítulo anterior, quien entiende el cuerpo como una materialidad, la cual carga en el acto performativo, con efectos productivos y materializadores del poder que sostienen la normal sexual. Aunado a esto y no como una adhesión, *la raza*, se presenta junto con el sexo como un modo de performatividad, la cual, en tanto estampa corporal, atiende a un interés político basado en una estética del fenotipo, que pretende demarcar y diferenciar aquello denominado como lo blanco respecto de lo no-blanco. Término histórico generado por un orden civilizatorio y ético, el cual funda sobre el trasfondo de una blancura racial-cultural procesos identitarios y civilizatorios

⁴ El fenotipo no necesariamente se expone de manera visible en el cuerpo, algunos son de corte fisiológico, bioquímico etc. Sin embargo y para fines de la presente nos centramos en lo visible dada la politicidad con la que carga la mirada.

correspondientes a los ideales occidentales de modernidad-colonialista y que Echeverría (2011) denomina como: *blanquitud*.

Estos ideales de blanquitud, pretenden relegar y/o exterminar lo anti o lo no moderno, incluyendo a aquellos individuos, singulares o colectivos que lucen o viven ajenos a los ideales occidentales de modernidad-capitalista, es decir a aquellos sujetos que en el orden social, no se adaptan o no logran apropiarse de formas de vida que respondan a una visión del mundo bajo modelos racionales modernos, en tanto que la modernidad tiene como principal característica la secularización del pensamiento. Un ateísmo en el plano de la reflexión que deja atrás lo mágico como explicación del mundo y que coloca a la razón como el eje estructurante del mundo. Un pensamiento donde los mitos y la imaginación quedan infundados gracias a aquello denominado como pensamiento científico, y que pretende desde ideales modernos ilustrados, ejecutar su poder sobre la naturaleza.

Su implementación supone la dominación de la razón bajo un modelo patriarcal, que absorbe en sí mismo el saber cómo ejecución del poder sobre la naturaleza. Esta última, objeto feminizado por excelencia y que representa para “el hombre” lo otro, desconocido, salvaje, que es necesario dominar, y servirse de él. Es la huella misma de su pasado primigenio, al cual es necesario ocultar o subsumir dentro de la razón, pero que al mismo tiempo no puede nombrarse como amo de ella sino es por ésta misma. La naturaleza, secularizada termina posicionada como repliegue del sujeto que se proyecta sobre ella, y que en tanto objeto necesita ser dominado y dotado de sentido.

Para Tock (2015), basándose en Foucault y su propuesta disciplinar del cuerpo, entiende que las categorías de raza y sexo se han “esencializado” en los cuerpos colonizados con la finalidad de agrupar multiplicidades en cuadros vivos, por medio de los cuales es posible individualizar y distribuir los cuerpos en un sistema de relaciones de poder, para constituir un dispositivo *sexo-racial*. En este dispositivo el poder es ejercido en los cuerpos de acuerdo a la imposición colonizada eurocéntrica mediante la cual se crean imágenes de sentido cuya finalidad es “ordenar y clasificar multiplicidades para descartar todo lo que no se acople al mismo” (Tock, 2015, p. 32).

Estos planteamientos quedan de manifiesto en el interés por la diferenciación de las razas, el cual, paradójicamente evita y visibiliza la pureza de las sangres perpetuando una imagen de superioridad blanca que repudia la mezcla. Este interés tiene como referencia la teoría romántica del *volksgeist*,

donde se establecía una *naturaleza* del cuerpo por medio de la calidad de la sangre con la que se determinaba un temperamento innato. Las sangres iban de mejor a peor, poniendo la blanca en el punto más puro hasta llegar a la negra. La división, ponía a la raza blanca (española) como aquella del temperamento racional, adulto, en comunicación con Dios, y capaz de entender la ley divina, así como capacitada para gobernar la mecánica de la naturaleza. Por otro lado, la raza indígena expone en su pigmento la imagen de lo infantil, de lo rústico, de lo salvaje, pero que es al mismo tiempo noble de espíritu y por ello capacitado para la evangelización y el dominio cristiano (Flores, 2015).

Por ejemplo las pinturas de castas elaboradas a lo largo del S. XVIII en la Nueva España exponen y afirman de manera didáctica las diferencias jerárquicas establecidas por este orden. El término *castas* surgido en la península ibérica, era usado para denominar un linaje noble; un castizo era aquel considerado de buena línea y ascendencia, aquellos que son puros. El término se modifica llegado al “nuevo mundo”, y comienza a usarse para denominar ahora a la sociedad indígena. De igual manera, el término criollo proveniente del portugués *crioulo*, que era utilizado en Brasil durante el siglo XVI para nombrar a los hijos de esclavos africanos que habían nacido en América, el término fue adoptado posteriormente en las colonias hispánicas para designar a los hijos de europeos nacidos en el nuevo mundo, teniendo como objetivo inferiorizar a aquellos nacidos al interior de éste. (Catelli, 2012)

Estos imaginarios influyeron en las producciones artísticas particularmente en las denominadas *pinturas de castas*, creadas paradójicamente por aquellos denominados como criollos. Los cuadros del criollo Manuel Arellano en 1711, por ejemplo, ayudaron a la estructuración de algunos prototipos de diferenciación racial: mulato, mulata e indios. Mientras que las pinturas de Andrés Islas en 1774, estructuraron de manera más amplia un ordenamiento simbólico de las jerarquías en la nueva sociedad mestiza. En estas pinturas las diferencias físicas, como las facciones y el color de piel, son exaltadas con la intención de marcar diferencias entre aquellos pertenecientes a un territorio y a otro. Para Taylor (2012), la pintura parece mostrar la estratificación como un hecho meramente biológico y natural y no como un producto del control y prejuicio social, el cual, podríamos agregar, tiene un componente geopolítico. En las pinturas, puede observarse que cuanto más se aleja el tono de la piel de lo blanco, las nomenclaturas usadas parecen aproximarse cada

vez más al mundo de lo animal o de lo natural: coyotes, lobos, etc. La clasificación por castas postula un diagramado de mapas corporales, “una estética que performa el universo simbólico como un régimen de cuerpos” (Flores, 2015, p. 69) que al igual que el sexo, su desarrollo establece relaciones políticas de subordinación.

La historia de Guatemala, lugar donde nace y desarrolla su vida la artista de performance Regina José Galindo y a quien retomamos para pensar el cuerpo abyecto desde una lógica afectiva, tiene una historia política particular debido al conflicto armado que se vivió en el país durante la década de 1980 a 1990, y que en palabras de la artista tuvo una clara injerencia en su trabajo artístico, el cual refleja cómo es la vida y el pensamiento de quien crea: “Guatemala es un país que parece que no pasa nada, pero pasan muchas cosas, es la continuidad de un estado de terror” (José Galindo R., comunicación personal, 30 de mayo, 2017). El cuerpo de las mujeres en Guatemala tiene como antecedentes diversos atropellos asociados a los diversos procesos político-militares del estado guatemalteco.

La instauración de la colonia, para Casaús Arzú (2008) fundamenta el racismo como un *ethos* de la vida social y política. Y durante este periodo, tanto la política de la corona como la división del territorio en repúblicas de indios y españoles crearon y definieron los espacios donde criollos, españoles e indios, podrían transitar no solo geográficamente sino social y culturalmente. Durante este periodo la discriminación racial fue el instrumento principal de ordenación jerárquica, la cual utilizó como mecanismo de estructuración la pigmentocracia, la pureza de las sangres, los certificados de limpieza de sangre y las políticas endogámicas de matrimonio (Casaús Arzú, 2008).

A partir del S. XIX con la independencia y la llegada de los ideales liberales, el racismo se vincula con nuevas formas de dominación capitalistas, trayendo consigo un conjunto de teorías social-darwinistas que pretendían una estalización de lo biológico. El Estado oligarca liberal toma un papel importante en cómo se configura el racismo partir de este momento. El concepto de soberanía utilizado hasta el siglo XVIII, por ejemplo, interviene en la decisión de quienes tenían o no derecho a vivir, cuestionando el espacio que debería ocupar el indio en la nueva organización política y

social, y a quienes se culpaba de la falta de progreso y enaltecimiento del Estado, por su falta de *blanquitud*.

Para Para Casaús Arzú (2008) estas manifestaciones visibilizan un *racismo de Estado*⁵, debido a la ontología misma de este. Para este autor el racismo:

Representa la condición bajo la cual se puede ejercer el derecho a matar. Si el poder de normalización quiere el viejo poder soberano de matar, debe pasar por el racismo. Pero también un poder soberano, es decir, un poder que tiene derecho sobre la vida y la muerte, si quiere funcionar con los instrumentos, los mecanismos y la tecnología de la normalización, debe pasar por el racismo. (Foucault 1992, referido por Casaús Arzú, 2008, p.16)

El racismo representó en el nuevo Estado liberal oligárquico, un elemento clave en su construcción de nación, haciendo de lo indígena una categoría carente de reconocimiento jurídico, que en el nuevo orden político, pierde su autonomía. Para 1930, con el triunfo de gobiernos conservadores en todo Centroamérica y con el asesinato de Augusto Sandino en Nicaragua, se reforzó en Guatemala un conjunto de regímenes dictatoriales, los cuales, produjeron un retorno a las corrientes antiliberales. Este nuevo régimen basado en un positivismo de corte spenceriano en su vertiente racialista, corrientes eugenésicas y darwinismo social, mediante los cuales, el posicionamiento del liberalismo decimonónico logró justificar un sistema de dominación racista. El indio por su “naturaleza” no podría regenerarse, lo cual arrojaba como única solución: el exterminio.

La influencia del nacional-socialismo se dejó sentir en la cultura política de esta década y muchos de los intelectuales, que apoyaron las dictaduras de 1930, se vieron influidos por el fascismo italiano y el nazismo alemán, haciendo que incluso algunos de ellos se manifestaran partidarios a algunas tesis del exterminio (judíos, chinos o indígenas) así como de la homogeneización nacional y del blanqueamiento racial por la vía de la eugenesia. (Casaús Arzú, 2008, p. 36).

⁵ Este término es utilizado por M. Foucault, para explicar una práctica del Estado a partir del liberalismo el cual crea un modelo homogéneo, monocultural, monoético y excluyente que reproduce un racismo.

Gracias a un conjunto de producciones intelectuales: literarias y científicas, se logró la configuración de un imaginario racista, así como la falsa percepción de un Estado homogéneo y monoétnico en donde los sujetos se veían a sí mismos como blancos: genética, cultural y educativamente, en oposición a lo indígena que debía ser borrado.

Durante la Revolución de Guatemala (1944 y 1954), conocida también como Revolución de Octubre, se logró constituir una década para el fortalecimiento de la noción de ciudadanía en el país gracias al golpe de Estado. El cual permitió las primeras elecciones libres e inauguró con ello una década de modernización en beneficio de las clases trabajadoras. En esta época, mujeres tanto del campo como de la ciudad lograron activar acciones en pos de derechos políticos, laborales y sociales. Para 1954, durante la contrarrevolución, las mujeres iniciaron una movilización desde una lógica del afecto que pretendió salvaguardar los derechos humanos de sus familiares desaparecidos, presos y muertos políticos (Silvia Monzón, 2015a).

Para 1963 el golpe de estado hizo que la militarización del país se hiciera más aguda, esto debido a la incapacidad por parte de la oligarquía para legitimar su dominio a través de un estado de derecho, recurriendo al fraude electoral y a la militarización del Estado para mantenerse en el poder. Ésta, llegó a su fin con la descomposición de las relaciones entre militares y las élites que dejaron un vacío de poder, dando pie a una crisis orgánica que derivó en una pugna inter-oligárquica por la hegemonía a través de la activación de un conjunto de movimientos revolucionarios que pretendían combatir la falta de alternativas democrática generadas por los altos niveles de represión selectiva y el mal funcionamiento del sistema político electoral. La lucha armada liderada por la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG), incorporó de forma masiva a la población indígena armada. Para 1979 los sectores modernizantes buscaron desplazar en la lucha por la hegemonía a los sectores agro-exportadores desatando una lucha contrainsurgente que terminó en la masacre de Panzós contra los pueblos indígenas.

Para mediados de 1980 el racismo de Estado alcanzó su máxima expresión, particularmente durante la época de Ríos Montt, quien debido a la incorporación masiva de los *pueblos mayas* a distintas formas de lucha política y de reivindicación social, activó el genocidio como una estrategia

ideológica efectiva, por medio de la cual se pretendió una represión selectiva e indiscriminada mediante la tortura, la guerra psicológica y todo tipo de métodos represivos contra la población civil, pero en especial contra la población indígena. Este conflicto dejó al menos 260.000 muertas/os y desaparecidas/os de los cuales se calcula que el 83% fueron indígenas mayas (Bidaseca , 2013).

Este racismo de Estado ha afectado en diversos niveles las relaciones sociales dejando una estela de violencia en el imaginario social, el cual, se extiende a un racismo generalizado. Sin embargo, es importante hacer notar que fueron los cuerpos de las mujeres, los que sufrieron atropellos particulares durante el conflicto armado, siendo la violencia sexual un hecho significativo que dejó un alto número de testimonios explicitados en la Memoria del Silencio, realizada por Comisión para el Esclarecimiento Histórico en 1999:

Fui violada consecutivamente, aproximadamente unas 15 veces, tanto por los soldados como por los hombres que vestían de civil. Tenía siete meses de embarazo, a los pocos días aborté.- C 16246. Marzo, 1982.Chinique, Quiché.

Además, los soldados tomaron a cuatro mujeres y las violaron, alrededor de unos veinticinco soldados por mujer. A ellas no las mataron pero quedaron muy enfermas. - C 9330. Enero, 1981. Cobán, Alta Verapaz.

Según el informe, la violencia de género durante el conflicto armado se ve reflejado en mayor porcentaje en la violación sexual, donde el 99% de los casos registrados eran mujeres frente a un 1% de hombres, siendo las mujeres mayas quienes sufrieron el mayor número de atropellos por parte de agentes del Estado, quienes no diferenciaron entre mujeres adultas, adolescentes o niñas en edades de 10 a 12 años. El informe también muestra que la violencia sexual estuvo vinculada de modo sistemático con la privación de la libertad y con masacres.

El hecho de que la gran mayoría de mujeres fueran indígenas, afectó de manera significativa la vida de éstas al interior del núcleo social. La violación al ser considerada como un acto de vergüenza que recae sobre la víctima, obligó a un gran número de mujeres a guardar silencio e incluso obligó a un número significativo de ellas a migrar por miedo a ser juzgadas en su propio ámbito familiar y social. El informe muestra que “el 88.7% de las víctimas de violación sexual

identificadas son mayas, el 10.3% son ladinas y el 1% pertenece a otros grupos. Los grupos étnicos más afectados son: k'iche', q'anjob'al, mam, q'eqchi', ixil, chuj y kaqchikel" (Comisión para el Esclarecimiento Histórico, 1999, p. 23).

Si bien en el ámbito contemporáneo han surgido diversas formas y corrientes de resistencia política por parte de las mujeres, tanto en ámbitos formales e informales, es importante hacer notar, que solo hasta después del conflicto armado, con la firma de la constitución política de 1985 en Guatemala y con el proceso de transición a la democracia, las mujeres son consideradas sujetas de derechos y dejan de ser vistas por el Estado como meras *beneficiarias* a quienes habría que tratar con programas asistencialistas, dando a las mujeres una mayor participación en la agenda política institucional.

Simbólicamente, ser sujeto de derecho y con ello ciudadano(a) está íntimamente relacionado con lo corpóreo; para Serret (2013) la noción moderna de ciudadanía, está basada en la definición usada en la Grecia clásica en donde el ciudadano no es necesariamente el habitante de la ciudad Estado, sino aquel que ocupa un lugar en la polis, es decir, aquel que ocupa un lugar en el espacio público, curiosamente el termino *público* es un derivado lingüístico de *pubis*. El sujeto público sería aquel que portaba el miembro viril como insignia de la virtud y de la razón; aquellos quienes ostentan los testículos. Desde esta lógica simbólica, lo femenino no tiene acceso a la ciudadanía dada su falta de virtud.

