



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

POSHUMANISMO Y ANIMALIDAD:
APROXIMACIONES AL RECURSO DE LO ANIMAL
EN EL ARTE CHILENO CONTEMPORÁNEO

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes
con mención en Teoría e Historia del Arte

ANDRÉS NICOLÁS SOTO VEGA

Profesor guía:
Sergio Rojas Contreras

Santiago de Chile
2019

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	2
INTRODUCCIÓN	4
1. HUMANISMO Y HORROR: DE LA PAIDEIA GRIEGA A AUSCHWITZ	10
1. 1. Aproximación a la noción de humanismo	10
1. 2. Auschwitz y la crisis del humanismo	17
2. LA TÉCNICA Y EL AGOTAMIENTO DEL HUMANISMO: UNA OPOSICIÓN ENTRE ADORNO Y HEIDEGGER	25
2. 1. Adorno y la civilización como barbarie	25
2. 2. Heidegger y el poshumanismo	30
3. POSHUMANISMO Y LA CUESTIÓN ANIMAL	40
3. 1. El poshumanismo como páरणon	40
3. 2. Sloterdijk y la domesticación del hombre	51
3. 3. El giro nietzscheano y la cuestión animal	56
4. ARTE CONTEMPORÁNEO Y ANIMALIDAD	65
4. 1. El animal como recurso	65
4. 2. De la heterogénea consideración ético-estética del animal en el arte contemporáneo	69
4. 3. El recurso de lo animal en el arte chileno contemporáneo	78
5. MARÍA JESÚS SCHULTZ: CUERPOS TECNO-TERATOLÓGICOS	87
5. 1. De la resistencia a los regímenes ortopédicos del arte	87
5. 2. La monstruosa hybris: sinestesia y cinestesia	91
5. 3. La conmoción del cuerpo tecno-teratológico	99
6. GABRIELA RIVERA: LA CARNE COMO RESISTENCIA ESTÉTICO-POLÍTICA	101
6. 1. La carne inflamada	101
6. 2. Cuerpo y rebeldía	105
6. 3. La carne como resistencia	109
CONCLUSIONES	118
BIBLIOGRAFÍA	124

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a todas aquellas personas que formaron parte de mi vida durante el tiempo en que escribí esta páginas y cursé el programa de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Sin duda, su compañía, aliento y cariño fueron fundamentales en estos años.

Agradezco especialmente a mis padres, por su apoyo y amor incondicional, por enseñarme a valorar el cariño y la bondad por sobre cualquier otro aspecto material y por ser en muchísimos sentidos dignos de ser amados. A mi hermano Diego, por su presencia constante, por su confianza, amistad y amor. También a mis abuelos, por su cuidado y preocupación permanente. Por enseñarme lo que significa la dignidad con su sola existencia.

Agradezco a mi profesor guía, Sergio Rojas, por su confianza, por darle significado al término *trabajo intelectual*, por su sentido del humor y por ser un ejemplo de docente y de persona en general. También agradezco a la profesora Alejandra Bottinelli todo el aprendizaje que significó para mí trabajar con ella. En este mismo orden, le agradezco a Francisco Vega sus comentarios, críticas y consejos.

Agradezco a Samuel Espíndola, por su amistad y compañerismo en diferentes ámbitos durante estos años. A Vania Montgomery, por su cariño y

sinceridad. A mis compañeros del Aldo Rómulo, equipo de futbolito del que me enorgullece ser fundador y capitán. A Ángela Ruiz, Victoria Ramírez, Carolina Mouat, Simón López y Mariana Camelio.

Finalmente, agradezco a mi compañera, Josefa Soza, por su amor, por compartir sus sueños conmigo y hacerme parte de su vida. Le agradezco la tibieza de su alegría que siempre me dio fuerzas en los momentos más adversos.

INTRODUCCIÓN

En una de las escenas principales de *The Square* (2017) de Ruben Östlund, se representa una cena de gala organizada por el museo de arte contemporáneo sueco a la que asisten millonarios benefactores y aficionados al arte. Súbitamente, el evento es interrumpido por una voz transmitida por altoparlantes que anuncia “Bienvenidos a la jungla”, dando inicio a una performance de un artista que, con el torso desnudo y prótesis en los brazos, comienza a actuar de manera hiperrealista como un simio. Si bien al comienzo parece ser que la acción pretende amenizar la velada, con el artista paseándose entre las mesas y jugando con los invitados, progresivamente el hombre-animal comienza a demostrar una suerte de agresividad instintiva cuando se siente amenazado por uno de los asistentes.



Fotograma de *The Square* (2017)

El efecto que genera en el público es de estupor y confusión. Todos permanecen completamente quietos y con la cabeza gacha hasta que el artista, con una violencia extrema, intenta violar a una mujer, pero finalmente es detenido y linchado por un grupo de hombres. Lo que llama la atención de la escena es que la respuesta defensiva de este grupo tardó demasiado tiempo, como si no creyeran capaz al artista de cometer una atrocidad así o como si confiaran en que lo que hay de humano en él despertaría del trance en que estaba inmerso para impedir el curso de sus propias acciones. La película de Östlund deja muy en claro que de no haber sido retenido, la performance habría concluido con la violación de dicha mujer.

El desconcierto genera preguntas claves acerca de los límites del arte y también acerca de las fronteras entre el ser humano y el animal. La performance de *The Square* interpela asimismo tanto el rol de las instituciones como el de los espectadores. Nos sugiere una disociación artificial entre la parte humana y la parte animal en el contexto de una acción de arte y nos insta a cuestionar la responsabilidad ética que tenemos los seres humanos frente a otros vivientes. Lo cierto es que la película consigue hacer olvidar por un momento que el agente de la agresión es en efecto un artista (por causa del notable realismo de su interpretación) y que este ejercicio de violencia es menos propio de los animales que de los hombres. De esta manera, mediante la impostación de la figura del animal, la performance visibiliza la extrema agresividad de la que somos capaces incluso en el ámbito de la experimentación artística. También nos hace creer por un momento que es la falta de raciocinio lo que conduce a ejercer la violencia, para luego caer en la cuenta de que en realidad la historia ha demostrado que las atrocidades más

luctuosas de las que tenemos conocimiento se han llevado a cabo justamente en nombre de cierto concepto de humanidad y con pleno uso de la razón.