A 33 años de que la mujer guatemalteca sea legalmente considerada como ciudadana, los cambios en la configuración política no se ven materializados según los datos estadísticos de la última década, los cuales muestran la existencia de grandes desigualdades y problemas en el acceso de las mujeres a un ejercicio político pleno en diversos ámbitos sociales (Monzón 2015b). La siguiente tabla hecha por la investigadora Guatemalteca Ana Silvia Monzón muestra algunas políticas públicas desarrolladas alrededor del cambio político democrático:

Año	Propuestas/ Leyes / Políticas
1982	Aprobación de la convención para la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer
1985	Inclusión del principio de libertad e igualdad entre mujeres y hombres en la constitución de la república (Art. 4°)
1994	Aprobación de la convención interamericana para prevenir sancionar y erradicar la violencia contra la mujer.
1996	Agenda de las mujeres contenida en los acuerdos de paz, principalmente en el acuerdo socioeconómico y situación agraria y fortalecimiento de la Sociedad Civil
1997	Ley contra la violencia contra la mujer
1999	Ley de dignificación y promoción integral de la Mujer, así como algunas reformas al código civil
2000	Políticas de promoción y desarrollo de las mujeres y el plan de equidad de oportunidades 2001-2006, instrumento que recoge una década de aportes de las organizaciones de mujeres y de algunas instancias estatales
2001	Ratificación del protocolo facultativo de la convención para la eliminación de todas las Formas de Discriminación, contra la mujer (Decreto Legislativo 11-2002 del 19/05/2002), y aprobación de la ley de Desarrollo Social (Decreto 42-2001)
2002	Plan de acción para la Plena Participación de las mujeres Guatemaltecas 2002-2012. Diseñado por el Foro Nacional de la Mujer y SEPREM
2003	Ley de idiomas nacionales. Abre la posibilidad a las mujeres rurales monolingües de acceder a la justicia en su idioma (Decreto 19-2003)
2003	Ley de protección integral de la niñez y adolescencia. Establece la protección contra el tráfico legal, secuestro, venta y trata de niños y adolescentes (Decreto 27-2003)

Tabla 1. Relación de las leyes políticas a favor de las mujeres en Guatemala 1982-2009, tomada de Monzón (2015b, p. 260)

Como se puede observar, a partir de la tabla anterior, los derechos de las mujeres y el acceso a una igualdad sustantiva (la cual tampoco está garantizada) en Guatemala es un trabajo que comenzó a darse hace apenas dos décadas. Monzón (2015b) considera que las acciones de movimientos políticos de mujeres en Guatemala llevados a cabo desde hace 30 años aproximadamente, tienen por lo general un carácter pacífico expresado en el ámbito formal/estatal mediante cabildeo en el cambio de leyes o creación de normativas en la agenda pública sobre problemáticas privadas. Sin embargo el cuerpo y la sexualidad siguen sin ser temas *incorporados* a las agendas de los movimientos de mujeres, por ser temas vetados por un feminismo institucionalizado que cree en la incidencia política y no tanto en los cambios de las subjetividades. A pesar de ello existen manifestaciones de acción política no institucional. En el ámbito económico, se ha luchado por medio de la incursión en espacios laborales, mientras que en el ámbito ideológico y simbólico-cultural, se han llevado a cabo transformaciones o críticas a los códigos estéticos, artísticos, literarios, o de producción de conocimiento, es decir la ampliación de una práctica crítica, en espacios cotidianos.

Actualmente, Centroamérica (El Salvador, Guatemala y Honduras) es considerada una de las zonas con más bajo nivel de vida en el continente, además de ser el área con los índices más violentos: 35.4 homicidios por cada 100,000 en contraste con el índice de homicidios de 20 por 100,000 para toda América Latina; además, las altas tasas de feminicidios que orillan a un gran número de mujeres a la migración. Estos hechos tienen, según Varela (2017), una relación determinante con la responsabilidad de los Estados neoliberales que actualmente gobiernan.

Partiendo de lo anterior, el presente capítulo buscará establecer un discurso que visibilice las interrelaciones entre problemáticas raciales y de género que se viven en el ámbito guatemalteco y la posibilidad afectiva que encarna el cuerpo de las artistas como objeto empático. Siendo el territorio el lugar donde se performa el sexo a la par del fenotipo que sostiene un proceso de colonización en lo corpóreo y que traspasa el acto individual.

2.2. Cuerpo empático, hacia una política del afecto.

Para entender el cuerpo como una política afectiva, la presente investigación parte de tres líneas teóricas que reestructuran el cuerpo como un espacio afectivo y, por medio de las cuales, es posible

pensar la performance como un acto empático, con el que se desestructura los lineamientos anatómicos del cuerpo monádico moderno. El cuerpo, en tanto posibilidad de producciones vitales, sitúa la condición de lo corpóreo como una forma, que articula el encuentro con otro, elemento primordial para la empatía.

Para Hegel (2009 referido por Butler, 2017), lo vivo es un medio y la vida es un movimiento infinito calmado donde se crean y se disuelven las formas en general. La vida definida como especie (*Gattung*), se encuentra atada a otras vidas, y en tanto especie, es “una manera de reunir o de recopilar un conjunto de vidas independientes” (Butler, 2017, p.9). Sin embargo, estas vidas independientes/conciencias individuales, se enfrentan al descubrimiento de otras conciencias. Este descubrimiento, supone un momento *desapasionado*, donde la conciencia es capaz de comprenderse fuera de sí misma como posibilidad de aparición en otra parte, lo cual, implica una cierta pérdida de mí mismo. El yo deviene doble, como un yo y al mismo tiempo un no-yo, por medio del cual, el yo encuentra el límite que denomina mí-mismo pero en donde al mismo tiempo y espacio, no se encuentra el yo.

Lo que Hegel expondría desde este desdoblamiento es la capacidad de pensar que no existe una certeza del yo determinada y específica, por el contrario, Hegel (2009, referido por Butler 2017) propondrá que una *forma* se asume y se mantiene en la medida en que ella no es otro de ahí su independencia: de lo otro; como un cesar del ser para sí y mediante la cuál se toma autoconciencia de la infinitud. Esta aprehensión de la *diferencia*, modifica la conciencia y le da una *forma* (*Gestalt*) de aparecer, donde lo infinito es determinado mediante la forma, es decir, mi forma es forma en tanto diferencia de otra forma: “Para que un cuerpo sea un cuerpo, debe ser atado a otro cuerpo” (Butler, 2017, p.218).

Este yo, siendo una forma entre otras, está propenso a la existencia y a la desaparición, en tanto especie (*Gattung*) y se definiría como un aglutinamiento entre el yo y el otro, lo cual, presupone dos postulados acerca de la vida corporal: por un lado, que los individuos son un cuerpo entre otros muchos y que este cuerpo implica la posibilidad de formarse y disolverse en lo social. Los sujetos viven en una constante interdependencia con el otro para la afirmación de la propia existencia, esto

implica pensar que la destrucción de esta forma equivaldría a la imposibilidad de la duplicación. Sin embargo, es necesario aceptar la aniquilación misma del yo, como afirmación de la propia singularidad y con ello, la aceptación de la sustituibilidad: el yo puede afirmar su singularidad únicamente a partir de sustituirse por el otro.

Cuando ellas comprenden la necesidad de vivir, comprenden la necesidad de vivir juntas; la *sustituibilidad* esencial a la sociabilidad se vuelve esencial a la subsistencia individual. Todos los cuerpos deben entonces estar atados incluso antes de poder aparecer como cuerpos: ninguna forma singular existe al margen de esta relación diferenciada de otras formas [...] la sustituibilidad necesita de la subsistencia de la vida singular, comprendida como no sustituible, esta singularidad a la inversa no puede sobrevivir sin esta sustituibilidad (Butler, 2017 p.219)

Con ello, la autoconciencia deviene; en tanto el yo, encuentra su finitud pero de forma abierta a la infinitud de la sustituibilidad o de la muerte. Desde la propuesta filosófica de Hegel, Butler (2017) expone cómo un cuerpo vivido en otra parte logra establecer una propuesta crítica que comprende el cuerpo como un estar “fuera de sí” o “arrojado fuera de sí” y no como espacio monádico.

Partiendo de lo anterior proponemos pensar el cuerpo como un espacio empático a propósito de la crítica realizada por Vernon Lee y Clementine Thompson al concepto *Einfühlung* (endopatía) en su texto *Ugliness and Beauty* de 1912. Para Lee y Thompson (1912) el término alemán de *Einfühlung* desarrollado en el marco del romanticismo alemán por Vischer y Lotze, se encuentra definido como: la posibilidad de “poner el ser en el lugar de alguien más, de imaginar, de experimentar los sentimientos de alguien o algo” (Lee & Thompson, 1912, p. 46), concepto que parece estar vigente en el imaginario popular cuando se habla de “empatía”. Para las autoras esta conceptualización implica pensar lo empático como un acto fuera del yo, donde el sujeto que observa, proyecta sus intenciones sobre un no-yo pero que nunca sale de sí. Esta definición para las autoras expone un problema dado que esboza la propuesta de una subjetividad moderna ilustrada que supone un yo metafísico, esencial, homogéneo y unificado, que observa desde fuera y que está contenido siempre sobre sí. El papel del sujeto que observa bajo esta lógica pretendería investir la obra desde su propia postura, perdiéndose en ella mediante una contemplación

privilegiadamente burguesa que se apropia de los objetos desde sus propios sentimientos y que se encuentra bajo las consideraciones teóricas del *goce* y *desinterés* kantiano.

Para Kant (referido por Adorno 2014) *el interés* es una satisfacción que se une con la representación de la existencia de un objeto, mientras que *el desinterés* sería un alejamiento del efecto inmediato de esta satisfacción que conduce al sujeto a una apreciación de lo bello formal. Para Kant “lo bello es lo que, sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción «universal»” (Adorno, 2014, p.214), y en tanto objeto de satisfacción, carece de interés alguno. Para Adorno la sustracción del interés que Kant busca al diferenciar el arte de los deseos pasionales y de la realidad empírica contribuye a una idealización del arte, creando paradójicamente un sujeto ontológicamente metafísico. Para Adorno, que “lo bello posea algo de autonomía frente al yo soberano o pudiera llegar a tenerla es considerado por su filosofía como deshonesta desviación hacia mundos inteligibles” (Adorno, 2014, p.35). Sin embargo, esta trascendencia por parte de la razón solo puede establecerse bajo un antropomorfismo que se piensa fuera del cuerpo; “su estética se convierte, de forma paradójica, en hedonismo castrado, en placer sin placer” (Adorno, 2014, p.35). De igual manera la idea de goce planteado por Kant, trata la obra “como mercancía que le pertenece y que siempre teme perder. La falsa relación con el arte está hermanada con la angustia por la propiedad” (Adorno 2014, p.37).

En contraposición, Lee y Thompson (1912) exponen una crítica al sujeto ilustrado, al plantear la necesidad de un sujeto incompleto y fragmentado por medio del cual se disuelven los límites entre el sujeto y el objeto que vive en la mente de quien lo observa (y no como proyección de una subjetividad que se dirige hacia él como proyección interna). La propuesta empática de Lee no implica perder el *yo* dentro del objeto bajo una idea de contemplación burguesa, sino una reorganización mutua de la propia subjetividad con el otro. La empatía sería aquello que “desvela mi cuerpo en el otro, el cuerpo de otro en mí” (Garbayo Matezú 2016b, p. 9). Bajo esta propuesta el cuerpo empático se establecería como un acto vital desde donde es posible comprender la interdependencia entre los cuerpos que se disuelven y forman con lo otro (no-yo).

Esto queda claro cuando Garbayo (2016a) supone pensar en los actores como sujetos en falta capaces de producir deseo en tanto su sí mismo se constituye siempre en relación a un otro, poniendo lo corpóreo como un acto fundamentalmente social ya que:

Implican mi presencia en el otro y la presencia del otro en mí. Todo cuerpo y los actos que lo conforman están colonizados por sistemas de significación culturalmente naturalizados, por signos que se repiten hasta perder la referencia de un presunto original (Garbayo, 2016a, p.129).

El cuerpo empático establece una lógica afectiva en tanto que, el afecto es en primera instancia, *huellas corporales* Según la definición propuesta por Spinoza (referido por Deleuze, 2006) quien al declarar: *no sabemos lo que puede el cuerpo*, se opone al saber de la conciencia dominante que se supone dueña del cuerpo y las pasiones. Para Spinoza es necesario un *paralelismo* que suprima la idea de causalidad entre el cuerpo y el espíritu como instancias separadas, donde el cuerpo es posicionado como una instancia subordinada a la conciencia. En contraposición, el paralelismo spinoziano postula que, lo que es acción en el alma lo es también para el cuerpo y que, al mismo tiempo, también es pasión en el alma.

Este paralelismo no implica una desvalorización del pensamiento respecto del cuerpo, sino más bien una propuesta crítica hacia la conciencia respecto del pensamiento y en donde la conciencia es el lugar de una ilusión, siendo para Spinoza que, en la cotidianidad los sujetos solo recogen los *efectos* que le suceden al cuerpo o al alma, ignorando el orden de las propias causas de estos efectos; *las causas*, son entonces un “orden de composición y descomposición de relaciones que afecta sin límite a la naturaleza entera” (Deleuze, 2006, p.29). El paralelismo pretendería una búsqueda de lo inconsciente del pensamiento y de lo desconocido del cuerpo, un proceso de descubrimiento de los poderes del cuerpo que ayuden también a conocer los poderes del espíritu que escapan a la conciencia superando el conocimiento que de él se tiene y de la conciencia que se tiene de ella por medio del pensamiento.

Para pensar en el término de afección es necesario entender que un individuo es una esencia individual, un grado de potencia que contiene un poder de afección que es posible de tipificar en

acciones y pasiones. Las acciones son explicadas por la naturaleza del individuo afectado las cuales derivan de su esencia, mientras que *las pasiones* se explican por algo que es exterior al sujeto. Se desprende que *el poder de afección* tiene una *potencia de acción* y una *potencia de pasión*, donde *las pasiones* serían una satisfacción del poder de afección pero las cuales se encuentran separadas de la propia potencia de acción por ser externas al individuo, manteniéndole separado de la potencia de acción (Deleuze 2006).

Estas afecciones son movimientos que conducen a una perfección mayor o menor (alegría, tristeza respectivamente) y desde las cuales, se determinan nuestras relaciones con otros cuerpos a través de procesos de composición o descomposición. La conciencia es el testigo de estos pasos y determinaciones del *conatus*. Si en el encuentro con otro cuerpo la relación no se compone con la nuestra, como si se opusiera a nuestra potencia se operaría una sustracción, una disminución deviniendo una pasión de tristeza. Por el contrario si en el encuentro con el otro cuerpo conviene a nuestra naturaleza y se compone con nuestra potencia, se opera una adición que deviene como pasiones de alegría (Deleuze , 2006). Aunque en ambos casos las operaciones no dejan de ser *pasiones*, en tanto son compuestos por un exterior que nos separa de nuestra potencia de acción, estas pueden aproximarnos a un punto de conversión, o de transmutación que nos hará, según Spinoza, sujetos dignos de la acción y poseedores de alegrías activas.

La conciencia es por tanto, el sentimiento de este paso transitivo. Un afecto es una pasión del alma, por medio de la cual el espíritu afirma el cuerpo ya sea aumentando o disminuyendo la fuerza de existir. El afecto es puramente transitivo experimentado en una duración de tiempo, por medio del cual es posible entender los modos de existencia (bueno o malo) que surgen de la composición o descomposición que tiene el cuerpo respecto a otros cuerpos y por medio de los cuales se llega al conocimiento. “Hay así un encaje de relaciones para cada cuerpo, y de un cuerpo con respecto al otro que constituye la «forma»” (Deleuze, 2006, p. 43).

El cuerpo en tanto potencia de afección se presentaría como el medio por el cual el proceso de sociabilidad se produce en el encuentro con otro, como acto vital que da *forma* en la duplicación o diferenciación del yo y del otro (no-yo) y mediante la cual toma una forma plausible de componerse o descomponerse, de formarse o disolverse por medio del otro. El afecto, en tanto que huella corporal que carga con una potencia de acción y pasión, implica el paso necesario primario para un

acto empático, entendido como una re-organización mutua entre la subjetividad propia y la del otro en el encuentro estético. El cuerpo es vivenciado como exposición de la existencia, lo cual solo se logra gracias al tacto o al toque de la ex-critura propia del cuerpo en acto porque necesita de un cuerpo abierto. Así, para los autores aquí expuestos, tanto los afectos como el cuerpo son los modos en cómo se comprende el cuerpo propio a la par que el cuerpo del otro. De ahí que para Nancy: “el pensamiento es el moverse de la afección: la emoción que deviene autoafección” (Nancy, 2003, p. 223), pero entendiendo el pensamiento como un testigo de lo corporal.

A partir de estas propuestas teóricas, propongo entretener un discurso que analice el racismo en el ámbito latinoamericano, como un problema enraizado en lo corpóreo. Flores (2015) quien ha centrado su análisis en Guatemala, (y qué también puede ser aplicado al ámbito latinoamericano en general) propone que el racismo construye un *cuerpo sádico-masoquista*, un cuerpo que en tanto producción social ha aprendido a autocastigarse, normarse, disciplinarse gracias al dispositivo sexo-raza. En el castigo auto infligido no solo se castiga al sí mismo, sino que imaginariamente también se castiga al Otro, que es él. Su propuesta tiene relación a lo melancólico tal como la entiende Freud. Para Flores (2015) el blanqueamiento se vuelve *deseo* y la blancura operaría a modo de objeto de deseo en la medida en que es una función asintótica al goce (Flores , 2015).

Este cuerpo sádico-masoquista no-blanco representa el anhelo por la imposibilidad de la blancura del sujeto colonizado; es un cuerpo que al encontrar su rostro en el reflejo del espejo, ve la imagen de todo lo que no debería ser; de lo que ha aprendido a despreciar en el proceso colonial de socialización: un cuerpo no blanco, no europeo, feo, degenerado, violento, salvaje, irracional, haragán, invisibilizado (Flores, 2015, p.41)

En el proceso de discriminación que se infringe al otro se encuentran implícitas la discriminación y la violencia hacia el sí mismo, donde también es posible violentar al otro. La discriminación negaría la sustituibilidad por medio de la cual los sujetos se desdoblan y por la cual son interdependientes para crear los procesos de socialidad. La raza supone una dialéctica que tensa una ontología corporal en tanto la raza no existe al margen del cuerpo (al igual que el sexo), y sin el cual no es posible hablar de raza, ambos momentos pretenden pulverizar lo molecular, lo

múltiple, lo otro, lo no-blanco. El sujeto racista es en sí mismo un cuerpo colonizado y al mismo tiempo un cuerpo colonizante que se performa bajo la tensión del dispositivo sexo-raza.

Lo otro recae necesariamente en el espectro de lo femenino en tanto categoría límite de lo masculino⁶ que necesita ser afirmado como delimitación o como negación de lo otro: lo femenino, lo no-blanco. Los cuerpos feminizados se posicionan como los principales espacios donde opera la violencia, los cuales se construyen bajo mitos sociales. Flores (2015) esboza la posibilidad de entender la performática del cuerpo racializado de la mujer como un exceso de violencia colonial al retomar producciones culturales como la literatura guatemalteca en donde se puede leer el deseo racial de la anatomía, particularmente la femenina. Flores (2015), retomando a Luis de Lion y su texto emblemático *El tiempo principal en Xibalbá*, expone los imaginarios presentes en la cultura guatemalteca, donde la violación femenina supondría una forma de expresión de los cuerpos racializados que operan bajo el castigo y que estructuran al mismo tiempo una particular forma del deseo hacia lo femenino.

La Virgen de Concepción era una puta. Yo no la conocí. Pero la recuerdo. Por ejemplo, recuerdo que su cuerpo estaba lleno de pájaros de tal manera que cuando uno se embrocaba encima de ella, antes de ascender a los cielos, por fuerza las manos tenían que convertirse en jaulas para que ninguno se escapara. Recuerdo también que, a pesar de la gana con que recibía a los hombres, si le daban dinero lo recibía, pero no lo exigía porque el asunto estaba en que veía el mundo por los ojos de las canillas. Y que, además, era incansable pero que no perdía su cara de trece años o sea el tiempo en que alguien descubrió que se parecía a la Virgen de Concepción que había en la iglesia y de donde le venía su apodo: el mismo pelo, la misma cara, los mismos ojos, las mismas pestañas, las mismas cejas, la misma nariz, la misma boca y hasta el mismo tamaño, con la diferencia nada más de que

⁶ Partimos de lo que Serret (2011) nombra como género simbólico, el cual hace referencia a dos elementos que conforman una pareja simbólica: lo masculino, como categoría central, y lo femenino como categoría límite. Bajo esta lógica la categoría central (A) existe sólo gracias a la negación de sí a partir de una categoría límite (-A), la categoría central sólo se puede conceptualiza en tanto traza un límite, dicho trazo crea la negación: ni el contorno ni lo que queda fuera será A, y define así a la categoría límite – A o no A, porque juega el papel de delimitar; su función constituyente es el trazo del límite, es aquello que queda fuera, la categoría limite es el espacio de *no lugar*, designa lo indesignable, nombra lo innombrable, delimita construyendo.

era morena, que tenía chiches, que era de carne y hueso y que, además, era puta. (Lión, p. 10, referido por Flores 2015, p. 57)

Para Kristeva (Poe Lang , 2003) la imagen de *la Virgen* deriva de su poder simbólico que excluye de sí la muerte y la sexualidad, un cuerpo mediador entre el cielo y la tierra, contrario al cuerpo de la virgen india, que, en tanto sujeta deseante, anida en su cuerpo una sexualidad desbordante que niega lo materno y lo inmaculado en su propia corporalidad transgresora por ser deseante. El cuerpo de la virgen india expondría simbólicamente los límites entre obscenidad y sensualidad propuestos por los ideales clásicos que pretenden mantener una estética del cuerpo femenino construido desde ideales racionales-masculinos y en los que el arte se entiende como una contención de la forma dentro de unos límites y que se contraponen al concepto de obscenidad definido en términos de exceso, como un algo que se encuentra más allá del límite, más allá del marco, (término que desarrollaremos más ampliamente en el tercer apartado). Así, el cuerpo de la virgen india, como un cuerpo no-blanco, al ser un cuerpo desbordante de raza deviene obsceno por el descontrol que supone su propia corporalidad asociada a la idea de desmesura de lo natural, o de lo pre-moderno.

Los pueblos indígenas, al representar el estatuto pre-moderno del estatus y al ser dueños de territorios y de procesos autónomos (culturales, políticos etc.) representaron para el Estado moderno guatemalteco una fuerte oposición. De ello que fuera necesario el exterminio de aquellos por “naturaleza inferiores” en pro del mitologema sacrificial con el que se instauraría el contrato social y de sexualidad en modalidad fraterna.

Este sacrificio como vimos en el capítulo anterior necesita del sacrificio de lo femenino como objeto transicional ya que el cuerpo de las mujeres es el medio idóneo de afirmación del poder del Estado. Cuerpos/territorios donde se exhibirá la impunidad y soberanía del Estado por medio de la violación: acto mítico-ritualista donde el sexo y la violencia se funden como un ejercicio corporativo entre varones que pretende la afirmación “con todas las de la ley” de un Estado: blanco, homogéneo, que subsume en su interior a aquellos sujetos que se oponen al nuevo orden.

La violencia hacia los cuerpos de las mujeres en Guatemala durante el conflicto armado, implicó la conjugación de un racismo de Estado con procesos político-militares, caldo de cultivo idóneo para la violencia en contra del cuerpo de las mujeres. Siendo las guerras los espacios en donde el cuerpo de las mujeres es anexionado junto con el territorio del país conquistado, particularmente

aquellas que se opondrían por su naturaleza inferior a los ideales de la *feminidad normativa*: las indígenas. El binomio creado por la mujer blanca y no-blanca, compone los roles usualmente impuestos a la mujeres como vírgenes o putas, categorías donde se exponen los imaginarios libertinos, expuestos en el capítulo anterior, y que ayudan a justificar lógicas de violencia sexual.

El cuerpo de la mujer *no-blanca* bajo la lógica colonial se presenta como un cuerpo desbordado, fuera de *ley* (de un tipo de ley). Cuerpos abyectados que representan la categoría límite y por medio de la cual, se sostiene *lo blanco* como categoría central. La mujer *no-blanca* o indígena representa para el masculino blanco el objeto idóneo de inmólación, dado que en su cuerpo se vislumbra un exceso de sexo y un exceso de raza en el sexo. Un cuerpo por medio del cual se instauraría el pacto entre hermanos en el nuevo orden social blanco y con el que simbólicamente se conquista el territorio para el nuevo Padre-Estado.

A la par, la mujer blanca representaría el móvil del deseo (en tanto tangencial) como representación simbólica de la virgen blanca intocable e inmaculada, que expulsa de si la sexualidad y el deseo, un cuerpo intocable “negado” al hombre no-blanco, a partir del ideal de blanquitud. La “posesión” de este cuerpo representaría en los imaginarios del racismo, la posibilidad de afirmación de la masculinidad tanto blanca como no-blanca, cuerpo por medio del cual se daría simbólicamente el acceso a la fratria blanca moderna.

Las múltiples violaciones a mujeres indígenas durante el conflicto armado guatemalteco expondrían el auto-castigo de una sociedad mestiza que justifica la violencia sexual en pos de un Estado idealmente blanco; el cual, pretendería por medio de un conjunto de políticas raciales, la descomposición de un conjunto de cuerpos determinados y la disolución de determinadas formas de socialidad que se oponen a la instauración de un imaginario blanco. A modo de veneno, el racismo disuelve y descompone los lazos de socialidad, sustrayendo con ello la potencia de acción con la que cargan los cuerpos, particularmente los cuerpos de mujeres indígenas, quienes en carne viva representan el medio de afirmación de un poder despótico que pretende mostrar por medio de la violencia la afirmación soberana del Estado-Nación Guatemalteco.

2.3. El cuerpo de la artista y la corpo-política del afecto en Latinoamérica.

En el año de 1999 el cuerpo de una mujer pendía de un hilo desde el arco del Edificio de Correos en la ciudad de Guatemala. En el acto, la mujer lee una serie de poemas escritos por ella; su nombre: Regina José Galindo, artista guatemalteca del performance quien ha logrado posicionarse como una de las figuras más importantes en Latinoamérica debido al uso de su cuerpo desde el que expone situaciones cotidianas de violencia que viven las mujeres en su país. Nacida en 1974, Regina vivió parte del conflicto interno en Guatemala, haciendo de su proceso artístico y estético un producto naciente de una postguerra que finalizó en 1996 con los acuerdos de Esquipulas, hecho que ha influido, según ella, en la construcción de su obra y en como decide moverse y accionar en el campo artístico⁷ guatemalteco.

Este último es un campo que tiene características determinadas donde es posible identificar al menos tres instituciones principales: Estado/gobierno, espacios culturales no gubernamentales y autogestivos; además de una diversidad de productores autónomos como Regina José Galindo. Como se mencionó anteriormente, las problemáticas al interior del Estado y del gobierno guatemalteco han hecho que Regina y un gran número de artistas mantengan su producción en espacios autogestivos o producciones individuales independientes. No solo por la falta estructural que existe por parte del gobierno hacia la práctica artística en general, también como un modo de oposición ante un Estado de violencia que se ha mantenido negligente en diversos ámbitos sociales. Ante este hecho, el capital simbólico al interior de Guatemala se ha construido y mantenido dentro de instituciones no gubernamentales, particularmente el *Centro Cultural de España en Guatemala* y/o talleres en espacios culturales de autogestión que luchan por mantener a flote sus propios proyectos, apoyados en ocasiones por capital económico privado y/o por organizaciones no gubernamentales

⁷ De acuerdo con la teoría de los campos de Pierre Bourdieu (1991 referido por Amparán 1999 es posible entender el campo como un sistema estructurado donde existen posiciones y relaciones sociales de poder que crean su propia economía con la finalidad de tener una legitimidad al interior del mismo. En el campo cultural existe una competencia por bienes simbólicos que son definidas a través del reconocimiento o la distinción que el campo mismo crea. Este campo está dividido en al menos dos niveles: *el campo de producción restringida* y *el campo de la producción cultural a gran escala*, siendo el primero un campo orientado a un público productor de obras de arte, y el segundo un campo que tiene una motivación orientada al mercado pero dirigido a un público no productor de bienes culturales (Chihu Amparán, 1999)

Desde este panorama, Regina José Galindo quien fuera galardonada con el León de Oro en la Bienal de Venecia (y al que posteriormente realiza una crítica), juega dentro del campo artístico guatemalteco, como una productora fuertemente investida de un capital simbólico, el cual, ha sido construido y legitimado fuera de las mediaciones del Estado-nación guatemalteco. Esta situación que implica, para ella, una forma de mantenerse al margen del estado guatemalteco: “uno está en contra del Estado, o de lo que representa el Estado guatemalteco, entonces, no podrías estar recibiendo *plata* y al mismo tiempo ponerte en una postura de crítica” (José Galindo, comunicación personal, 30 de Mayo del 2017).

Para Regina el uso de su cuerpo posibilitó algo más que solo un acto crítico al Estado guatemalteco, también tiene relación con la negligencia hacia el desarrollo cultural en Guatemala:

“es lo que tenía, yo sabía muy poco del arte, y menos de arte contemporáneo, pero escribía y tenía algunas ideas creativas [...] me llegan libros me llega información y el cuerpo es el medio de puedo utilizar, no tengo *plata* para otros medios [...] pero desde la primera vez que hago performance pienso que me siento cómoda y creí que era un buen camino para desarrollar” (José Galindo, comunicación personal, 30 de Mayo del 2017).

En su performance: *El dolor de un pañuelo*; atada de pies y manos a una cama y con los ojos vendados, su cuerpo cumple la función de bastidor en donde se exponen los titulares de los periódicos que hablan de la violencia estatal y paraestatal que viven diariamente las mujeres guatemaltecas: “Treinta violaciones en sólo dos meses”, “Mujer muere baleada”, “Asesinan mujer. Dejan cuerpo en Planes de Minerva”. En el acto, su cuerpo des-estructura la fetichización del objeto artístico, como un objeto separado e independiente del creador. En el acto, el sujeto que observa no es ajeno, no apunta a un acto desinteresado de la obra, ni tampoco apuntaría a un goce del acto performático. De ahí que para Adorno “tanto menos se goza de las obras de arte cuanto más se entiende de ellas” (2014, p.37).

En 2013 Regina realizó su performance *Piedra* en el departamento de artes Escénicas de la Universidad de Sao Paulo en Brasil; su cuerpo desnudo pintado enteramente de negro con carbón, es colocado al centro de la plaza, como imitando una piedra, su cuerpo se mantiene inmóvil y acorazado, acto seguido, dos hombres contratados por ella orinan encima del cuerpo de la artista. Fuera de la planeación, una mujer del público decide realizar el mismo acto. Al final un cuerpo orinado queda inmóvil al centro de la plaza:



Fig. 3 Galindo (2013) Piedra [Registro de intervención] São Paulo, Brasil, 8vo. Encuentro Hemisférico del Centro de Estudios de Arte y Política. Recuperado de: <http://www.reginajosegalindo.com/wp-content/uploads/piedra2-1024x683.jpg>

Piedra

Soy una piedra

no siento los golpes

la humillación

las miradas lascivas

los cuerpos sobre el mío

el odio.

Soy una piedra

en mí

la historia del mundo.

Mi cuerpo permanece inmóvil, cubierto de carbón, como piedra. Dos voluntarios y alguien del público orinan sobre el cuerpo piedra.

(Galindo, 2013).

En palabras de Regina, el acto surgió a partir de la lectura de una nota periodística acerca de niños y mujeres trabajadoras del carbón en Brasil este hecho le ayudó a decidir los materiales de trabajo: carbón y orina. Este último le pareció idóneo debido a que “tiene la capacidad de destruir o disolver diversos materiales” (R. José Galindo, comunicación personal, 30 de Mayo del 2017), es decir, la orina carga con una potencia de afección tendiente a la disolución.

En el acto performático el cuerpo de la artista y el de los espectadores toman *forma*, la performance abre un tránsito de afecciones a través de los cuerpos y su potencial de acción. El cuerpo es materia que se construye, no hay división entre sujeto-objeto, el sujeto mismo es posibilidad estética vital mediada socialmente por las condiciones de clase, raza y sexo. Sin embargo, el cuerpo de la artista en tanto acto performático, supone, como se expone en el capítulo anterior, una ex-critura de lo corpóreo, que si bien se mantiene en el cuerpo como un tatuaje que recuerda en cada momento condiciones de raza y género pero también posibilita la producción de lo corporal fuera de las determinaciones afirmativas que sostienen el dispositivo sexo-raza, accionando un acto productivo de existencia y apariencia nietzscheana desde la abyección, esto queda claro cuando Regina a propósito de su cuerpo orinado dice: “es el cuerpo de la mujer que ha sobrevivido a la conquista y la esclavitud. Que como piedra ha guardado el odio y el rencor en su memoria para transformarlo en energía y vida” (Instituto Hemisférico, 2013, p. 60).

Simbólicamente, el cuerpo de la artista se posiciona como un objeto de tránsito más que como un cuerpo monádico, cerrado. Su cuerpo es un espacio abierto por donde atraviesa y se experimenta el afecto, a la par del tiempo, que rememora y activa en el cuerpo la experiencia de lo sensible: “En el acto una no puede ser el otro, yo no soy la persona a la que le está sucediendo, sino que, se genera un canal donde el otro se ve afectado y al sentirse afectado en ese reflejo, en ese espejo, se produce la empatía y la posibilidad de un dialogo” (R. José Galindo, comunicación personal, 30 de Mayo

del 2017). Sus palabras develan la posibilidad de un cuerpo empático, que abre múltiples afecciones con el otro pero también, de la auto-afección.

Sí el cuerpo es ontología misma por ser el lugar de la existencia, esta materialidad expone un *lugar de existencia* o lugar de la *existencia local* en donde lo *local* estaría entendido como el sentido pictórico del color: un acontecimiento de piel, como lugar de acontecimiento de la existencia. *Color local = Carnación*, dirá Nancy (2003) no la encarnación donde el cuerpo esta henchido de espíritu sino la simple carnación.

Aunque para Nancy (2003) lo “*local*” no debe ser entendido en términos de herencia o de provincia, por pensar en la pintura como el lugar de la manifestación de la carnación, esto tendría que replantearse en el caso de la performance, donde la exposición misma de la carne-piel: es el lugar de acontecimiento de la existencia misma y que sin ontología nos da indicios de la existencia. Cuerpo ex-crito, lugar que abre y separa para dar espacio al acontecimiento: “gozar, sufrir, pensar, nacer, morir, hacer sexo, reír estornudar, temblar, llorar, olvidar...” (Nancy, 2003, p.17).