En nuestra investigación, constatamos el contexto de crisis de las categorías humanistas que forjaron la legitimidad y soberanía del pensamiento occidental, así como la justificación de la dominación utilitaria de la naturaleza y la comunidad de lo viviente. Nos proponemos examinar las principales matrices filosóficas que hoy parecen insostenibles debido a, por un lado, la conquista de derechos de los sujetos marginados por la historia y, por otro, la catástrofe a nivel planetario que el desborde de la técnica humana ha causado en los ecosistemas y la vida en general. El humanismo, que según Peter Sloterdijk no ha sido otra cosa más que un sistema de domesticación de los seres humanos, ha aportado determinaciones esenciales que en nuestra época deben revisarse atendiendo principalmente a los sistemas epistemológicos que instauró y las consecuencias éticas, estéticas y políticas que dichos sistemas trajeron consigo.

En este sentido, consideramos que los trabajos críticos y teóricos reunidos en el marco del poshumanismo permiten una reflexión innovadora que busca interrumpir las dinámicas de perpetuación o reproducción de la voluntad de saber y de poder, al decir de Foucault, que han regido en Occidente. Los teóricos poshumanistas que revisaremos en esta investigación exhiben diversos desarrollos reflexivos enfocados en dar cuenta de la compleja trama de interrelaciones económicas, políticas y culturales del mundo contemporáneo y, al mismo tiempo, demuestran un profundo interés en abrir el pensamiento a nuevas formas de entender las relaciones del ser humano con los animales, el medioambiente y la tecnología. De esta manera,

el poshumanismo no surge como un patrón filosófico que viene a suceder a estructuras precedentes, sino que emerge como un compromiso intelectual que exhibe la comprensión de que la vida de los seres humanos está imbricada esencialmente tanto con los demás seres vivos que habitan el planeta como con las tecnologías que median todos los modos de relacionarnos.

A nuestro juicio, entendemos que el arte contemporáneo, antes que destinarse a la afección de la sensibilidad, o bien, antes que definirse por su valor de cambio, constituye un corpus ilimitado de formas de pensar alternativas a los órdenes lógicos naturalizados que excluyen la polisemia, la hibridez y la complejidad, así como el involucramiento ético y político de los sujetos. El arte pone en obra la intensidad irreductible del pensamiento por cuanto le son inadmisibles las interpretaciones conclusivas, excluyentes y totalizantes. Del mismo modo y tomando en cuenta las reflexiones poshumanistas, valoraremos al animal de un modo más trascendental que su mera determinación como útil o como alteridad irreductible (frente a la cual se ha afirmado negativamente la esencia histórica del hombre en tanto que *animal rationale*). Por el contrario, consideraremos al animal, de acuerdo con la tesis de Jean-Christoph Bailly, como una figura de pensamiento diferente al cartesianismo que no se articula a partir de signos, pero precisamente por ello provee formas inéditas de reflexionar el *ser-con* de la comunidad de lo viviente y la singularidad de la interacción entre animales y humanos.

De tal suerte, el problema sobre el cual nos referiremos es el de la interacción entre lo humano y la animalidad en el arte contemporáneo considerando al poshumanismo como marco de sentido. Más específicamente, estudiaremos los alcances teóricos y críticos que implica la incorporación del

animal como recurso en el arte. Vale decir, no abordaremos obras que representen la imagen del animal (ya que trabajan con su ausencia), sino que nos aproximaremos a aquellas que hagan efectiva su comparecencia en la producción artística mediante la inclusión de miembros, tejidos o residuos animales, o bien, mediante el trabajo con animales embalsamados o vivos. Nos cuestionaremos cómo el recurso de la animalidad lleva a cabo una reflexión sobre el modo en que nos relacionamos y pensamos en el contexto del agotamiento de las categorías humanistas.

En la medida en que no podemos dar cuenta de la totalidad de obras de arte contemporáneas que emplean dicho recurso, nos referiremos a una muestra representativa para evidenciar su profunda heterogeneidad ética, estética y política en términos del modo en que se relacionan con la animalidad. Además, con el objetivo de desplegar un análisis más exhaustivo, nos referiremos más extensamente a las obras de dos artistas chilenas contemporáneas, María Jesús Schultz y Gabriela Rivera Lucero, quienes exhiben operaciones disímiles y con diferentes grados de opacidad semántica, pero que se vinculan estrechamente en relación con su diálogo con problemáticas políticas y culturales contemporáneas. Es por la diferencia entre sus propuestas artísticas y el rasgo en común de tratar acerca de y con lo animal que decidí abordar ambas obras en esta investigación.

En definitiva y teniendo en cuenta las diversas asociaciones éticas, estéticas y políticas que pueda suscitar cada obra de arte, la hipótesis que desarrollaremos en las páginas que siguen afirma que el recurso del animal en el arte contemporáneo implica de suyo una interpelación radical a la subjetividad en la medida en que, en primer lugar, pone en obra el *ser-con* de

la comunidad de lo viviente y, en segundo lugar, dinamiza en cada caso la reflexión acerca de los límites de la potestad soberana de los humanos sobre la vida en general. Dicho de otro modo, las obras de arte que emplean recursos animales ejercen una afección particularmente potente en quienes las perciben puesto que en aquellas mismas se da lugar a la interacción entre lo humano y lo animal, al mismo tiempo que juzgan, en su propia materialidad, el dominio del hombre sobre las demás formas de vida.

En último término, consideramos al arte como una forma de pensamiento compleja que cuestiona las fronteras entre lo humano y lo animal, pero también como un ejercicio de poder capaz de denunciar, desconstruir, legitimar, o bien, llevar a cabo prácticas que atenten contra la dignidad de animales o de los propios humanos. En esta investigación veremos de qué manera el marco del poshumanismo sostiene el carácter decisivo e impostergable de pensar cómo nos relacionamos con los demás vivientes y cómo nos definimos a nosotros mismos a partir de esa relación.