La performance de Regina como carnación, es un acto donde no existe una apropiación sensible del cuerpo del otro, en él propio, sino una posibilidad de experimentación *in situ*; la vitalidad sensible y afectiva en el acto del propio cuerpo, que al mismo tiempo es afectado por otro y que retorna o se dispersa con un otro espectador. El acto performático es por ello un acto empático abierto, que reorganiza por medio del afecto el cuerpo propio por medio del otro y viceversa, a través de una carnación que es manifestación de existencia.

Este cuerpo, en el acto de ser orinado por ambos sujetos pretendería exponer simbólicamente la forma en que opera el racismo, como una sustracción o disminución de la potencia de acción por medio de la violencia con la finalidad de inhibir la producción de actos vitales y de negar la sustituibilidad, pero también posibilita otra forma de encuentro o de toque; en primera con el cuerpo del ausente, que se ex-crite en su cuerpo orinado y que posibilita la afirmación de la existencia, pero también en el acto performático que logra accionar un encuentro estético por medio de la fractura de la propia existencia como performatividad del *self*.

Para Regina, su cuerpo puesto en vejación, no debe ser leído inmediatamente como un mero objeto sufriente, habría que entenderlo en la complicidad que tiene la artista misma como autora o creadora del acto: “la persona que está ejerciendo ese acto violento sobre mi cuerpo, soy yo, es decir la persona que está ejerciendo ese acto violento sobre mi cuerpo es una persona que yo contraté, que está bajo una orden que yo le di, y por lo tanto esa misma persona se está convirtiendo de victimario en víctima de mi propia orden” (R. José Galindo, comunicación personal, 30 de Mayo del 2017). Para Regina existe una triangulación y una perversidad en la construcción de sus actos, que aunque experimentados en la realidad no dejan de estar al margen de esta, así la performance sería un acto suspendido dentro de la realidad. Con esta triangulación, la artista pretende mostrar la existencia de procesos innombrables y/u ocultos en cualquier ejercicio de poder, tal como sucedió en el conflicto armado en Guatemala respecto de las familias que patrocinaron el conflicto y que hasta la fecha no han tenido responsabilidades legales por ser los autores.

En su performance, la triangulación aparece por medio de la afección que vive el sujeto que es víctima, pero también en la afección que retorna al victimario a través del ejercicio de poder racial, con el que se involucra al otro espectador como cómplice del ejercicio, y quien incluso también es capaz de posicionarse como victimario al orinar el cuerpo de Regina fuera de su propia orden. Su cuerpo en tanto potencia de acción y de afección, logra afectar al mismo tiempo el cuerpo del violentador y del espectador que cargado de una potencia de afección, es plausible de transformar el afecto (en tanto huella corporal) en una potencia de acción capaz de componer o descomponer los cuerpos en lo social.

El cuerpo de Regina puesto en vejación, abre la posibilidad de *acciones y pasiones* orientadas a la composición y descomposición con el otro, estableciendo la posibilidad de una corpo-política afectiva y empática desde la propia abyección de sí, espacio por donde se muestran *las causas* y la *forma* de una violencia estatal orientada por una política racial, que pretende la disolución y muerte de determinados sujetos.

En el acto performático de Regina se expone la autotortura del cuerpo no-blanco de los cuerpos ladinos, de los cuerpos indígenas, de los cuerpos colonizados, pero no se juega en los mismos términos afectivos que la violencia racial. Su cuerpo no es visto como un cuerpo merecedor de

violencia, su cuerpo en vejación incomoda en tanto realidad suspendida que buscaría afectar al otro por medio de un acto empático que distribuye el poder y la posibilidad de acción que los cuerpos mismos cargan.

El cuerpo abyecto de Regina es un cuerpo empático, que expone abiertamente la potencia de acción de lo corpóreo. Un cuerpo que en su vejación articula las líneas relacionales del poder y cómo estas se distribuyen afectivamente en el acto ya no como modos de disolución, sino como modos de encuentro empático para una acción político-afectiva con un otro.

3. Mirada

Como se ha planteado a lo largo del texto los procesos civilizatorios traen consigo un conjunto de diversos cambios en la forma de entendimiento y producción del mundo, que están íntimamente relacionados lo sensitivo. La vista, que es actualmente el sentido más focalizado, tiene un proceso histórico largo, que se ha exacerbado gracias al fuerte avance tecnológico. Hecho que queda claro cuando Bartra A. (2016) dice que “en menos de 70 años pasamos del reinado de la tinta y el papel al imperio de los electrones y el plasma” (p. 56), aunque estos estén en un *continuum* que ha posicionado la vista como el eje central de la vida y como se construye el mundo.

El ojo a pesar de ser el último de los sentidos desarrollados en el vientre materno es el sentido que ha barrado gran parte del proceso epistemológico humano, hecho que se demuestra cuando comprendemos que el mundo por el que nos movemos, está siempre impregnado de metáforas visuales en el lenguaje, por ejemplo:

Demostrar procede del latín *demonstrare*, mostrar. Inspección e introspección (y otras palabras como aspecto o circunspecto) derivan del latín *specere*, mirar a u observar. Especular procede de la misma raíz. Scope [alcance] procede del latín *scopium* (escopico), traducción de una palabra griega utilizada para referirse al acto de mirar a o examinar (Jay, 2007, p. 10).

De esto, que plantemos en esta primera parte del capítulo, esbozar las relaciones políticas de la mirada en occidente y su relación con el interés por la mostración del cuerpo del artista durante la

década de 1960 en el nacimiento del *Body Art*. Para tal cometido al igual que en los anteriores capítulos tomaremos como excusa, la que se ha considerado como la primer performance de la artista cubana Ana Mendieta: *escena de violación*.

3.1. Sobre el oculacentrismo moderno.

Respecto a la mirada en la modernidad ha habido un gran número de teorías respecto a su papel en el proceso de individualidad. El que hoy día, el ojo sea el órgano más focalizado en las culturas occidentales, se debe a su base en la filosofía griega la cual es considerada por diversos autores como una privilegiadora de la vista (aunque existan teorías que disciernan de esta aseveración). Ésta, logró posicionarse como ganadora en una lucha contra la sofística que se encontraba más apegada a una retórica del oído y que junto con el tacto representarían los sentidos del devenir en contraposición a la mirada: sentido capaz anclar el *ser* y de traducir la eternidad de la verdad.

Para Jay (2007), la mirada durante la Grecia antigua, fue un término que se constituyó por medio de un conjunto de dualidades que ayudaron al establecimiento del oculacentrismo occidental. Para el autor la vista fue colocada por encima del oído o el tacto dado que se consideraba como una postura alejada que evitaba un encuentro directo del sujeto con el objeto de su mirada (*gaze*), dividiendo en el acto a *sujeto/objeto*. Gracias a esta división el sujeto sería capaz de observar al segundo de manera neutral e indirecta, ayudando a la construcción del concepto de *abstracción* como verdad epistémica, encontrándose por encima de la mera *doxa* (opinión), asociada a la sofística y con ello al oído.

En el Timeo, Platón (referido por Jay 2007) considerara que la verdad se encuentra en el Eidos o Idea: forma visible despojada de su color, la cual, se encuentra agrupada junto con la vista, la inteligencia humana y el alma, que los distinguen del resto de los sentidos que se encuentran colocados junto con el ser material del hombre. Para Platón, el ojo humano percibe la luz porque comparte una cualidad análoga con el sol que es la fuente de luz, dando una analogía igual entre el intelecto al que llama “ojo de la mente” y a la forma suprema: el bien.

Aunque en un primer momento, la vista aparezca como una privilegiada al interior de la filosofía griega, su papel también cargó con aspectos negativos. En primera por su posibilidad maléfica

manifiesta en algunos mitos griegos como los de Narciso, Orfeo, y Medusa, pero también en las reservas que Platón mantuvo respecto a la fiabilidad de la percepción de los ojos. A lo largo del *Timeo* se advertía de las ilusiones que pueden observar los ojos, insistiendo en que *se ve a través de los ojos pero no con ellos*. Esta postura frente al ojo, tiene como supuesto, que el encuentro indirecto a través del ojo de la mente, dota de objetividad a la reflexión, gracias a un encuentro neutral y alejado de los objetos, explicando por ejemplo las *ideas* de clarividencia en la mitología griega, donde los oráculos, aun siendo ciegos, (Tiresias por ejemplo) eran capaces de ver el futuro por medio de predicciones verbales que prescindían del órgano. La visión podía ser comprendida tanto como la pura contemplación de las formas perfectas e inmóviles con el “ojo de la mente” o como una vista impura pero experimentada por los ojos reales.

A la par del concepto dual de visión, los griegos dividieron la luz en dos términos: *lumen* y/o *lux*. La luz, como *Lumen* se definía como esencia de la iluminación, era entendida como una forma lineal perfectamente recta, la cual era estudiada por la catóptrica (ciencia de la reflexión) y por la dióptrica (ciencia de la refracción). Mientras que la *lux*, atendía a la experiencia humana de la vista, poniendo un mayor énfasis en el color, la sombra y el movimiento por sobre los contornos y las formas. Ambos conceptos influyeron a su vez, en dos términos importantes: *especulación* y *observación*. Mientras que la *especulación* se realiza por medio del ojo de la mente como una percepción racional de formas claras o como un deslumbramiento irracional y extático causado por una *luz cegadora* proveniente de Dios, la *observación* es una actividad que se realiza con los ojos del cuerpo como mera sensación corpórea o como una interacción compleja entre sensaciones y la capacidad discriminadora de la mente. Para Jay (2007) tanto los términos de visión, como los de luz, son términos que han influido en las tradiciones epistemológicas, que guían la forma en como nos aproximamos a los objetos de estudio.

Posteriormente en el siglo I con la helenización de la doctrina cristiana existió una transformación sistemática de referencias bíblicas auditivas a visuales, que se vieron materializadas en las múltiples iglesias construidas por el emperador Constantino en el S. IV, época en la que Calcidio realizó una traducción del *Timeo* de Platón, estableciendo una vía regia para el neoplatonismo que impregnó gran parte de la filosofía medieval junto con la geometría euclidiana y la fisiología del

ojo propuesta por Galeno. Una época donde el cristianismo apostó por una postura antropomórfica de lo sagrado.

Algunos historiadores del medievo tardío como Lucien Febvre, Robert Mandrou, así como el antropólogo contemporáneo David Le Breton han considerado la Edad Media como una cultura ocularofóbica. Para estos autores durante la edad media se llevó a cabo un relevo entre el habla y la vista, gracia a la cual se abrió la posibilidad de la comunicación a distancia y que hasta ese momento estaba relegada a un plano secundario. Antes de esta época el habla era el medio prevaleciente de comunicación social. Sus posturas parecen tener relación con los procesos surgidos durante la Edad Media en referencia al cristianismo y su oposición a las posturas judías y a los orígenes de la Iglesia que desconfiaban de las imágenes.

Sin embargo, esta teoría ocularofóbica se pone en duda, dado que durante la Edad Media, el cristianismo en contraposición al judaísmo, colocó la fe en la encarnación corpórea de la divinidad en forma humana, creando prácticas que pretendían volver accesible la historia cristiana a aquellos carentes de raíces judías, particularmente “en una sociedad donde una aplastante mayoría aún no sabía leer, la veneración de las imágenes era una herramienta útil para la educación a los fieles, como reconoció Gregorio Magno cuando llamó a las estatuas «los libros de los analfabetos»” (Jay, 2007, p. 39). Durante la edad media, muchas referencias bíblicas auditivas se transformaron progresivamente en referencias visuales, hecho reflejado en los retablos, y pasajes pintados sobre la vida de santos y mártires, pero también en prácticas como la elevación de la hostia consagrada para hacerla visible a los creyentes.

Posteriormente, durante la Reforma se buscó colapsar la diferencia establecida por Sto. Tomas de Aquino quien defendió el uso de las imágenes a partir de la distinción entre *Idolatría* e *Iconolatría* siendo la primera una adoración errónea, respecto de la segunda entendida como correcta, y la cual fue desarrollada durante toda la edad media. De ello que Enrique VIII mandara realizar una destrucción masiva de todas las imágenes, así como la disolución de los monasterios y la hostilidad por las ilusiones y actos teatrales en las misas. Sin embargo para Jay (2007) estos actos ayudarían a la posterior cultura barroca que tomo un papel fuertemente visual y que nació como una respuesta

por parte de la iglesia católica ante el protestantismo, la revolución científica y las exploraciones del siglo XVIII que ayudaron a la aparición del Estado Absolutista. El barroco:

Resistente a cualquier visión totalizadora desde las alturas [...] exploró lo que Buci-Glucksmann denomina «la locura de la visión», la sobrecarga del sistema visual con un exceso de imágenes en una pluralidad de planos espaciales. Como resultado, deslumbra y distorsiona en lugar de presentar una perspectiva clara y tranquila sobre la verdad del mundo externo. Tratando de representar lo irrepresentable y fracasando a la fuerza en esa búsqueda, la visión barroca expresa de manera sublime la melancolía tan característica del periodo, el entrelazamiento de muerte y deseo (Jay M., 2007, p. 44).

Por su parte la estética naturalista durante el Renacimiento, basó gran parte de su fe en el valor de la experiencia óptica, siendo la época donde surge una de las innovaciones más decisivas de la cultura occidental: el desarrollo teórico y práctico de *la perspectiva* en las artes visuales, la cual tuvo como base al menos tres pilares. El primero fue la metafísica medieval de la luz, que bajo adaptaciones neoplatónicas puso a *la vista* en un papel preponderante, a pesar de su potencial de engaño y posibilidad de generar pensamientos lascivos. Segundo, la diferencia conceptual entre representación y fetichismo, basada en la distinción hecha por Aquino entre veneración iconolátrica y adoración idolátrica, que apoyó una autonomización secular de la visión logrando con ello liberar el arte respecto de lo sagrado gracias al interés del protestantismo por enseñar los misterios de la fe sin ayuda ya de lo visual. Finalmente, la separación moderna entre lo visual y lo textual, ayudó a la idea de una visión científica, creando la posibilidad de una des-narrativización del arte, que tuvo una relación íntima con el redescubrimiento de la perspectiva: la posibilidad de ilustrar tres dimensiones en un lienzo plano, relegando el interés por *el tema* que se plasmaba, (interés que llegó a su fin según Jay (2007) con la aparición del arte abstracto en el S. XX) poniendo un mayor énfasis en el espacio, que en los objetos, un espacio ahora desprovisto de significado para convertirlo en un sistema de coordenadas lineales y abstractas, ordenadas, y uniformes.

Con estos cambios, la perspectiva proveniente del latín *perspicere* y que significa ver claramente, examinar, verificar, o cuidarse se naturalizó al interior de la cultura visual, ayudando al surgimiento de dos teorías ópticas durante el medievo: 1) la perspectiva era una armonía entre la

matemática y la voluntad de Dios, 2) los rayos ya no procedían sino que *convergían*. La perspectiva se concibió a partir de este momento como un cono o pirámide invertida cuyo vértice se encontraba en el ojo del espectador, sujeto privilegiado de la vista y punto de partida:

Un ojo fijo, inmóvil, monocular (para ser más precisos, un punto abstracto) [...] que condujo a una práctica visual donde los cuerpos vivos del pintor y el espectador se ponían en paréntesis, al menos hipotéticamente a favor de un ojo eternalizado por encima de la duración temporal (Jay M. 2007, p.49).

La consecuencia lógica de estas teorías fue la invención del cuadro al óleo que devino en mercancía para la venta y posesión. La perspectiva desde este punto puso en contraposición la mirada y la ojeada, así como al sujeto observador respecto a la escena que observa desde este punto fijo tal como la propuesta de la ventana de Alberti y sus reglas para la perspectiva, que también influenciaron en la representación de la figura humana y en la forma de pensar el desnudo femenino.

Alberti, basado en la mitología clásica griega, pretendió reformular el mito de Zeuxis, bajo principios de medida y juicios de la belleza perfecta. Su método consistió en la elección de un grupo de mujeres con los cuerpos *más hermosos* para ser utilizadas como objetos de medición. Con ayuda de un *expedum* (regla de madera de la largadura de un cuerpo) los cuerpos de las mujeres eran medidos y clasificados, para posteriormente ser reformulados en una figura entera en perfecta proporción, omitiendo de los cálculos todo aquello considerado como exceso (Nead, 1992). Esta metodología no solo influyó gran parte del Renacimiento gracias a figuras como Pelerin y Durero también, en la observación y construcción moderna del cuerpo femenino manifiesta por ejemplo en los productos visuales de la cultura de masas.