Capítulo 1

HUMANISMO Y HORROR:

DE LA *PAIDEIA* GRIEGA A AUSCHWITZ

1. 1. Aproximación a la noción de humanismo

Pocos términos han desempeñado un rol tan crucial y preponderante en la historia de Occidente como la palabra humanismo. Mientras algunos autores admiran el ímpetu de progreso, libertad e individualismo que trae consigo, así como la suspicacia que implica frente a las autoridades religiosas y las ideas reveladas, otros numerosos teóricos apuntan sus críticas al hecho de que el humanismo funciona como un aparato ideológico encargado de constreñir tanto las posibilidades de articulación política de los seres humanos como el pensamiento libre de conceptos fundamentales anquilosados por la tradición. Según Mabel Moraña, la pregunta por el humanismo “apunta al corazón mismo de la conciencia moderna”¹ y remite aún hoy a los valores culturales hegemónicos centrados en la idea de un sujeto a quien el mundo se le aparece como dispuesto para sí. El humanismo, desde este punto de vista, llegaría incluso a compensar la materialidad y la relatividad contemporáneas en la medida en que parece aportar un eje articulador de la experiencia, pero, tal

¹ Moraña, Mabel. “La cuestión del humanismo en América Latina: puntos ciegos y líneas de fuga”. *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2014. p. 183.

como sostiene Michel Foucault, ejercería asimismo un orden epistemológico que busca tanto la sujeción del sujeto como la supresión de su deseo de poder².

El rechazo de Foucault a los discursos que justifican este tipo de dominación de la existencia humana en nombre de la razón occidental contrasta con la reivindicación de Jean-Paul Sartre de un humanismo existencialista³ que sirva de instrumento para que el hombre, que existe fuera de sí mismo y se proyecta continuamente, según plantea el filósofo, reconozca una esencia universal en todos los hombres, persiga fines trascendentales y conquiste su autonomía asumiendo la responsabilidad total de su existencia. Como puede colegirse a partir de esta oposición, al tratar sobre el humanismo –o, mejor dicho, sobre los múltiples humanismos–, nos enfrentamos a una de las nociones cardinales y más complejas que puedan hallarse en el decurso del pensamiento occidental y es precisamente por dicho carácter central que pueden asignársele una amplísima gama de acepciones posibles según los múltiples y diversos contextos en que la palabra aparece y ejerce funciones.

² “Entiendo por humanismo el conjunto de discursos a través de los cuales se le ha dicho al hombre occidental: «aunque no ejerzas el poder, puedes no obstante ser soberano». Mejor aún: «cuanto más renuncies a ejercer el poder y más te sometas al que te impongan, más soberano serás». El humanismo es quien ha inventado sucesivamente todas estas soberanías sometidas, tales como el alma (soberanía del cuerpo, sometida a Dios), la conciencia (soberanía del orden de los juicios, sometida al orden de la verdad), la libertad fundamental (soberanía interiormente, pero que consiente y está de acuerdo con su destino exteriormente), el individuo (soberano titular de derechos, sometido a las leyes o a las reglas de la sociedad). En resumen, el humanismo es todo aquello con lo que, en Occidente, se ha suprimido el deseo de poder, se ha prohibido querer el poder y se ha excluido la posibilidad de tomarlo”. Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: Las ediciones de la Piqueta, 1979. p. 34.

³ Cfr. Sartre, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Trad. Victoria Prati de Fernández. Buenos Aires: Sur, 1973.

En este sentido y tal como sostiene el propio Foucault, “la temática humanista es en sí misma demasiado flexible, demasiado diversa, demasiado inconsistente para servir de eje a la reflexión”⁴ por cuanto el humanismo surge siempre para servir de soporte a una concepción de hombre previa y por lo general proveniente de la religión, de la ciencia o de la política.

Una revisión a la etimología del concepto no contribuye a despejar el carácter excesivo y en ocasiones contradictorio de sus significaciones que ya anunciábamos. En su exhaustivo estudio sobre el humanismo, Tony Davies sostiene que la palabra provendría de la raíz latina *humilis*, ‘humilde’, la cual derivaría a su vez de *humus*, ‘tierra’ o ‘suelo’. Así, *homo* significaría en sentido estricto ‘ser de tierra’, mientras que *humanus*, más precisamente, significaría ‘terrestre’ o ‘humano’. La voz latina *humanitas*, de importancia crucial en la antigua Roma, consiste en una traducción de *παιδεία* (*paideia*), que es el término con que los griegos designaron la educación y formación según sus ideales de virtud en las artes liberales, las que serían agrupadas posteriormente en el *trivium* y el *quadrivium* medievales. Ahora bien, tal como indica Aulo Gelio en sus *Noches áticas* (siglo II a. C.), era un error común entre los romanos confundir el significado educacional de *humanitas* con la palabra *φιλανθρωπία* (*philanthropia*), entendida como una suerte de espíritu amistoso y bien intencionado hacia todos los hombres sin distinción⁵. En consecuencia, el primer humanismo romano consistía en un proyecto de revivificación de lo griego en general, proyecto que se repetiría a lo largo de la

⁴ Foucault, Michel. “Un inédito: ¿Qué es la Ilustración?”. Trad. Antonio Campillo. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, nº 7 (1993): p. 14.

⁵ Cfr. Davies, Tony. *Humanism*. Londres: Taylor & Francis, 2001. p. 126.

historia de Occidente en tanto que oposición a la inhumanidad⁶ representada por la ausencia de lenguaje y razón. La aspiración de la república romana era, de tal suerte, oponer el *homo humanus* al *homo barbarus* mediante la incorporación de la *paideia* griega para fundar su *romanitas* ('romanidad') o, más precisamente, su *humanitas* entendida como esencia de lo humano ('humanidad'). El arte occidental ha registrado dicha voluntad revivificadora de manera explícita con el extendido trabajo de los copistas romanos primero, con la recuperación de lo griego por parte de figuras renacentistas como Rafael después, hasta el neoclasicismo del siglo XVIII con exponentes como Jacques-Louis David.

Ahora bien, aunque la pretensión humanista de recuperar los principios griegos no sea representada palmariamente en cada caso, dicha pretensión emerge de manera consistente en el decurso de la historia del arte europeo, incluso en movimientos de orden religioso tales como el Barroco, o bien, en el