Por otro lado, la invención de la imprenta pone en contexto la mirada y su relación con el ascenso del individualismo moderno y de las configuraciones sociales de lo sensible. Ong (2006) considera que, gracias al surgimiento de la tipografía alfabética se dio un mayor nivel de vinculación entre la verbalización y la visualidad conduciendo al entramado del individualismo moderno en la

asociación: *el ojo = yo*. Una despersonalización del mundo externo y una apuesta en la mirada como medio válido para acceder a conocimiento de aquel, ayudando a la primacía moderna de lo visual. En correspondencia, para Le Breton (2007) la lectura silenciosa que surge con el paso civilizatorio hacia el texto escrito logró crear una especie de interiorización de lo dicho y oído para aquel que es lector y que no necesita ya de la lectura en voz alta. Gracias a la liberación del arte, fue posible el establecimiento de un nuevo orden epistemológico que buscaría leer el mundo como un texto inteligible; concepción mecánica del mundo de manera científica. Esta visión científica, dotó a la mirada de un papel activo más que pasivo y/o contemplativo con lo cual, pretendió una mejora técnica del ojo por medio de diversos inventos técnicos como el el telescopio refractor o la cámara oscura que posibilitó la invención de la cámara fotográfica y el microscopio, medios técnicos que ayudaron a la construcción y validación de discursos médicos que postulaban el binarismo sexual gracias a la *observación* (objetiva) microscópica de óvulos y espermatozoides.

Esta visión del mundo encontró en Descartes una especie de punto y aparte histórico; considerado como el padre fundador del paradigma visual moderno. Su “perspectivismo cartesiano” resume el régimen escópico que barró gran parte de los posteriores planteamientos filosóficos modernos, logrando proporcionar una justificación filosófica al “hábito epistemológico moderno de «ver» ideas en la mente, así como [...] la tradición especulativa de la reflexividad identitaria, donde el sujeto sólo conoce con certeza su imagen especular” (Jay, 2007, p. 61). Sus consideraciones sobre la visión establecidos en su texto *La Dioptrique* de 1637, pretendieron hacer de la visión el medio por el que es posible aplicar el método *a priori* deductivo gracias la existencia de ideas innatas en la mentey a los adelantos técnicos que ayudaban a la mejora y a la soberanía de la vista (microscopios, telescopios, cámara oscura) por sobre los otros sentidos. De igual manera, Kant como Platón, colocaron la vista como el sentido más noble, dada su capacidad de alejamiento, poniendo al tacto como el sentido más limitado. Por su parte Hegel colocaría a la vista y al oído como los sentidos ideales para el juzgamiento de la obra de arte dada su condición espiritual y de contemplación, mientras el tacto y el olfato serían considerados como sentidos asociados a lo animal (Le Breton, 2007).

En lo contemporáneo existe una disposición determinada de lo visual, que está enraizada en valores determinados sobre la técnica: estandarización, racionalización, idealización, que empapan las formas sociales de lo sensible. Simmel por ejemplo al hablar de la mirada y el papel de lo visual dentro de las transformaciones técnicas de la vida moderna, apunta:

El tráfico de la gran ciudad se basa mucho más en el ver que en el oír [...] antes de que en el siglo XIX surgiesen los ómnibus, ferrocarriles y tranvías, los hombres no se hallaban nunca en la situación de estar mirándose mutuamente minutos y horas sin hablar. Las comunicaciones modernas hacen que la mayor parte de las relaciones sensibles entabladas entre los hombres queden confiadas, cada vez en mayor escala, exclusivamente al sentido de la vista [...] desorientación de la vida general, a la sensación de aislamiento. (Simmel, 2014, p. 626)

En concordancia gracias a los avances tecnológicos, el paisaje cambiante supone para Bell (1982) un referente importante en la configuración de la sensibilidad, ya que al dejar de ser estático o contemplativo gracias a los nuevos medios de transporte da al sujeto una perspectiva móvil del mundo: la sensación de un paisaje cambiante. En esta movilidad los sujetos modifican la forma de sentir la imagen, que en la obra clásica por ejemplo estaba mediada por la distancia entre observador/objeto como pretensión de mantener un “poder” sobre la experiencia estética (Bell, 1982) y que respondía a la idea Kantiana de *desinterés estético*.

Desde esta lógica, los procesos civilizatorios y la sensación tienen un proceso dialéctico respecto de las modificaciones técnicas y a los intereses propios del proceso artístico y la teoría estética. Walter Benjamin (2003) al diferenciar entre la obra de arte aurática y posaurática a partir de las posibilidades que trajo consigo el grabado y la imprenta, da un paso importante para entender los procesos artísticos “posmodernos” establecidos solo gracias a la desnarrativización del arte. Para Benjamin, el sistema de producción del papel de fibras de lino y algodón mecanizadas facilitó la expansión masiva de información, diferenciando la obra “aurática” entendida como clásica, de aquella secularizada denominada como posaurática, la cual logra gracias a la técnica, emancipar su existencia parasitaria dentro de un ritual privado, donde su aura es la totalidad no reflexionada de

lo social, a diferencia de la obra de arte aurática donde lo social aparece como objeto de reflexión en la apariencia misma de la obra.

Para Benjamin (2003) la obra posurática fundamenta su posibilidad ya no en un ritual sino en una praxis distinta, a saber en la política, de ahí que la estética del arte contemporáneo busque moverse del espacio privado destinado a su apreciación objetiva, neutra, inmóvil y desde una *mirada privilegiada* como sucede en los museos lugar que supone una separación de los espacios de existencia y que cosifica la práctica estética que allí se perdió ; el cambio en la forma de ver y crear arte expone por tanto el interés del posmodernismo que pretende quebrantar los límites y donde “la manera de obtener conocimiento es actuando, no haciendo distinciones. El “happening” y el “ambiente”, la “calle” y la “escena” no son los terrenos propicios para el arte sino para la vida” dirá Bell (1982, p. 61). La mirada para el sujeto está pues orientada a la percepción de la vivencia, del movimiento y del cambio en un mundo que se mueve bajo el esquema de la inmediatez. Esto implica pensar que el surgimiento del Body Art y la performance están relacionados no solo como modificaciones al interior del arte sino como intereses epocales que intentan aprehender el mundo que se comienza a mover a través de la inmediatez.

Con la desacralización del arte y las posibilidades técnicas para la producción de imágenes, la división entre creador y consumidor de arte se desdibujan. Bajo esa lógica, lo original solo tiene el valor que le otorga la copia. La copia es una justificación del origen, a partir de ahora “el territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio - precesión de los simulacros-” (Baudillard, 1978, pp.5-6). La hipertrofia de la mirada moderna, se encausa en el espectáculo y la vigilancia, en la saturación de la mirada rápida. La experimentación de la vida aparentemente no necesita ya de lo táctil o lo olfativo, basta con una mirada rápida a la construcción de un discurso visual apoyado en la fotografía, en el diseño gráfico, en la arquitectura. El scanning y el zapping se posicionan como las acciones del sujeto para inducir lo móvil y evitar el sofocamiento de la masiva producción visual del mundo.

3.2 Sobre lo grotesco y lo Real: A propósito de Ana Mendieta y su “escena de violación”.

En 1688 Locke es interpelado por la pregunta de uno de sus amigos a propósito de la ceguera: un ciego de nacimiento que aprendiera a discernir mediante el tacto entre una esfera y un cubo del mismo tamaño ¿sabría distinguirlos si la vista le fuera restituida a los veinte años? La respuesta de Locke fue negativa, y en concordancia con Molyneux considero que en la percepción de un sujeto así, habría una falta entre de educación simultanea entre la vista y el tacto, resultando de ello un juicio afectado (Le Breton, 2007).

Diversos casos clínicos de sujetos que recuperan la vista después de años de ceguera, dan prueba de la asociación entre el tacto y la vista, pero también de una situación psíquica que atiende a la imposibilidad del acceso a lo simbólico y de síntesis de lo unitario a través de la mirada. El caso S.B. tratado por Richard Gregory, da testimonio de ello. S.B. quien quedara ciego a los diez meses de nacido, recibió un trasplante de córnea los 52 años que le devolvió la vista. Sin embargo su inicial emoción por volver a ver, se transformó poco a poco en una profunda depresión que se considera lo orilló a la muerte. La decepción experimentada por S.B. en un mundo visual, tuvo sus raíces en la imposibilidad de construir esquemas visuales. Al haber construido un mundo con el tacto, le era necesario primero verificar aquello que veía por medio del tacto. Sus ojos nunca pudieron adquirir una autonomía, experimentando incluso un extrañamiento y disgusto por sus propios rasgos y los de su mujer. S.B. aun después de un año de la operación, nunca pudo reconocer los rostros ni las expresiones (Le Breton, 2007).

Oliver Sack (2001) en su libro *Un antropólogo en marte*, expone también el caso de Virgil; un hombre de 50 años quien a corta edad había sido diagnosticado con cataratas y una retinitis pigmentosa, enfermedad hereditaria que corroe lentamente las retinas, pero que en el caso de Virgil permaneció aparentemente intacta y permitió la operación. En el texto, Sacks (2001) expone el proceso vivido por Virgil después de la operación que le regresó la vista. El proceso no previó las dificultades neurológicas y psicológicas que enfrentan los sujetos ante la posibilidad de volver a ver después de haber construido un mundo a través del tacto y el oído.

El mundo conocido por Virgil a través del tacto se vio comprometido, aunque Virgil podía ver imágenes en movimiento, por ejemplo la televisión, y percibir los colores, su mirada no podía

acceder a la idea de representación en 2D: las fotografías, imágenes de revistas, etc. no representaban nada para él. Virgil no podía ver ni comprender lo que estaba representado frente a sus ojos, pues los objetos planos no son posibles de palpar, hecho que pone en duda la idea de apropiación de la realidad a partir del modelo de perspectiva medieval. Aunque Virgil, trabajó arduamente para poder acceder a una simbólica de lo visual pero no podía dejar de sentir un alivio al cerrar los ojos. El estrés provocado por la vista provocó un desequilibrio alimenticio que le orilló a desarrollar una neumonía lobar, que lo mantuvo en el borde de la vida y la muerte y le arrancó de nuevo la vista; hecho que Virgil pareció haber recibido sin ningún problema.

El caso de Marius Von Senden referido por Sacks (2001), muestra la tensión que entre lo social y lo psíquico de la mirada cuando uno de sus pacientes que había recuperado la vista amenazó con arrancarse los ojos a causa de la amenaza de lo visual. Para el paciente, ver, significó no solo el abandono de un mundo conocido, sino el abandono de sus relaciones sociales en el asilo para ciegos y de su pareja con quien vivía ahí.

Estos casos y otros más, dan sentido a aquella resistencia platónica respecto a la vista y su posibilidad maléfica, cuando comprendemos que existen miles de formas de ver, y que ver no es un simple proceso unidireccional como lo pensaba Alberti y toda la tradición medieval. El ojo, es un órgano, pero un órgano intencionado, carente de inocencia. Arraigado a un cuerpo, su actividad no es la de reflejar un mundo, sino construirlo poco a poco por medio de representaciones resultantes de la dinámica social y de un conjunto de procesos corporales, kinestésicos, táctiles, olfativos, etc. Los cuales dan materialidad a ese mundo de sentido por donde se mueven los cuerpos. Pero sobre todo a un mundo de sentido, donde lo visual imperante exige la unidad y desapego de la misma para mantener una integridad de lo subjetivo.

Le Breton (2007) dirá, “Si el cuerpo y los sentidos son los mediadores de nuestra relación con el mundo, solo lo son a través de lo simbólico que los atraviesa [...] Frente al mundo, el hombre nunca es un ojo, un a oreja, una mano, una boca o una nariz, sino una mirada, una es cucha, un tacto, una gustación o una olfacción, es decir, una actividad” (p.22). Esto nos indica pensar que el cuerpo y sus afecciones son materializaciones, una materialidad en constante devenir. Si la mirada es una construcción mediada por un mundo de sentido ¿Es posible hacer de la mirada una política?

3.2.1 Lo Real

Para dar respuesta a las preguntas planteadas partiremos de recuperar algunos conceptos desarrollados por el psicoanálisis: lo traumático y lo Real, explicitados y desarrollados por Lacan en el apartado sobre *La línea y la luz* del Seminario 11 publicado en 1964, así como también su planteamiento respecto a la constitución de la subjetividad explicada en su ensayo de 1949: *El estadio del espejo*. Textos que dan cuenta de las posibilidades políticas de estos conceptos y sus posteriores consideraciones en el discurso feminista y la crítica a la mirada masculina.

Lacan, contrario a lo que se cree, fue un ferviente anti-oculacentrista, dada la tradición judía de la que surge el psicoanálisis con Freud y quien se nombró a sí mismo como un judío ateo, tradición que como vimos al inicio del capítulo encontraba en el oído la base de su producción de sentido. Para el autor es necesario marcar la diferencia entre la ojeada (ojo) y la mirada, esta última entendida como *el objeto a*. Para comprender qué es el *objeto a* y cómo esto se relaciona con una crítica a la representación clásica y moderna del cuerpo femenino en el arte, es necesario hacer un rodeo por su teoría respecto a la construcción de la subjetividad, establecida en su ensayo de 1966: *El estadio del espejo como formador del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. Texto que desarrolló gracias a la influencia recibida de Kojève, en un seminario a propósito de la dialéctica del Amo y el Esclavo de Hegel, así como de algunos estudios psicológicos de Roger Callois sobre el mimetismo morfológico en insectos y su relación con la conducta humana y de los estudios de Wallon.

Lacan (2009) postulara en su ensayo, que la constitución subjetiva implica en primera instancia, una *identificación*, una transformación donde el infante logra *asumir* una imagen o *imago* pero que es, ante todo, una imagen ilusoria o un espejismo. Está en tanto imagen, dada al infante como una Gestalt (totalidad) que es constituyente, más no constituida y donde el niño se concibe ilusoriamente como completo (ilusión que se ve suspendida en los sueños donde el cuerpo aparece bajo la forma de miembros desunidos, y en los síntomas de escisión esquizoide o en los espasmos histéricos). Este *yo* ilusorio y total, previo a la objetivación dialéctica de la identificación con el *otro* y de la entrada al lenguaje, será nombrado por Lacan como un *moi-ideal* (yo ideal) que logra asintóticamente tocar el devenir del sujeto. La función del imago durante este estadio consistiría en establecer una relación entre el organismo (*Innenwelt*) y su realidad (*Umwelt*).

Así, las propuestas terapéuticas que proponían como solución la fortaleza yoica (psicología del yo) o curas que apuntaran a la responsabilidad del yo, solo estarían fortaleciendo un Yo ilusorio y alienante en tanto el yo representa el centro de todas las resistencias al tratamiento de los síntomas. Por tanto, será necesaria la superación de este estadio a partir de *la función del desconocimiento* que solo se logra por medio de una negación conservadora. Propuesta relacionada con la de Butler respecto de la construcción de la forma del cuerpo desde la dialéctica Hegeliana y que Lacan retomo de la propuesta de Kojève como se mencionó anteriormente.

Para Kojève (Referido por Jay, 2007) la conciencia humana emerge como una respuesta al deseo primordial por superar la carencia o una sensación de ser incompleto tal como sucede con el infante quien sumido en su impotencia motriz y dependiente de la lactancia se concibe como totalidad con la madre. Siendo la interacción con el otro lo que define lo humano.

El intento inicial de conseguir un sentido coherente de identidad se efectúa mediante la reducción del otro a una imagen del yo, operación análoga al transactivismo proyectivo señalado por psicólogos infantiles como Wallon. Esta violenta desrealización del otro, sin embargo, se demuestra insatisfactoria, pues sólo cuando el otro se ha separado del yo puede beneficiarse el yo de su reconocimiento. Por lo tanto, el segundo estadio de la dialéctica conlleva el reconocimiento de la alteridad irreductible del no-yo, que resiste la reducción a un doble especular. En términos de Kojève, se constituye un yo «superior» mediante una dialéctica del deseo donde el logro del reconocimiento del otro suplanta a la proyección visual solipsista. No obstante, esta dialéctica negativa resiste la *Aufhebung* definitiva de la diferencia característica del sistema hegeliano tal como se lo entiende habitualmente; la otredad no queda superada en una gran unidad de sujeto y objeto. (Jay M. pp.263)

Gracias al viraje del yo (*je*) especular al yo (*je*) social o como abandono del *moi-ideal*, se logra el reconocimiento de la alteridad, donde el no-yo queda preservado en lugar de ser destruido, el sujeto logra una comprensión intersubjetiva, *no narcisista*, que evita la posibilidad de quedar encerrado en una imagen especular. Este paso es posible gracias a la resolución del drama edípico, donde el deseo de fusión con la madre o con la imagen especular del *moi-ideal*, queda reemplazado por la aceptación de la prohibición del incesto, instaurado por el acto discursivo del «no» del padre⁸,

⁸ Homofonía que en francés hace referencia a el nombre del padre «*non-du-père*» y el «*nom-du-père*»),

entrada del sujeto al lenguaje donde rechaza no solo una identificación alienante sino que posibilita la entrada a lo simbólico (a la ley).