⁶ En su célebre ensayo sobre el concepto de lo político, Carl Schmitt hace referencia a cómo la idea de *humanidad* se sustrae de la lógica del conflicto esencial entre amigos y enemigos que subyace a la política y, por consiguiente, se sustrae también de la guerra como posibilidad irreductible. En tal sentido, la humanidad no sería un "concepto político" por cuanto es en principio consustancial a todos los hombres y, sin embargo, suele emplearse como un instrumento mediante el cual se justifican las acciones expansionistas de los imperios. La fórmula empleada para colonizar, intervenir o declarar la guerra, incluso realizando acciones inhumanas por parte de los estados imperialistas, sería la de la deshumanización categórica del enemigo. "Aducir el nombre de la «humanidad» –escribe Schmitt–, apelar a la humanidad, confiscar ese término, habida cuenta de que tan excelso nombre no puede ser pronunciado sin determinadas consecuencias, sólo puede poner de manifiesto la aterradora pretensión de negar al enemigo la calidad de hombres, declararlo *hors-la-loi* y *hors l'humanité*, y llevar así la guerra a la más extremada inhumanidad". Schmitt, Carl. *El concepto de lo político*. Trad. Rafael Agapito. Madrid: Alianza, 2009. p. 84. De la cita puede inferirse que, desde la perspectiva de Schmitt, no habría guerra que no se declare en nombre de causas humanistas o en nombre del humanismo en general. Recuérdese la declaración de Hitler que Art Spiegelman usa como epígrafe de su novela gráfica *Maus*: "los judíos son indudablemente una raza, pero no son humanos". La idea de lo político como una esencial oposición a un otro planteada por Schmitt se correspondería así con las bases epistemológicas del humanismo.

espíritu emancipador del Romanticismo, que pone en obra la conquista de la autonomía tanto del individuo y los pueblos como del arte mismo. De esta manera, el ánimo que moviliza a las producciones artísticas es en general un ímpetu de resistencia a un modo de representación artística precedente o contemporáneo que detente o dispute la hegemonía cultural.

A este respecto y del mismo modo que plantea Foucault en su comentario al opúsculo de Kant *¿Qué es la Ilustración?*⁷, Peter Sloterdijk afirma que, en términos históricos, los humanismos se han definido siempre por su hostilidad puesto que constantemente se han planteado a sí mismos a partir de un “contra qué”:

“Es fácil comprender –escribe el filósofo alemán– que justamente aquellas épocas cuyas experiencias determinantes han tenido que ver con el potencial de barbarie que se libera en las interacciones humanas violentas suelen coincidir con los tiempos en que más alta y apremiante es la voz reclamando humanismo”⁸.

Según Sloterdijk, “rescatar a los hombres de la barbarie” ha sido la tarea de fondo del retorno a lo griego por parte del humanismo, el cual no sería más que una “telecomunicación fundadora de amistades” que operaría según el modelo de una “sociedad literaria” (en otro momento llamará “club” o “secta de alfabetizados” a dicho modelo por los afanes expansionistas y universalistas de los humanismos). El registro irónico del filósofo puede apreciarse en la mordaz consideración de que el tema latente del humanismo consiste en “la domesticación del hombre”⁹ mediante un conjunto lecturas que consigan amansarlo. Volveremos más adelante sobre esta idea de

⁷ Cfr. Foucault, Michel. Op cit. p. 14.

⁸ Sloterdijk, Peter. *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Trad. Teresa Rocha. Madrid: Siruela, 2006. p. 31.

⁹ *Ibíd.* p. 32.

domesticación (*Domestikation*) del hombre por el hombre¹⁰ cuando nos hagamos cargo específicamente de la cuestión animal en el tercer capítulo.

Los rendimientos éticos, políticos y estéticos del humanismo han estado desde hace más treinta años en entredicho por los sucesivos discursos acerca del *fin* (del arte, de la historia, de la filosofía, del hombre, del sujeto, etc.) que se han elaborado en los circuitos académicos a nivel internacional¹¹. En este contexto, marcado por la carencia de discursos inaugurales y el incesante empleo del prefijo *post*, Sloterdijk afirma que el humanismo nacional burgués ha finalizado cuando en el mundo se ha instauró una cultura global de masas que resultó de la masificación de la radio y la televisión (también la internet) desde la segunda mitad del siglo XX. Estos medios serían incapaces, según Sloterdijk, de reproducir el modelo de las “sociedades literarias” y, en consecuencia, ya no podrían restringir con éxito las lecturas canónicas establecidas según criterios nacionales ni “producir síntesis políticas y culturales sobre la base de instrumentos literarios, epistolares, humanísticos”¹². Esto quiere decir en el fondo que las ideas modernas formuladas como proyectos ideológicos y educativos ya no bastarían para sostener macroestructuras políticas, sociales y económicas en la medida en que los vínculos entre los emisores de las “cartas” y sus receptores se han interrumpido y disgregado por causa de la alfabetización masiva y la creciente

¹⁰ Esta tesis le significó a Sloterdijk ser blanco de numerosas críticas en el ámbito intelectual, principalmente por parte de Jürgen Habermas y demás académicos cercanos a este. En específico, las críticas en contra de la conferencia de Sloterdijk de 1991 apuntaban a que su declarado antihumanismo y ciertos ensalzamientos a la eugenesia evocaban ominosos recuerdos acerca del nazismo referidos ante todo a la idea de mejoramiento racial.

¹¹ Cfr. Rojas, Sergio. *El arte agotado. Magnitudes y representaciones de lo contemporáneo*. Santiago de Chile: Sangría, 2012. p. 18.

¹² Sloterdijk, Peter. Op. cit. p. 28.

accesibilidad a los medios. En su célebre libro *What Is Posthumanism?*, Cary Wolfe sostiene que habitamos un momento histórico en que es imposible ignorar el descentramiento del ser humano por su imbricación en redes técnicas, médicas, informáticas y económicas; descentramiento que exhibe

“la necesidad de nuevos paradigmas teóricos, así como de un nuevo modo de pensar que venga después de las represiones y fantasías culturales, después de los protocolos filosóficos y las evasiones del humanismo en tanto que fenómeno específicamente histórico”¹³.

Ambos enunciados, el de Sloterdijk y el de Wolfe, coinciden en caracterizar una época en que las categorías modernas, es decir, humanistas, han demostrado ser inoperantes para dar cuenta de la magnitud de un presente en muchos sentidos desmesurado. El destino del sujeto contemporáneo pareciera enfrentarse constantemente a lo incalculable, merced a un mundo en extremo contingente por causa de la globalización, el individualismo radical y el posmoderno fin de la reflexión sobre “las grandes circunstancias” que sobrevino a la hegemonía internacional del neoliberalismo.