Es a partir de la entrada en la dimensión simbólica, es decir, por medio de la entrada al lenguaje o con la aceptación de la ley de corte, que el sujeto es capaz de evitar quedar atrapado en un estadio narcisista. Esto quiere decir que la subjetividad funciona a modo de un performativo, indicado por el paso del moi-ideal (yo ideal) como construcción imaginaria al je- yo como posición simbólica del sujeto gracias al lenguaje. El sujeto resultante de este proceso es un sujeto escindido, que acepta la posibilidad del deseo infinito, un yo que no corre el peligro de proyectar su ideal de completitud en el otro, al que confunde consigo mismo en el estadio del espejo. En la entrada a lo simbólico el sujeto abandona la idea de ser el falo imaginario que completa a la madre castrada, logrando introyectar el falo del padre como significante simbólico, “en resumen, sólo cuando el inconsciente funciona como un lenguaje y no como un espejo puede lograrse el sujeto maduro, sujeto escindido que introyecta al otro en lugar de proyectarse sobre él” (Jay M., 2007, p.268).

Si el sujeto no logra el paso a lo simbólico, es decir, si no logra introyectar el *nombre del padre*, el sujeto quedaría atrapado en una relación imaginaria donde imagen y realidad se encuentran combinadas, una psicosis desencadenada por el fracaso en la resolución de la experiencia traumática que está asociada a lo Real; ámbito de la plenitud, de lo irrepresentable, negativo de lo simbólico, aquello que solo a través de lo imaginario dimensión de las imágenes que pueden ser percibidas o imaginadas, conscientes o inconscientes evita el acceso inmediato a "Lo Real".

Para entender lo Real, es necesario considerar algunas elaboraciones teóricas previas. La primera estaría relacionada con el término *estocomización*⁹ que Lacan retomó de Charcot para particularizar un proceso de depresión psíquica manifestado en las histéricas, en este proceso el sujeto *deniega* todo aquello que entra en conflicto con su *yo*. Lacan reelaboró este término bajo el nombre de *méconnaissance* y que poseía la misma función que el término de *forclusión*, traducción del término *Verwefung* freudiano que consiste en la expulsión o no integración de los significados en el inconsciente, impidiendo con ello su reaparición como síntomas neuróticos, pero que resurgen en la dimensión de lo Real por medio de alucinaciones.

⁹ Procede del griego *skotos* y que significa oscuridad

La *forclusión* (mecanismo de defensa utilizado por la psicosis) y la *estocomización*, a diferencia de la *represión* usada por el neurótico, no necesitan de una experiencia perceptiva previa para ser reprimida y enviada a lo simbólico, no es necesario que lo denegado haya existido con anterioridad. La forclusión bajo estos términos es una perturbación en el ámbito de lo simbólico, provocado por una interferencia de lo imaginario (visual) que lleva al sujeto al ámbito de lo Real. Si el sujeto no logra aceptar la falta, o entrar en lo simbólico por medio de la interiorización del falo y del nombre del padre, este quedaría atrapado en *lo imaginario*: espacio narcisista de falsa totalidad. Incapaz de integrar la castración de la madre, el sujeto expulsa o rechaza (forcluye) la imagen y reaparece como una alucinación el orden de lo Real.

Como se mencionó anteriormente, Lacan postuló una esquizia entre el ojo (órgano) y la mirada (*gaze*) que es el *objeto a*, y en la cual se manifiesta la pulsión a nivel del campo escópico, término que retomó y reformuló de la propuesta de Merleau Ponty quien lo interpretaba como un quiasmo de visibilidad e invisibilidad en donde la mirada es algo que preexiste al sujeto, un tope en el camino de la experiencia en tanto es la falta constitutiva de la angustia de castración. El sujeto tiene la ilusión de “ver un afuera” sin percibir que también es visto desde todas partes, en el percibir elide la mirada, en tanto la mirada es aquello que falta en la imagen. *La mirada* (*gaze*) en tanto objeto faltante constituye el campo escópico.

Como objeto faltante *la mirada* funciona a modo de *objeto a*; primera letra francesa, para decir “*lo otro*” (*l'autre*) objeto privilegiado por el sujeto, surgido de la separación primaria o de la automutilación inducida por el acercamiento a lo Real, es decir antes de la entrada a lo simbólico. El *objeto a*, es el objeto de la falta, es el falo que el infante desea ser para la madre castrada, y que una vez en lo simbólico se transforma en el objeto metonímico de deseo que impulsa al sujeto escindido a buscar la unidad inalcanzable. En el ámbito de lo Imaginario el sujeto se convierte a sí mismo en un objeto puntiforme, en un punto de fuga, donde el sujeto confunde su propia falla (Jay M., 2007). “La mirada es el *objeto a* en el campo de lo visible” (Lacan, 1995, p.112).

El sujeto que mira es visto también al mirar, y es representado al representar. Los diagramas trazados por él en el apartado, VIII y IX del seminario 11, explicitan su propuesta:

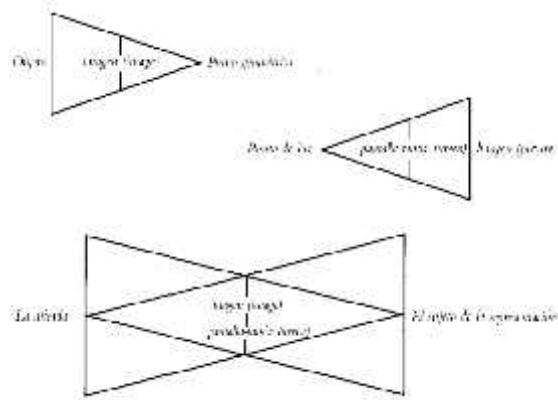


Ilustración 1. Sin título. Arriba, representación del modelo Albertiano usado desde el medievo. Abajo el modelo Lacaniano. Comparación hecha por Foster (2002, p. 142).

Los primeros diagramas representan la perspectiva usada durante el renacimiento, así como la mirada cartesiana de un ojo monocular, Lacan por su parte formo un diaedro por medio de la superposición de los dos triángulos, que de forma invertida forman en el centro un quiasmo entre *el ojo* (punto geométrico que es el sujeto) y *la mirada* (objeto a). “En lo visible, la mirada que está afuera me determina intrínsecamente. Por la mirada entro en la luz y de la mirada recibo su efecto [...] soy foto-grafiado” (Lacan, 1995, p.113). El sujeto se fija con ello en una doble posición donde al ser mirado por el objeto también es representado por su mirada.

Lacan desafiará gracias a su propuesta el privilegio de la vista y la autoconciencia, estableciendo una mirada que no responde ya a la perspectiva de Alberti, ni a la construcción del sujeto cartesiano dueño de una mirada solipsista, especular. Para Lacan *El ojo* representaría la posición del sujeto especular cartesiano deseante de complitud fálica encerrado en una dimensión imaginaria, mientras la *mirada (gaze)* sería aquello que me constituye en tanto viene de un otro, aunque recordemos que esta constitución nunca es una afirmación de una totalidad. El sujeto desde esta óptica es un sujeto atrapado en el campo de lo visual, un sujeto que es situado al mismo tiempo como espectador y como imagen en el campo impersonal de la pura mostración (Jay, 2007).

En medio del diagrama, entre el ojo y la mirada, se encuentra la pantalla-tamiz concepto que juega un papel importante en los intereses políticos del arte acción surgido a inicios de la década de los 60 locus de mediación y protección frente a la mirada pulsátil y deslumbrante del objeto y gracias a la cual es posible domarla y convertirla en imagen. Sin la mediación de la pantalla tamiz el sujeto terminaría cegado por *la mirada*, quedando a merced de lo Real. La función de esta pantalla será la de negociar una deposición de la mirada, que necesita ser desarmada por su posibilidad de violencia y al poder maléfico que puede presentar la observación del objeto desprovisto de la mediación de la pantalla tamiz que podría mostrar Lo Real.

Lo Real, tendrá una relación con lo *traumático*, termino definido como el encuentro fallido con lo Real. Como lo Real no puede ser representado, este necesita de la repetición para manifestarse, enfatizando que repetir (*Wiederholen*) no es lo mismo que reproducir (*Reproduzieren*). Lacan (1995) pondrá especial atención a la confusión que existe entre: *Wiederkehr*: función del *retorno* que ayuda a la constitución misma del campo del inconsciente por medio de los significantes y *Wiederholen* que tiene una relación con la rememoración, pero solo hasta el punto de encuentro con lo real. Siendo que “lo real es lo que siempre vuelve al mismo lugar al lugar donde el sujeto en tanto que *cogita*, la *res cogitans*, no se encuentra con él” (Lacan, 1995, p.57). Lacan apuntará: “lo que se repite, en efecto, es siempre algo que se produce la expresión dice bastante sobre su relación con la *tyche* como el *azar*” (Lacan, 1995, p.62). *Tyche*: lugar de encuentro con lo real, y lo real como aquello que se encuentra más allá del automatón (del retorno, del regreso o de la insistencia de los signos) y que yace siempre atrás de él.

Si la repetición existe, esto se debe a que hay un significante que insiste en emerger recorriendo siempre el mismo camino, pero sin ingresar a la red de significantes es decir ex-siste, de ahí que algunos etimólogos consideren que *Widerholen* tiene una cercanía etimológica con el término *halar*. La repetición es la resistencia que hace imposible la unidad o que recuerda el objeto a, aquello imposible de alcanzar: la unidad originaria¹⁰.

¹⁰ Recordemos que Butler (2002) utiliza de igual manera el término de forclusión y repetición para explicar los actos de performatividad del género. El acto en tanto repetición, como sedimentación o congelamiento del pasado queda forcluido por la semejanza con aquello que no debe ser recordado, aquello capaz de deconstituir al sujeto sexuado.

El papel que juega esta repetición será pues, la de *tamizar* lo real, abriendo en el acto *la pantalla tamiz* de la propia repetición. En él hay una suerte de apertura, que expone lo *traumático*, un tuché: un punto de confusión entre el adentro y el afuera, que puede producir un trauma de segundo orden, capaz de atravesar la pantalla tamiz y permitir que lo real *troumático*¹¹ se manifieste, en tanto producción de un trauma pues se necesita de un doble trauma que logre recodificar una conmoción a un acontecimiento posterior. (Foster , 2002)

La anécdota de la competición entre Zeuxis y Parrasio, expone las posibilidades de la imagen como mediación, pero también como un *trompe-l'oeil*: engaño (señuelo, seducción). En la historia, Zeuxis pinta unas uvas de tal realismo que logra atraer a las aves, Parrasio por su parte logra ganar la competencia pintando una cortina que engaña a Zeuxis quien pide ver lo que hay detrás de ella. Mientras que el animal es *atraído* por la superficie, el humano es *engañado* por lo que hay detrás, pero lo que hay detrás es la mirada, lo irrepresentable, lo Real, espacio imposible de *tocar*. En el arte del *trompe-l'oeil*, la mirada (*gaze*) triunfa sobre el ojo (visión), sin embargo hay que recordar que esta mirada es siempre insatisfactoria en tanto lo que se mira nunca es lo que se quiere ver (Lacan, 1995).

Lacan apostará a partir de estas consideraciones por un arte que ayude a domar la mirada (*dompte-regard*) por medio de la pacificación de lo apolíneo; derrota del ojo dominador en el arte del *trompe-l'oeil* (engaño) que falsamente ve en la imagen el señuelo de lo Real. La tesis que Foster (2002) expondrá a propósito de estas funciones y que es de importancia para el presente análisis es que:

Ciertas obras contemporáneas rechazan este antiguo mandato de pacificar la mirada, de unir lo imaginario y lo simbólico contra lo real. Es como si este arte quisiera que la mirada brillara, el objeto se erigiera, lo Real existiera, en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo, o al menos evocara esta sublime condición. (Foster, 2002, p.144)

Los casos expuestos al inicio del apartado, logran exponer no solo la posibilidad pulsátil de *la mirada*, sino también la necesidad de desconfiar de las imágenes. Sus ojos, desprovistos de lo

¹¹ Lacan juega con el termino en francés de *trou* (hoyo)

simbólico, observan un mundo de apariencias que en ocasiones parecen abalanzarse contra ellos de manera violenta. Apertura del *túche* por donde se asoma lo real, espacio de lo irrepresentable, de lo informe que mira directamente. En la ceguera, los sujetos han aprendido a sortearse en un mundo donde la realidad se construye al margen de la imagen, de la pantalla-tamiz. Un vértigo que asalta a aquellos que fuera de la lógica simbólica logran percibir el caos del mundo. El ciego, un contemporáneo: “aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad” (Agamben, 2011, p.21).

3.2.2. El cuerpo grotesco: Ana Mendieta y la escena de violación.

Como hemos expuesto a lo largo del texto la apuesta por el *Body Art*, surgida en la década de 1960, representó una posibilidad política para algunas artistas, quienes a través del cuerpo logran, establecer una política de la presencia, así como una política afectiva a través del acto empático que posibilita el uso del cuerpo en la performance, un arte que no apunta a la contemplación sino a la transformación, en tanto implicación del cuerpo performático como establecimos al inicio del presente la materialización de un cuerpo informe, que subvierte la norma y apunta a la acción. Quiero, a partir de los planteamientos teóricos establecidos a lo largo del texto, exponer una última dimensión que logra visualizarse a través del uso del cuerpo abyecto, en relación con la crítica a la representación del cuerpo femenino, influenciado por valores estéticos clásicos los cuales han establecido un continuum con los valores de la modernidad, manifiestos en diversos ámbitos cotidianos.

Para poder entender por qué el cuerpo abyecto al interior del arte feminista representa un acto político de la mirada, es necesario entender que en su materialidad, el cuerpo performático de la artista logró, como vimos en el primer capítulo, subvertir el concepto de arte definido como la modificación de la materia en forma, a través del cuerpo desnudo femenino. Un espacio fértil para establecer el límite entre lo que fue en su momento admitido como arte y aquello que recaía en lo obscuro; término que según Nead (1992) tendría origen en la modificación etimológica del latín *scena*, definido como aquello que esta fuera o a un lado del escenario o algo que está más allá de

la representación. Aquello que en su visualidad desestabiliza el orden y en donde el desnudo femenino es la marca o el límite interno y externo de lo que es arte y lo que es obsceno.

Esta distinción está relacionada con la diferenciación hecha por Kant entre lo bello y lo sublime. Para Kant *el arte* se establece bajo el axioma de una experiencia basada en lo bello, una contemplación estática y reflexiva, un sentimiento que se predica bajo un sentido de armonía entre hombre naturaleza y racionalidad, gracias a la cual es posible tener una inteligibilidad del mundo, ayudando a entender lo bello en términos de enmarcación, de finitud y de establecimiento de contornos formales, que la hacen una unidad contenida y limitada por bordes.

Por su parte lo sublime se encuentra según Kant, en la naturaleza más que en el arte: una mezcla de placer, dolor y terror, “experiencia violenta, explosiva [...] que va más allá del mero encanto y la atracción, y que “alcanza un ritmo alternante de atracción y repulsión” (Nead, 1992, p. 48) tal como el halar traumático. Un exceso de infinitud que se abalanza sobre nosotros, imposible de captar en su accionar. Lo sublime fuerza los límites de la razón, porque nos aproxima a lo divino, aquello incontrolable, incomprensible, que nos exige renunciar al control sobre el mundo, y que nos muestra en su experiencia la efímera naturaleza de los límites, incluido el límite entre yo y el otro. De ahí que lo sublime no pueda ser enmarcado por ser algo que está más allá de la presentación, y por ello fuera de los parámetros del arte. Mientras lo sublime es cinético, lo bello es contemplativo, reflexivo y racional. Si el arte busca la limitación y el enmarcamiento de lo informe, lo sublime sería aquello que está fuera o más allá del límite: “La mente se siente en movimiento en la representación de lo sublime en la naturaleza, mientras que en el juicio estético sobre lo que es bello, se halla en tranquila contemplación” (Kant, 1978, p.107). Fuera de los límites, lo sublime resultaría ser obsceno.

Bajo estos parámetros, la estética europea de los siglos XIX y XX, usó ambas categorías para establecer una diferencia entre lo que podía ser artístico y lo que caía en lo pornográfico¹² por estar asociado a lo sublime: aquello que incentiva la acción, porque se aleja de la contemplación siendo

¹² Cuando se habla de lo pornográfico, es necesario aclarar que no me refiero a su uso actual, aunque también se establece una relación con esta situación más adelante.

que la contemplación hace referencia a un entendimiento de la obra desde un perspectivismo cartesiano que pretende la ilusión de un yo coherente, unificado, capaz de distanciar al sujeto y al objeto por medio de una observación alejada, que no permita una *acción motivada*. Para Nead (1992), lo pornográfico terminó construyéndose dentro de la filosofía y la estética como lo “otro” del arte. Experiencia *perturbada*, que incluso podía llegar a presentar la posibilidad de la pérdida de identidad en tanto lo sublime como se mencionó antes implica una renuncia al control y a los límites, incluidos los límites de la identidad ilustrada, contenida sobre sí. La imagen pornográfica representaría por lo tanto una desviación a esta mirada, estática, reflexiva y *desinteresada*, dado que su aparecer en el ojo del espectador despierta la aparición de una experiencia sublime capaz de incentivar a la acción aquello que se contrapone a la mirada contemplativa y enmarcada del *connoisseur* posibilitando, el toque entre sujeto y objeto.