En el capítulo siguiente examinaremos de manera crítica un planteamiento sobre el fin del humanismo de otro orden, en tanto que no establece la caducidad de este marco de pensamiento a partir de un análisis histórico explícito de las condiciones de un determinado presente sino que lo hace con ocasión de un estudio más originario sobre lo que Occidente no se ha dedicado a pensar: la esencia del hombre como la experiencia de su relación con el ser. Tras la revisión de esta derogación del humanismo planteada por Martin Heidegger, determinante en muchos sentidos para los desarrollos ulteriores sobre la temática, ingresaremos en el problema del poshumanismo

¹³ Wolfe, Cary. *What Is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. p. XVI. La traducción es nuestra.

entendido como horizonte de la cuestión animal en el marco del arte contemporáneo en general. Nos interesa abordar dicha proposición antes de tratar sobre el problema específico de lo animal como recurso artístico porque, tal como escribe Giorgio Agamben, ningún otro pensador del siglo XX se esforzó tanto en separar al hombre del viviente como el filósofo de Friburgo.

1. 2. Auschwitz y la crisis del humanismo

En 1947, a dos años del fin de la guerra, Heidegger publica su *Carta sobre el Humanismo*, una versión editada de la misiva que le enviara en diciembre del año anterior al filósofo francés Jean Beaufret en que responde a las preguntas y comentarios de este acerca del desarrollo del existencialismo en Francia y el proyecto de la ontología fundamental elaborado en *Ser y tiempo* (1927) por el pensador alemán. Anticipándose a lo que muchos lectores podríamos suponer equivocadamente, a saber, que por su temática la *Carta* respondería de manera explícita al contexto inmediato de posguerra y a la crisis humanitaria acaecida a escala mundial, Heidegger indica en una nota de 1949 que lo que allí expone se basa “también” –aunque habría que decir “casi exclusivamente”– en un proyecto iniciado por él en 1936 en que decidió *sencillamente* decir la verdad del ser.

Como el mismo Heidegger declara con insistencia en sus obras, este “sencillamente” significa responder al “olvido del ser” por parte de la filosofía occidental desde Platón en adelante y oponerse a la interpretación técnica del

pensar, cuyos predicados solo se han referido teóricamente a los entes, pero no al ser ni a su esencia. Pensar el ser, en este sentido, es pensar su verdad procurando el “des-ocultamiento” de su esencia y, más aún, se trata de *experimentar* lo verdadero en su esencia. Según Heidegger, solo así podría pensarse el ser. En la medida en que el *Dasein* o ser-arrojado (concepto con que se reemplaza la idea de un sujeto inherente en sí mismo) no es algo otro que el ser, el hombre que piensa su existencia no sería capaz de pensar el ser en cuanto tal mediante el procedimiento teórico (o técnico) sin por eso mismo abandonar la pregunta y caer nuevamente en el olvido en que lo ha mantenido la metafísica occidental. Pensar, escribe el filósofo alemán, “lleva a cabo la relación del ser con la esencia del hombre”¹⁴ que consiste precisamente en estar en relación con el ser. Retomaremos esta idea más adelante en el siguiente capítulo. Antes de desarrollar los puntos centrales de su *Carta* referidos a la esencia del hombre, al rechazo de la consideración como *animal rationale* del ser humano y a la pregunta de Beaufret sobre cómo volver a dar un sentido a la palabra «Humanismo», es conveniente referirnos más extensamente al contexto de producción de la publicación y compararlo con otro planteamiento, contemporáneo al texto heideggeriano, de gran relevancia para el examen de la vigencia o inoperancia de las categorías humanistas. Nos referimos a la afirmación de Theodor Adorno de que después de Auschwitz es imposible escribir poesía.

La *Carta sobre el Humanismo* se publica cuando en el mundo ya se tenía pleno conocimiento de los crímenes militares y políticos del régimen nazi. Los juicios de Núremberg (1945-1946), que se desarrollaron en

¹⁴ Heidegger, Martin. *Carta sobre el Humanismo*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2006. p. 11.

cuestionables condiciones por la arbitrariedad e irregularidad de las pautas jurídicas que impusieron los vencedores¹⁵, consistieron en la inauguración de la justicia internacional que emerge en nombre de la humanidad y sirvieron para dar visibilidad mundial tanto a la ideología como a los horrores del nazismo. En este contexto, resulta interesante cotejar dos tesis de muy cercana publicación entre sí para evaluar lo que tienen en común más allá de ciertas críticas apresuradas y poco significativas para nuestros propósitos tales como que la obra de Heidegger respondería a un pensamiento provinciano mientras que la de Adorno a una filosofía urbana y cosmopolita. Considerar las propuestas de uno y otro pensador en relación con su contexto de producción no es un antojadizo desvío ni una manera de clausurar semánticamente las resonancias políticas de sus planteamientos. Como diferentes autores han señalado, no es posible reflexionar el pensamiento heideggeriano, el más importante del siglo XX, sin considerar como un elemento clave su militancia en el nacionalsocialismo. En el caso particular de esta investigación, nos referiremos a lo que Adorno y Heidegger plantearon con respecto al concepto de técnica tras la desclasificación de los horrores de Auschwitz y cómo dichos enunciados repercutieron en el pensamiento de las postrimerías del humanismo.

Como es sabido, el campo de concentración y exterminio de Auschwitz fue una red compuesta de más de cuarenta centros de trabajo forzado, tortura y ejecución articulados a partir de tres campos centrales conocidos como Auschwitz I, Auschwitz II-Birkenau y Auschwitz III-Monowitz. El complejo,

¹⁵ Es preciso recordar sobre este punto que en tales juicios de derecho internacional no se consideraron los crímenes de guerra de las fuerzas soviéticas ni de los aliados, entre los cuales se cuentan, por ejemplo, la operación de los campos de concentración del Gulag o la bombardeo con armas nucleares a las ciudades de Hiroshima y Nagasaki los días 6 y el 9 de agosto de 1945.

cuyas operaciones comenzaron en el año 1940 y terminaron gracias a la intervención militar soviética 1945, se situó en los alrededores de la ciudad Oświęcim, al sur de Polonia, que se encontraba bajo ocupación alemana. La mayoría de los cálculos coinciden en que solo allí fueron enviadas cerca de un millón trescientas mil personas, de las cuales sobrevivieron unas doscientas mil. Las víctimas fueron en su mayoría judíos (un 90%, es decir, un millón de personas aproximadamente), pero también prisioneros de guerra y disidentes al régimen. La puesta en marcha de Auschwitz se inscribe en el plan de exterminio conocido como “la solución final (*Endlösung*) de la cuestión judía”, el cual fue ideado por Hitler y los altos mandos del régimen nazi Hermann Göring, Heinrich Himmler y Reinhard Heydrich, entre otros. Dicho plan consistió en la estrategia inédita de que los asesinatos en masa se ejecutaran en el marco de un diseño premeditado para llevar a cabo la aniquilación sistemática de un grupo social, en este caso, de la población judía en Europa. Es decir, lo que por primera vez se ejecuta con el plan de exterminio nazi y que convierte al Holocausto en un *suceso límite*, al decir de Saul Friedlander, fue la construcción de una maquinaria que conformara una verdadera industria de la muerte compuesta de numerosas “fábricas de cadáveres vivos” y “pozos del olvido”, como los llama Hannah Arendt. Cabe recordar que en 1942 el propio Himmler proclamó como lema de la Solución Final que “los nacionalsocialistas deben destruir, pero productivamente”. Esta perspectiva se tradujo en una política de desarrollo técnico que trajo consigo terribles consecuencias, entre ellas, la construcción de numerosos campos de concentración, la instalación de vías férreas para transportar prisioneros, la experimentación médica con humanos, la eliminación masiva de los presos incapaces de dedicarse al trabajo forzado y la instalación y perfeccionamiento de cámaras de gas con el objeto de hacer más eficientes las ejecuciones y

evitar así la propagación de enfermedades causadas por la descomposición de los cuerpos (en Auschwitz se llegó al asesinato de más de ocho mil reclusos diarios).

También puede vincularse a esta perversa noción de productividad el uso que recibían los restos de los prisioneros. Tal como se narra en el conocido documental de Alain Resnais *Noche y niebla* (1955), los nazis usaban el pelo que rapaban para hacer telas, con los huesos intentaron fabricar fertilizante, convirtieron la carne en pastillas de jabón y hubo quien usó la piel para hacer lámparas y prendas de vestir.



Almacenes atiborrados de zapatos confiscados a los prisioneros en Auschwitz.
Fotograma de *Noche y niebla* (1955)

El horror insondable de los campos de concentración y la industria de muerte que lo sustenta radica en lo que Arendt denominó el *mal radical*, un

mal frente al cual nuestra tradición filosófica debe declararse incompetente¹⁶. Los campos fueron exitosos no solo por asesinar a millones, sino por exterminar su humanidad, por cometer una profunda e ineluctable anulación de su individualidad y “espontaneidad”, en sus términos, lo que provocó en definitiva que los prisioneros fueran capaces de caminar hasta las cámaras de gas sin oponer resistencia:

“El horror auténtico de los campos de concentración y exterminio radica en el hecho de que los internados, aunque consigan mantenerse vivos, se hallan más efectivamente aislados del mundo de los vivos que si hubieran muerto, porque el terror impone el olvido. Aquí el homicidio es tan impersonal como el aplastamiento de un mosquito. Cualquiera puede morir como resultado de la tortura sistemática o de la inanición o porque el campo esté repleto y sea preciso liquidar el superfluo material humano”¹⁷.

El horror de los campos radica precisamente en convertir a los hombres en “material humano”, transformarlos en cosas, en hacerlos habitar un estado de muerte en vida que no es comparable al de los animales por cuanto cancela incluso las protestas y las quejas como respuestas instintivas. La dominación total de los totalitarismos es soportada por esta intención de llevar el horror hasta lo inverosímil, incomunicable o irrepresentable¹⁸, al punto de que ni siquiera los mismos prisioneros sean capaces de relatar con seguridad su experiencia en los campos. Tal como escribe la filósofa alemana: “no existen

¹⁶ Cfr. Arendt, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Trad. Guillermo Solana. Madrid: Taurus, 1974. pp. 556-557.

¹⁷ *Ibid.* pp. 538-539.

¹⁸ Un buen ejemplo del efecto de la magnitud de este horror puede hallarse en el documental *Noche y niebla* antes mencionado, específicamente cuando, tras referirse a las imágenes del horror que se suceden una tras otra, la voz en off señala la insuficiencia de sus propios recursos de representación: “Los barracones de madera de esas camas donde se dormía de a tres, las madrigueras donde se escondían y comían en furtivo terror y donde incluso el sueño planteaba una amenaza. Ninguna descripción, ninguna imagen puede revelar su verdadera dimensión: solo un terror ininterrumpido. [...] De este dormitorio de ladrillo y de esos sueños atormentados, nosotros podemos tan solo mostrarles la coraza, la superficie”.

paralelos para la vida en los campos de concentración. Su horror nunca puede ser abarcado completamente por la imaginación por la simple razón de que permanecen al margen de la vida y de la muerte”¹⁹. Con todo, debe comprenderse que este *mal radical* al que se refiere Arendt supuso también lo que ella misma, en su informe sobre el juicio a Adolf Eichmann en Jerusalén, denominó *banalidad del mal*, una banalidad ante la cual “las palabras y el pensamiento se sienten impotentes”²⁰. Esta concepción significa que el horror no fue perpetrado gracias a la acción de individuos sanguinarios cuyas vidas estuvieran movilizadas por un profundo odio a los judíos, sino que, antes bien, por una estructura que precisaba de funcionarios, por una masa de operarios diligentes que podían ser hombres comunes y corrientes encargados de seguir órdenes. Este carácter ordinario no mitiga sino que acrecienta el horror del genocidio judío por cuanto oscurece la responsabilidad de los sujetos de violencia. Arendt plantea que se trata de un nuevo tipo de criminal a quien las circunstancias le impiden constatar el ejerce el mal por la obnubilación que provoca la búsqueda de progreso personal: Adolf Eichmann “no supo lo que hacía” y, sin embargo, eso no le impidió convertirse en el criminal más grande de su tiempo.

Tal como hemos revisado, la extraordinaria magnitud de los acontecimientos de Auschwitz implican la difícil tarea histórica y ética de pensar sus causas, su desarrollo y sus consecuencias sin justificar los hechos mediante una narrativa que disipe la opacidad del horror ni mitigue la irreductible densidad del dolor. El genocidio judío, afirma Friedlander, fue un

¹⁹ *Ibíd.* p. 539.

²⁰ Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Trad. Carlos Ribalta. Barcelona: DeBolsillo, 2008. p. 368.