Desde estas consideraciones el cuerpo performático de las mujeres durante el surgimiento del body art, atento contra todos los valores visuales de la estética clásica y moderna. Sus cuerpos *ex-puestos* en su realidad material mostrarían una estética de la obscenidad, un cuerpo: desbordante, sin medidas racionales, pornográfico, informe, irreflexivo. Capaz de accionar en el espectador un acercamiento a la obra, por medio del tacto, del olfato, de la cinestesia; medios sensibles asociados a la naturaleza o la animalidad y con ello a lo femenino, que en el acto de mirar sería capaz de aproximar y disolver la dualidad sujeto/objeto en un acto empático como posibilidad afectiva (táctil).

De ahí que el cuerpo abyecto termine siendo transgresivo, un cuerpo que no respeta los límites de la representación, ni los límites simbólicos (legislativos) de lo femenino. Objeto transgresor por su asociación simbólica con la naturaleza, no racional, porque “debiera llamarse arte sólo a la producción por medio de la libertad, es decir, mediante una voluntad que pone razón a la base de su actividad” (Kant, 1978, p.67). Aunque para Kant lo sublime tiene una connotación genérica hacia lo masculino, siendo este el lugar de su definición, también es el lugar para la representación de la femineidad desviada o transgresiva, porque su transgresión apunta a una categoría social-simbólica de lo masculino. La interpretación de Jones (2000) a propósito de la obra *Eyes Body* de Scheeman de 1963, ejemplifica esta transgresión simbólica del cuerpo femenino:

Eyes Body sugería una visión encarnada, un ojo corpóreo -ojos que ven, ojos de artista- no sólo en quien ve, sino en el cuerpo de quien es visto [...] Schneemann empuja el sujeto femenino «inmanente» al dominio del hombre «trascendente» y activo. En Eyes Body el desnudo femenino devuelve la mirada (Jones, 2000, p. 9)

Los discursos surgidos con el *Body Art* a partir de la ex-posición del cuerpo, pretendieron establecer una crítica a la mirada que se ejercía sobre el cuerpo femenino: descorporeizada, ideal, medible y cuantificable. El cuerpo del artista en movimiento, radicalizó el desnudo femenino según los valores pictóricos como una negación de su posición de objeto, desafiando con ello la posición de una mirada masculina, que observa y define los límites pertinentes de su representación. En latinoamérica Lygia Clark expandió esta crítica por medio de objetos, los cuales, serían meros vínculos para una experiencia corporal socializada que al margen del cuerpo y de un conjunto de relaciones entre sujeto-objeto-artista que no podrían existir. Es decir, el artista y el espectador no se encuentran distanciados sino todo lo contrario, son dos partes que interactúan y se afectan en todo momento.

Que el arte durante la década de los 70's se interesara particularmente por lo real traumático, se debió, quizá, a la crítica hecha por algunas feministas respecto a la facilidad con la que los cuerpos de las mujeres “se han constituido, tanto en las áreas comerciales como artísticas, en *objeto* de la mirada” (Jones, 2011, p. 133). Basadas en la teoría de la distanciamiento de Bertolt Brecht, se pretendió que la práctica feminista artística apuntará a provocar al espectador “haciéndolo consciente” de la vivencia del texto y evitando con ello: “las funciones ilusionistas e ideológicas de la representación”. (Jones, 2011, p. 133)

Esto queda claro en la despolitización que la industria cultural ha hecho de lo “pornográfico”, producción visual que suprime la potencia de acción de los cuerpos, particularmente del femenino, para producir una apariencia que nunca retorna a lo informe, a lo dionisiaco. Lo pornográfico bajo la lógica masculina de la industria cultural, está asociado a un ojo cartesiano, al privilegio masculino de quien observa. En ella:

La mirada predomina, el cuerpo pierde su carne, es percibido sobre todo desde el exterior. Y lo sexual se convierte más en un asunto de órganos bien circunscriptos y separables del sitio donde se reúnen en un todo viviente. El sexo masculino se convierte en el sexo, porque es bien visible, porque la erección resulta espectacular [...] Las mujeres, por su parte, conservan estratificaciones sensibles más arcaicas, reprimidas, censuradas y desvalorizadas por el imperio de la mirada. Y el tacto es a menudo más emocionante para ellas que la mirada. (Irigaray, 1978, p.50).

El cuerpo en la industria pornográfica, es un cuerpo domado a partir de la intencionalidad cinematográfica que mira y dispone desde valores masculinos el cuerpo de las actrices. Un cuerpo que no puede ni debe dejar de aprehenderse en la imagen, de ser domado por el ojo. Sin embargo su posibilidad de desborde, y de producción pornográfica, afectiva, cinética, dan al cuerpo una posibilidad más allá del límite.

Si bien la crítica feminista durante la década de 1970 y 1980 establece un parteaguas para la posibilidad política del cuerpo femenino, es necesario comprender que su crítica no deja de plantear la *representación* desde una estética hermenéutica o semiótica, donde es necesario distinguir entre espectador/actor colocando a cada uno valoraciones entre activo/pasivo, sin considerar que la mirada es un acto vacío de significados capaz de resignificarse, y que el cuerpo también es un productor. Así mismo, la crítica reproduce un sistema de valores que dividen y legitiman la diferencia entre una alta y baja cultura, donde se establece cuáles son los lugares y formas apropiadas de re-presentación del cuerpo femenino, que paradójicamente termina legislando el tránsito de los cuerpos femeninos.

Contrario a esto, considero que la posibilidad política que expone el cuerpo femenino puesto en abyección, juega con la capacidad que tiene de *agujerear* el discurso oculacentrico moderno que se vale de los dualismos para validar o invalidar determinados discursos estéticos. Siendo el arte contemporáneo un arte del presente, que no apunta a la contemplación sino a la transformación (Badiou, 2013). Hecho que se observa en el cuerpo abyecto, que implica como establecimos al inicio del texto la materialización de un cuerpo informe, que subvierte la norma y apunta a la acción, de ello que en su aparición cárnica devenga obsceno y pornográfico. Un cuerpo que en exposición explícita da entrada lo real traumático “ámbito primordial del arte abyecto, que es llevado a las fronteras rotas del cuerpo violado” (Foster, 2002, p.156).

Planteo a partir de este punto exponer cómo la performance feminista latinoamericana durante las primeras décadas, expone en su acción una política de la mirada, usando el acto inaugural de la carrera artística de Ana Mendieta: *Rape Escene*. Surgida a partir de la violación y asesinato de su compañera de universidad: Sarah Ann Ottens, estudiante de enfermería de la Universidad de Iowa. Para el acto, Mendieta decidió invitar a un grupo de amigos y compañeros de la universidad a su departamento ubicado en Monliff Street en la ciudad de Iowa, quienes al llegar, notaron que la puerta de su departamento se encontraba entreabierta. Al entrar los invitados se encontraron en una habitación oscura en donde la única luz iluminaba las piernas ensangrentadas de Mendieta, recargada sobre una mesa y con la ropa interior en el suelo.

Nacida en La Habana Cuba en 1948, Mendieta llegó a los 12 años de edad a Dubuque, Iowa, Estados Unidos en 1961 junto con su hermana Raquelín gracias a un programa denominado *Peter Pan*, auspiciado por la iglesia católica, que buscaba “liberar” a los niños de la opresión y de la ideología comunista del gobierno de Fidel Castro, quien había asumido el poder. Viviendo entre orfanatos, correccionales y casas de acogida, Mendieta y su hermana se encontraron frente a un panorama de discriminación y racismo que marco sus intereses artísticos. Considerada una de las primeras artistas del arte corporal o *Body Art*, y *performance*, se hizo proclamar a sí misma como una artista no-blanca, aunque tampoco en sus orígenes cubanos encontró auxilio del todo. Mendieta terminó por construir una identidad fronteriza, posicionándose como una abyecta no solo a nivel personal sino en gran parte del trabajo que realizó como artista.

Influenciada por las y los criados con los que vivió en su infancia, Mendieta adoptó creencias de la santería cubana, religión afro-caribeña la cual basa su poder en la idea de que la tierra es un ente con vida. Creada por los esclavos negros, la santería es una síntesis de tradiciones católicas con las yoruba, debido a la opresión religiosa ejercida durante la Colonia. Bajo esta subjetividad fronteriza, Mendieta pretendió retornar por medio de lo religioso, a ese espacio de donde fue abyectada, la madre patria:

He sostenido un diálogo entre la tierra y el cuerpo femenino a partir de mi propia silueta [...] Me abruma el sentimiento de haber sido expulsada del útero (naturaleza). Mi arte es la forma en que restablezco los lazos que me unen al universo. Es un retorno a la fuerza materna. A través de mi

escultura de tierra/cuerpo, me vuelvo una con la tierra [...] Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmar mis lazos con la tierra es en realidad la reactivación de creencias primitivas [...] una fuerza femenina omnipresente, la imagen residual de estar contenida dentro del útero, como una manifestación de mi ansia o anhelo de ser. (Mendietta Referida por Jones 2011, p.10)

Para Kristeva (1998) es precisamente *lo materno* el sustrato de unión más arcaico y afectivo. Estadio previo a lo simbólico y con ello a lo paterno asociado a lo religioso como *religare*: ligadura a la ley, al pacto social, a lo masculino. Fuera de lo simbólico, lo materno es el lugar de indiferenciación entre el yo y el otro y espacio previo a la abyección. Abjectada de lo materno, Mendietta buscó en el arte una forma de unión con lo materno, pretendida evocación del *objeto a*, búsqueda de la unión y la totalidad siempre imposibles de asir. Regreso jubiloso a lo materno por medio de la abyección, que apunta al goce por cuanto el goce es aquello que se encuentra antes del *objeto a*, pero al que solo se puede acceder por medio de este, una pérdida más allá de lo simbólico, algo inasimilable al significante.

En *Rape Escene*, Mendietta expondrá tal como su nombre indica una (ob)scena, un acto de obscenidad que va más allá de los valores de representación. Su cuerpo puesto en abyección, deviene pornográfico por ser un cuerpo explícito, violado y desbordante de obscenidad que no responde a los límites de la enmarcación. Experiencia violenta que fascina y asquea al mismo tiempo. Acto que “en el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila, lo abyecto y la abyección son aquí mis *garde fou*¹³” (Kristeva, 1989, p.9). Esto implica considerar que su cuerpo abyecto, estaría posicionado a modo de pantalla tamiz, mediación frente a la mirada pulsátil y a lo Real.

Como se mencionó anteriormente, lo Real fuera de lo simbólico, no puede ser representado, pero sí repetido por medio del trauma. Aquello definido como un encuentro fallido con lo Real, y gracias al cual se apertura el túche, espacio de confusión entre el adentro y el afuera y por donde se evoca lo real traumático. Mendietta dispondrá su cuerpo como una (re)presentación a saber cómo una

¹³ *Garde fou* podría traducirse como una protección frente a la locura.

repetición materializadora del trauma. Alejado de la mera representación, su cuerpo es un cuerpo que mira al ser mirado, y por medio del cual se altera el ojo cartesiano que mira alienadamente desde una subjetividad ilusoria. Por medio del acto Mendieta viola la pantalla-tamiz que ella misma representa, aquello que separa al sujeto que observa de *la mirada* (objeto a). Lejos de domar la mirada, el cuerpo abyecto de Mendieta es un cuerpo pornográfico que apunta a lo cinético, a una transgresión simbólica de los valores ideales de representación del cuerpo femenino. Como una herida abierta su cuerpo franquea la posibilidad traumática por donde el espectador es tocado, toque limítrofe que expone un cuerpo grotesco, obscuro, por donde lo real traumático se asoma para exponer la fragilidad de los límites sociales.

Para Jones (2011) la identificación de Mendieta con la víctima ayuda a dejar de posicionar a esta como un objeto anónimo en una escena teatral viva, su performance presenta una situación específica que es la violación de una mujer con la que se empatiza, esperando romper el silencio que convierte este acto en algo anónimo, tal como se hace hoy día con las estadísticas que dejan los miles de feminicidios a lo largo y ancho del territorio latinoamericano. A la par, los cuerpos pornográficos de las artistas exponen la posibilidad crítica ante los intereses y miedos que surgen al interior del sistema oculacéntrico que busca domar el cuerpo de las mujeres en diversos niveles incluido el visual, con el que se ha justificado los discursos del racismo basados en una diferenciación en la pigmentación de la piel. La mirada desde la práctica corporal, apelaría a un involucramiento con el acto artístico, a través de un intercambio subjetivo, que se da por medio de una crítica a la mirada masculina. La mirada abandona su papel de desinterés y construye por medio del acto de mirar una actividad productora frente a un otro.

La madrugada del 8 de septiembre de 1985, Mendieta fallece en una caída de 33 pisos. Su muerte está envuelta en una neblina, la historia oficial y legal queda establecida en la declaración a emergencias por parte de su esposo Carl Andre: “Mi esposa es artista, y yo soy artista, y tuvimos una pelea sobre el hecho de que yo estaba, eh, más expuesto al público que ella. Y ella fue al dormitorio, y yo fui tras ella, y ella saltó por la ventana”. Los policías que llegaron a la *escena del crimen*, encontraron el departamento de la pareja desordenado, Carl Andre tenía arañazos en los

brazos y la nariz, además de que el portero del edificio declaró haberla escuchado gritar varias veces “¡No, no no!” (Lopez I., 2016), antes de la caída. Andre fue juzgado por asesinato en segundo grado, quedando absuelto por duda razonable después de un juicio que duro tres años. En 1992 frente al Museo Guggenheim en Nueva York, un grupo de feministas se planta para manifestarse en la exposición de André, con pancartas que se preguntaban: ¿Dónde está Ana Mendieta?

Abyecta de sí, Mendieta planteó siempre un jugueteo limítrofe por el que se construía a sí misma. Como una exiliada, como una inmigrante, como una mestiza, tuvo que estar preguntando siempre por su lugar. Buscando inalcanzablemente el retorno inasible de lo materno, posibilidad que paradójicamente solo se logra a través de ser cadáver.



Fig. 4. Mendieta (1973) *Sin título (rape scene) [Registro de intervención]* N.Y. Galerie Lelong. Recuperado de: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>

CONCLUSIÓN.

La presente investigación parte del supuesto que el cuerpo abyecto en la performance latinoamericana posibilita una corpo-política de la abyección, siendo la *performance* feminista una propuesta crítica ante un conjunto de políticas estatales donde se estructuran determinadas relaciones de poder ejercidas sobre el cuerpo de las mujeres. La crítica feminista surgida en lo que se nombra como arte contemporáneo al cuerpo moderno, posibilita a las artistas de performance formas de micropolítica que dan cuenta de una potencia de producción de sentido y de apariencia, a partir de una estética dionisiaca. La producción de un cuerpo informe, pornográfico, explícito, grotesco, desbordante que expone la fragilidad de la ley y de los discursos que legitiman las relaciones de poder e institucionalidad.

En los tres casos expuestos, tanto la dimensión de mirada, de territorio y afecto se encuentran manifiestas en cada una de las obras realizadas por las artistas. Donde se muestra un toque indefinido entre ellas gracias al acto fenoménico del cuerpo en abyección, una producción corporal que apunta a la exposición de la fragilidad de la norma que suscribe los cuerpos femeninos a ideales de masculinidad, no solo en el ámbito artístico, sino en la producción corporal cotidiana que busca sostener y abyectar determinados cuerpos, de acuerdo a valoraciones políticas, sostenidas en su materialidad sexuada y visual.

La abyección interesa políticamente debido a las posibilidades micropolíticas que acciona frente a los valores simbólicos visuales, afectivos y productores que expone el cuerpo femenino asociado a lo informe y a lo sublime natural, logrando establecer al menos tres dimensiones manifiestas en el cuerpo de la artista. En primera como una producción de territorio, a partir de la rearticulación de los conceptos de *presencia* y *representación* y en donde *presencia* se entiende como un acto desatado del *logos*, de la ley, del texto, de la cita, o del *nombre del padre*; y que ha ayudado a la disposición de un cuerpo informe, in-estructurado, abyecto. El cuerpo desatado del *logos*, paradójicamente, produce discursos en tanto materia productora de *presencia* que en su mismo acaecer, afirma la existencia misma en contraposición a la postura ideal-moderna que *observa* el cuerpo como una materia inerte que *asume* discursos.

Este cuerpo informe, apunta a una desestructuración de las lógicas y trazados anatómicos modernos por medio de los cuales se ha sostenido el discurso binario heterosexual que legisla y distribuye el transitar de los cuerpos femeninos y masculinos y, que ha asociado simbólicamente lo femenino a lo “natural”, como materia plausible de ser dominada por la razón, asociada a lo masculino. Como una matriz, el cuerpo de las artistas busca producir un cuerpo informe, un cuerpo explícito, un cuerpo que se ex-cribe y se materializa en los límites de las categorías cartesianas, del lenguaje y de la anatomía moderna.