“suceso límite” (*event at the limits*) que puso y aún pone a prueba las categorías tradicionales con que somos capaces de conceptualizarlo y representarlo²¹. Ahora bien, podríamos agregar a esta afirmación que el agotamiento de dichas categorías no debe considerarse como un fenómeno asignable exclusivamente a la singularidad del Holocausto, sino que dicha constatación ha de prestarse a la reflexión del horror que emerge en un mundo que parece desbordar las teorías y que por eso mismo exige ser *pensado*²². Por supuesto, tratar sobre Auschwitz no significa desconocer o restar importancia a otros acontecimientos históricos cercanos tales como las violaciones de los derechos humanos de las dictaduras militares tanto en Chile como en toda la región. En cada caso, aunque resguardando la especificidad de cada experiencia, el horror de la violencia contra los seres humanos produjo el efecto terrible de aplacar las convicciones que servían de eje articulador a una determinada comunidad. Podríamos decir que tratamos sobre Auschwitz porque reconocemos el hecho de que este se re-presenta toda vez que la anulación de la dignidad humana se impone como el modo de dominación política del poder hegemónico. Abordar el *dictum* de Adorno en el marco de sus planteamientos sobre la Ilustración puede aportar una mejor revisión de este problema.

²¹ Friedlander, Saul. “Introducción”. *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008. p. 23.

²² Refiriéndose al carácter autorreflexivo de la llamada historiografía posmoderna y su cuestionamiento a la pretensión de verdad apodíctica de la historiografía tradicional, Sergio Rojas afirma que pensar la historia es reflexionar las historias (lo cual no cancela la vocación de verdad) y que “el tiempo de la desorientación es el tiempo del pensamiento”. Rojas, Sergio. Op. cit. p. 139.

Capítulo 2

LA TÉCNICA Y EL AGOTAMIENTO DEL HUMANISMO: UNA OPOSICIÓN ENTRE ADORNO Y HEIDEGGER

2. 1. Adorno y la civilización como barbarie

Publicada por vez primera en su ensayo “La crítica de la cultura y la sociedad” (1951), la premisa de Adorno que afirma la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz es uno de aquellos enunciados que trascienden con mucho el contexto inmediato en que aparecen. En este caso, referido a la crítica del teórico a la cultura burguesa occidental de posguerra (sobre todo la alemana), celosamente preocupada de su recuperación económica y su propia reivindicación antes que de mirar hacia atrás y enfrentar los horrores cometidos. No es difícil intuir que el *dictum* adorniano no debe tomarse de manera literal como si se tratara de la prohibición de toda producción literaria tras la catástrofe del genocidio judío. La imposibilidad de la poesía a la que hace referencia debe entenderse, en primer término, como un firme rechazo al consuelo de lo lírico, en tanto que sinécdoque de lo bello, y a la posibilidad de recomposición de una totalidad fragmentada²³. Es preciso tener en cuenta que no se trata de que no sea posible la poesía en general. Lo que no va más, desde

²³ Cfr. Wolin, Richard. *The terms of cultural criticism: the Frankfurt School, existentialism, poststructuralism*. Nueva York: Columbia University Press, 1992. pp. XXII-XXIII.

la perspectiva de Adorno, es la poesía tal como había sido, o bien, tal como había sido comprendida por la tradición alemana, a saber, como una expresión literaria conservadora producida por individuos burgueses más bien indiferentes en sus poéticas al dolor colectivo (George, Hofmannsthal, Borchardt, Eichendorf, Mörike, entre otros, según Adorno).

Con Auschwitz se pone de manifiesto que la representación tiene límites que no pueden cruzarse en caso de que el artista no pretenda minimizar los horrores ni, por eso mismo, figurar como cómplice de la catástrofe. Más allá de si Adorno acertó en cuanto a la censura de la lírica o si en realidad debió haberse referido a la prosa en su lugar²⁴, como afirma Slavoj Žižek, la frase va más allá del género literario en cuestión y por eso mismo es necesario, a nuestro juicio, leerla a la luz de la tesis del filósofo que plantea que “la castración de la cultura se debe [...] al propio desarrollo de la cultura como tal [...] y a su enérgica y justificada oposición a la creciente barbarie del predominio de lo económico en su mundo”²⁵. En la perspectiva de Adorno, la cultura no deja de participar de la “culpa total de la sociedad” porque, al igual que el comercio, “vive gracias a la injusticia ya cometida en la esfera de la producción”²⁶. En este sentido, la imposibilidad de escribir poesía estaría referida más bien a la imposibilidad de *simplemente* escribirla, es decir, a la inédita incapacidad de escribir con indiferencia a la catástrofe. Se trata del

²⁴ “No es la poesía lo que es imposible después de Auschwitz, sino más bien la *prosa*. La prosa realista fracasa donde tiene éxito la evocación poética de la insoportable atmósfera de un campo. Es decir, cuando Adorno declara que la poesía es imposible (o más bien bárbara) después de Auschwitz, esta imposibilidad es habilitadora: la poesía trata siempre, por definición «acerca» de algo que no puede ser nombrado de forma directa, sólo aludido”. Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Trad. José Antonio Fernández. Barcelona: Paidós, 2009. pp. 14-15.

²⁵ Adorno, Theodor. “La crítica de la cultura y la sociedad”. *Prismas*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962. p. 15.

²⁶ *Ibíd.* p. 18.

imperativo inexpugnable de que toda expresión artística o filosófica inevitablemente se halle comprometida ya sea con la memoria que busca hacer justicia o con el olvido cómplice del horror por su omisión y superficialidad.

La idea de Adorno de que el destino de la cultura es su propia contradicción –compartida, por cierto, con Walter Benjamin²⁷– la hallamos planteada por primera vez en la célebre obra, escrita en colaboración con Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* (1944). De acuerdo con estos autores, el acontecimiento de la Ilustración significó un conjunto de transformaciones sociales, económicas, políticas, epistemológicas y culturales que, animadas por las ideas de autonomía, libertad e individualismo, derivaron en la emergencia del Estado moderno. Se trataba de “la salida del hombre de su minoría de edad”, en palabras de Kant, es decir, de la conquista de la agencialidad del ser humano convirtiendo a la razón en su principio rector, lo que implicaba emprender la búsqueda de la secularización de la sociedad y el derribo de las viejas instituciones fundadas en mistificaciones teológico-políticas. Ahora bien, Adorno y Horkheimer plantean una precisión: la Ilustración no convierte a los hombres solo en “mayores de edad” sino más bien en “señores”, en la medida en que el concepto que opera como eje articulador de esta matriz de pensamiento es el de *dominación*. Se trata de una dominación que se ejercería, en primer lugar, para conceder al ser humano pleno control y autoridad sobre la naturaleza y, en segundo lugar, con el propósito de justificar la opresión del hombre por el hombre. Tal como