El cuerpo de las artistas lejos de ser un mero objeto (de)mostración voyerista, logra, por un lado, desestructurar los discursos logo-céntricos y también el discurso ocularcéntrico moderno; que al retomar tanto el concepto de desinterés kantiano como el de trascendencia cartesiano, pretendieron enmarcar el cuerpo femenino bajo una mirada masculina, privilegiada, inmóvil, medible, que se apropia de los objetos visuales para sí y desde sí.

Por el contrario, el cuerpo en abyección de las artistas, explaya un cuerpo pornográfico que posicionado a modo de pantalla-tamiz y apertura el *túche* por donde se asoma *lo real traumático*; está en posibilidad de construcción de confusión entre el adentro y el afuera, al mismo tiempo que es capaz de mostrar lo Real (*trou*)mático donde se construye la crítica que explayan los cuerpos a la unidireccionalidad de la perspectiva albertiana y cartesiana y también, las posibilidades afectivas del cuerpo a partir de su mostración informe, en tanto cuerpo que al ser mirado, también mira.

Esta mirada confusa pretende diluir, en el acto corporal, la legislación simbólica entre yo y el otro. Miradas cárnicas que cargan con una potencia de afección donde se involucran un conjunto de senso-percepciones: olfativas, auditivas, quinesísticas, táctiles, nociocaptivas. Esta última definida como la capacidad de sentir dolor, tema predominante en los performances hechos por mujeres en Latinoamérica.

Sufrir, mostrar el dolor propio como acto afectivo, se vuelve el medio por el que los cuerpos se ex-criben para involucrar al otro a través de una mirada que se vive frente a un cuerpo, violado, atado a una plancha, orinado, mutilado, asfixiado. Cuerpos productores de habla, que se trazan gracias a la posibilidad de abyección. Hablar desde el límite en donde el yo y el otro se diluyen, donde el afecto posibilita composición o descomposición.

Mostrando la abyección de sí mismas, el cuerpo de las mujeres artistas posibilita el encabalgamiento¹⁴ de tres momentos políticos como una interrupción discursiva. La *performance* feminista en los tres casos atiende pues a una estética dionisiaca y a una voluntad que apunta al espanto de *lo real*; pretensión inasible de lo a-simbólico. Contrario a las ideas clásicas que consideran el arte como una esfera independiente, subjetiva y al margen de lo social, el cuerpo de las artistas permite vislumbrar aquellas condiciones de raza, clase y género, que median tanto la producción, distribución y recepción al interior del entramado social.

Estos cuerpos en abyección, responden ante la omisión o ejercicio de políticas raciales, estatales y/o paraestatales, que encuentran en aquellos cuerpos feminizados formas de manifestar el control social a través de violencia sexual, económica y racista. Sostenidas gracias a la disciplina sexual y racial, las cuales influyen de manera longitudinal y transversal a todo el cuerpo social. El interés de las artistas por el acto estético estaría en función de valores de género y raza que como sujetos sociales han experimentado a lo largo de sus vidas y que impregnan los intereses de producción artística.

Este dispositivo *sexo-générico-racial* manifiesto en el interés de las tres artistas, expone las formas de estratificación social que determinan quiénes son sujetos de derecho y quiénes no. Políticas que dejan a lo largo del territorio latinoamericano tasas y estadísticas sin resolver y que colocan a los cuerpos en un nivel de desecho por ser cuerpos hiper-explotables, trabajadores o que no encarnan los valores ideales de modernidad deseables. Por ejemplo los cuerpos de mujeres usados para la industria pornográfica o los cuerpos usados para la maquila se encuentran en función de valores estéticos ideales masculinos que determinan su distribución según feminidad-racialidad-clase.

El cuerpo de las artistas en los tres casos expone formas de producción política, que atienden a la posibilidad del cuerpo como praxis, no solo en tanto desestructuración de los valores ideales al interior del arte mediante los cuales se visibiliza el cuerpo de la artista y del/a espectador/a, sino también, exponiendo la posibilidad del cuerpo como materialidad. Es decir, como productor de

¹⁴ El encabalgamiento es una figura usada en la poesía, para mostrar una alteración o dislocación en el fluir rítmico. Es un fenómeno métrico que se muestra cuando hay una interrupción o desacuerdo entre la unidad sintáctica y la unidad métrica. Puede que haya casos donde se manifiesta un desborde de la unidad sintáctica que se vierte en el verso siguiente (*rejet*) o exista una anticipación de elementos que se muestran al final del verso que se mostrarán en el siguiente verso (*contre-rejet*).

apariencia misma, en contraposición a la concepción clásica de representación. Son cuerpos capaces de mostrar y exponer las posibilidades productivas y estéticas, más allá del campo artístico. Esta posibilidad tiene relación con los intereses propios del *arte contemporáneo* considerado en la presente como una postura ahistórica que busca establecer una crítica a la institución y a los valores clásicos del arte.

Sin embargo, si bien en dos de los casos expuestos, el cuerpo abandona el espacio museístico, es necesario considerar si estas acciones logran activar un acto crítico respecto a sus propias formas de producción. Por ejemplo aunque la performance *Piedra*, se realiza en una plaza pública, abandonando el espacio museístico, esto no implica que el acto logre establecer una crítica a la institución artística, tal como sucede actualmente con los grafitis panfletarios, que son observados y apropiados por el espectador como obras en exposición museística, las cuales, pierden su posibilidad política en tanto que no logran desmontar una mirada meramente contemplativa del objeto. Es decir, existe la posibilidad de que el acto, termine siendo una extensión del museo llevado a la calle y que aunque la obra salga del espacio museístico esto no implica que la performance se mantenga al margen de los valores institucionales artísticos. Si bien, Regina José Galindo se ha mantenido al margen de la política estatal Guatemalteca, su producción no deja de moverse y apropiarse de los modos de trabajo asociados a la agenda artística internacional producida con dinero de otros estados que ejercen violencia al interior de sus propios espacios o que sostienen agendas artísticas no necesariamente críticas.

Por su parte, la escena de Mendieta, apartada del ámbito institucional franquea una política desatada, su obra como acto inesperado, grotesco, íntimo, afectivo, no apunta a una estetización de la “política”, como sucede en las programaciones institucionales de los espacios museísticos, o culturales, que determinan la hora de inicio, lugar y final de las obras. Su cuerpo abre la posibilidad del cumplimiento de la *Ereignis* heideggeriana; realización serena de dejar ser al ser en la forma del recogimiento, un des-ocultamiento salvífico realizado a través de la praxis, que restituye el dialogo con lo sagrado frente al espanto de la desmesura técnica (Hernández Cruz, 2016).

En contraposición *Territorio Mexicano* de Lorena Wolffer, realizada bajo una programación museística, pone en crisis el estatuto museístico puesto que su trabajo político va más allá de mostración institucional; aunque su cuerpo esté en el interior de la misma. Lorena es una artista

que desde 1992 a la fecha, ha realizado alrededor de 80 proyectos, que han llevado a espacios cotidianos de trabajo desde una crítica feminista, talleres en donde las mujeres son invitadas a trabajar a partir de sus propias vivencias del ser mujer: trabajar en la limpieza, vivir con cáncer de mama, ser mujer policía etcétera. Es decir, su capital simbólico se traduce en posibilidades que van más allá del museo, activando entramados afectivos con otras mujeres quienes pueden a través de la performance misma de la reunión, ex-cibirse en su cotidianidad a través de la relación con otras mujeres¹⁵.

A partir de esto, habría que apuntar que toda producción artística no es más o menos política en función de si cumple o no con determinadas características como una sumatoria, pero sí es necesario atender a las condiciones de producción de las obras y cómo estas se mueven y posicionan frente a las relaciones de poder al interior del mismo campo artístico donde se valida qué es y no es arte (por ejemplo, la disputa entre arte y artesanía y su función de acuerdo a intereses de clase, raza y género).

En los tres casos, el cuerpo en exposición logra avistar los límites e intereses de lo social, basados en el acto mismo de observar los cuerpos visualmente mediados por producciones significativas de clase, raza y género, expuestas en lo corpóreo y que afectan de manera cotidiana el vivir y transitar de las mujeres. La producción artística de las *performers* atiende a un acaecer en el mundo social, como sujetas sexuadas que cargan con un determinado fenotipo y que viven en un determinado espacio social de sentido que las nombra en su existencia corporal como mujeres: latinoamericanas, mestizas, negras, heterosexuales, inmigrantes, artistas.

El cuerpo de la artista nos muestra finalmente, un cuerpo productor, que encuentra en la abyección de sí, posibilidades políticas de afirmación frente a la violencia feminicida y racial ejercida a través del cuerpo de las mujeres en el territorio latinoamericano. Posibilidad producida en función de un conjunto de reordenamientos epistemológicos, políticos y técnicos, que dan cuenta del cambio en la concepción del mundo hecho cuerpo.

¹⁵ Algunos de estos casos son expuestos en el texto vivencial de: Cristina Fuentes Zurita (2016) *Del desencanto al encantamiento del mundo: el cuerpo de los sueños y el cuerpo presente*, Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades. 82, 13-48.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. (2014). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Agambem, G. (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? En *Desnudez* (págs. 17-31). Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Amount, J. (2001). *La estética hoy*. España: Catedra.
- Amorós, C. (2008). Violencia patriarcal en la era de la globalización: de Sade a las maquilas. En *Mujeres e imaginarios de la globalización* (pp. 213-305) Buenos Aires: Homo Sapiens.
- Austin, J. (1962). *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press.
- Bartra A. (2016) *Hacia un marxismo mundano. La clave está en los bordes*. México: Itaca/UAM.
- Bell, D. (1982). *Contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Bidaseca, K. (2013). Femicidio y políticas de la memoria. Exhalaciones sobre la abyección de la violencia contra las mujeres. En *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia* (págs 79-100). Buenos Aires: CLACSO.
- Butler, J. (1998). *Actos performativos y constitución de género. Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. Debate feminista, 296-314.
- Butler, J. (2017). *El cuerpo en Hegel es una forma: ¿qué forma?* Versiones 2º epoca (11), 206-222.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. México: Paidós.
- Carson, A. (1995). *Glass, Irony and God*. E.U: New Directions Publishing Corporation.
- Casaús Arzú, M. (2008). *El Genocidio: la máxima expresión del racismo en Guatemala. Una interpretación histórica y una reflexión*. Guatemala: F&G editores.
- Catelli, L. (2012). *Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío*. Cuadernos del CILHA, 13(2), 147-175.
- Chihu Amparán, A. (1999). *La teoría de los campos en Pierre Bourdieu*. Polis. Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial (1998), 181-198.
- Conde Soto F. (2017). *El «Kant con Sade» de Jacques Lacan: renuncia al deseo y sadismo en el imperativo categórico kantiano* En *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 34 (2), 469-485.
- Deleuze, G. (2006). *Spinoza. Filosofía práctica*. Buenos Aires: Tusquets.

- Demaria, C. (2004). *The Performative Body of Marina Abramovic*. European Journal of Women's Studies, Vol. 11(3), 295–307.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Madrid: Anthropos.
- Descartes, R. (2006). *Discurso del Método Meditaciones Metafísicas*. Madrid: Austral.
- Echeverría, B. (2011). *Modernidad y Blanquitud*. México: Era.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Flores, A. (2015). Ontología de la raza y el racismo. En *Sexo y Raza. Analíticas de la blancura, el deseo y la sexualidad en Guatemala* (págs. 35-136). Guatemala: AVANCSO.
- Foster, H. (2002). *El retorno de lo Real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y Castigar. La invención de la prisión*. Argentina: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la Sexualidad. La voluntad de Saber*. México: Siglo XXI.
- Garbayo Matezú, M. (2016a). *Dar presencia al cuerpo: practicas performaticas en el tardofranquismo*. Anales del instituto de investigaciones estéticas., Vol. XXXVIII (108), 123-147.
- Garbayo Matezú, M. (2016b). *Se me enchinó el cuerpo en una musiquita muy rara que realmente no sé cómo se llama*. Petunia, Vol. 7, 1-12.
- García Canclini, N (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Ganado Kim E. (1997) Transgresiones del cuerpo En *Las trasgresiones al cuerpo. Arte contemporáneo en México* (págs. 13-42). México: CONACULTA/INBA/MACG.
- Giménez Gatto, F. (2007). *Cuerpo explícito: anatomías de la abyección en los performances de Sprinkle, Flanagan y Orlan*. Discurso Visual, Vol. 9, 1-10.
- Herrera A. R. (2013) ABC de la performance en América Latina. *Revista Octubre Art i Disseny*. Núm. 7, 13-28.
- Hernández Cruz, E. (2016). *Sobre el concepto de existencia, dos lecturas: Theodor W. Adorno y Martin Heidegger* (Tesis de licenciatura). México: FES Acatlán.
- Hernández Cruz, E. (2017). *¿Crítica de arte?* Oaxaca: Luz y Sonido Ediciones/ FONCA.
- Histórico, C. p. (1999). *Guatemala, memoria del silencio*. Guatemala: Litoprint.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Jones, A. (2000). *El cuerpo del artista*. México: Océano.

- Jones, A. (2011). Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: una trayectoria. En *Estudios Avanzados de Performance* (págs. 124-185). México: Fondo de Cultura Económica.
- Jones, A. (2003). Body En *Critical terms from art history* (págs. 251-267). Chicago: The University of Chicago Press.
- Kant, I. (1978). El arte Bello. En A. Sánchez Vásquez, *Textos de estética y teoría del arte* (págs. 67-71). México: UNAM.
- Kristeva, J. (1989). *Poderes de la perversión. Ensayos sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1995). *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2009). *Escritos I*. México: Siglo XXI.
- Lacan, J. (2009). Kant con Sade en *Escritos II* (págs. 727-751). México: Siglo XXI.
- Laqueur, T. (1994). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Ediciones catadra, Universidad de Valencia, Instituto de la mujer.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Argentina: Nueva visión.
- Le Breton, D. (2007). *El sabor del mundo. Antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva visión. .
- Lee, V., & Thompson, C. (1912). *Beauty and Ugliness and Other Studies in Psychological Aesthetics*. Londres: John Lane, The Bodley Head. New York, John Lane Company.
- Lopez I. (18 de julio de 2016) "Mi esposa es artista y saltó por la ventana". Vanity Fair, Recuperado de <https://www.revistavanityfair.es/actualidad/articulos/muerte-de-ana-mendieta-artista-carl-andre/22631>
- Morales, H. (2013). Cuerpo de Mujer: Discursos y enigma. *Errancia*, 1-16.
- Nancy, J.L. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Nead, L. (1992). *El desnudo femenino*. Madrid: Tecnos.
- Nietzsche, F. (2004). *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos.
- Nietzsche, F. (2010). *Fragmentos póstumos. Volumen III (1882-1885)*. Madrid: España.
- Ong, W. (2006). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Poe Lang, K. (2003). *Sexo cuerpo e identidad en el tiempo principia en Xibalbá de Luis de Lion*. Reflexiones, 82(2), 83-91.

- Rolnik, S. (2007). *La memoria del cuerpo contamina el museo. Arte y Revolución*, Brumaría n° 8, 99-114.
- Sacks, O. (2001). *Un antropólogo en marte*. Barcelona: Anagrama.
- Segato, L R. (2014). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. México: Tinta limón, Pez en el Árbol.
- Serret Bravo, E. (2013). *Ciudadanía de las mujeres y cultura política en México*. En Cultura (y) política. (págs. 63-95). México: Universidad Autónoma Metropolitana. División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Serret Bravo, E. (2008). *¿Qué es y para qué sirve la perspectiva de género? Libro de texto para la asignatura: Perspectiva de Género, en educación*. Oaxaca: Colección Instituto de la Mujer Oaxaqueña.
- Serret Bravo, E. (2018). *Las mujeres como objetos transaccionales en la instauración de sociedades androcráticas*. (Manuscrito no publicado).
- Silvia Monzón, A. (2015a). *Las mujeres, los feminismos y los movimientos sociales en Guatemala: Relaciones articulaciones y desencuentros*. Guatemala: Editorial de Ciencias Sociales, FLACSO.
- Silvia Monzón, A. (2015b). *Las mujeres en Guatemala, situación, condición y respuestas desde el Estado*. En U.D. *Guatemala, Universidad y Realidad. Enfoques sobre la sociedad y el Estado guatemalteco*. (págs. 239-273). Guatemala: Editorial Oscar de León castillo.
- Simmel, G. (2014). *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. México: FCE.
- Tock, A. (2015). Dispositivo Sexo-Raza y poder disciplinar: construcción de cuadros vivos. En AVANCSO, *Sexo y Raza. Políticas de la blancura el deseo y la sexualidad en Guatemala*. (págs. 1-33). Guatemala: Editorial Serviprensa.
- Varela Huerta, A. (2017). (2017) *La trinidad perversa de la que huyen las fugitivas centroamericanas: violencia feminicida, violencia de estado y violencia de mercado*. Debate feminista, Vol. 53, 1-17.