²⁷ La lúcida idea de que no hay documento de cultura que no sea a la vez de barbarie (por omitir la historia de los vencidos) o la figura del ángel de la historia que es arrastrado hacia el futuro por una tempestad llamada “progreso” dan cuenta de la afinidad teórica entre ambos autores acerca de este punto. Cfr. Benjamin, Walter. “Tesis sobre el concepto de historia”. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Trad. Pablo Oyarzún. Santiago: Lom, 2009. pp. 40-44.

escriben los autores, “el programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo”²⁸ a través del empleo de la razón y la formulación científica. De esta manera, y atendiendo a la metáfora de la *Aufklärung*, lo que se pretendía era cancelar la ceguera impuesta por el pensamiento mitológico para así instalar un saber capaz de proporcionar verdades inmutables que provinieran de un punto de vista absoluto u “objetivo”. Sin embargo, según observan los teóricos, la dominación ilustrada opera mediante principios análogos a la dominación del mito y sus componentes mágicos.

Representar, fijar y explicar son operaciones *totalitarias* compartidas por ambos modelos de pensamiento: “la Ilustración se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres”²⁹, escriben Adorno y Horkheimer. De tal suerte, los mitos se disuelven por causa del pensamiento ilustrado, pero conservan su función política y social de demarcación o sujeción epistemológica. Al mismo tiempo, la Ilustración deviene mitología en la medida en que, por un lado, entroniza a la razón para situarla en el lugar que ocupaba la divinidad mientras que, por otro lado, concibe los planteamientos teóricos como “creencias” de pasajera validez que pueden sucederse una tras otra. Lo que se cifra en el fondo de esta apreciación del pensamiento ilustrado es que las promesas de civilización, progreso y libertad que animaron su desarrollo, desembocaron en el hundimiento en un “nuevo género de barbarie” en lugar de la emergencia de “un estado verdaderamente humano”³⁰.

²⁸ Adorno, T. & Horkheimer, M. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trad. Juan José Sánchez. Madrid: Trotta, 1998. p. 59.

²⁹ *Ibíd.* p. 64.

³⁰ *Ibíd.* p. 51.

En tal sentido específico puede comprenderse que Auschwitz no sea concebido como el fracaso del pensamiento ilustrado sino como su cumplimiento, la realización de una fatalidad que no tenía propuesta para sí explícitamente, pero que sí se hallaba ínsita en el principio de dominación de la Ilustración. En otras palabras, el genocidio judío ha de considerarse como el acontecimiento que hizo palmario el carácter autodestructivo del pensamiento ilustrado. Ahora bien, cabe precisar sobre este punto que los autores no celebran el conjunto de ideas de la Ilustración (a pesar de que explícitamente pretenden “salvarla”) ni rehúyen de la aporía de que solo dicho pensamiento puede proveer las verdaderas bases para la persecución de la libertad. El objetivo tanto Adorno como de Horkheimer sería más bien la constatación de que bajo la Ilustración, saber de vocación humanista por cuanto pretendía ser un proceso liberador del hombre, subyacen las causas del dominio, la alienación y cosificación de los seres humanos: “la técnica es la esencia de tal saber. Éste no aspira a conceptos e imágenes, tampoco a la felicidad del conocimiento, sino al método, a la explotación del trabajo de los otros, al capital”³¹.

En este contexto, el arte y la poesía después de Auschwitz no podrían producirse sin la conciencia de inscribirse en una sociedad tecnócrata que opera según las lógicas de una razón instrumental que domina tanto a la naturaleza como a los seres humanos y que, en su expresión más radical, puede erigir *fábricas de cadáveres vivos*.

³¹ Ibíd. p. 60.

2. 2. Heidegger y el poshumanismo

No deja de sorprender el hecho de que, si bien fue escrita con muy pocos años de diferencia respecto del ensayo de Adorno, la *Carta sobre el humanismo* no contenga mención alguna acerca de la guerra que concluyera dos años atrás. ¿Cómo pudo ser que un hecho tan gravitante e incluso traumático para la humanidad haya sido omitido en un texto cuyo objeto era precisamente el patrón de pensamiento que ha movilizado la historia de Occidente? No nos interesa revisar aquí las causas personales de Heidegger, acaso imposibles de desentrañar³², que explicarían su silencio ante los acontecimientos sino más bien indagar cómo es posible, a pesar de dicha omisión, desprender del texto una impresión acerca de las circunstancias de su escritura y cotejarla con el planteamiento de Adorno. Porque si bien el filósofo de Friburgo no hace referencia a su presente, es decir, a la más grande crisis postbélica europea, nos parece que no es significativo considerar su reserva como una suerte de indiferencia sobre el mismo o como un oportunista intento de rehabilitación mediante el cual se ubique a sí mismo como un contemplador ajeno a su tiempo³³. Creemos más relevante en este caso aproximarnos a su escritura justamente con la pretensión de advertir en qué medida sus ideas se prestan para la reflexión del mundo de posguerra.

Anunciábamos anteriormente que, a diferencia de Adorno y Horkheimer, en su *Carta Heidegger* no presta atención a acontecimientos

³² Davies afirma a este respecto que “si la Carta sobre el Humanismo y sus demás escritos de posguerra pueden leerse como *apologia pro vita sua*, esta es excepcionalmente opaca y sin arrepentimiento [*unapologetic*]”. Davies, Tony. Op. cit. p. 130. La traducción es nuestra.

³³ Cfr. Sloterdijk, Peter. Op. cit. p. 38.

históricos específicos para afirmar la caducidad del humanismo sino que identifica lo que, a su juicio, ha sido la más extensa y grave omisión de toda la historia de la filosofía occidental: el olvido del ser³⁴. Es este olvido lo que impele a su pensamiento a proceder según la forma de un “retorno” que, al decir de Davies, convierte a su discurrir en una especie de restauración arqueológica. Al regresar a la pregunta por el ser, el pensador alemán asume nada más ni nada menos que la tarea de derribar los cimientos de la metafísica occidental, la cual se define por el esfuerzo permanente de concebir los entes a la luz última de un fundamento racional, lo que supone siempre una interpretación previa y que implica de suyo la omisión de la pregunta por el ser de los entes.

En su *Carta* y en total correspondencia con la tarea de su pensamiento³⁵, Heidegger se enfrenta a las raíces metafísicas del humanismo para pensar la esencia del hombre (*humanitas*) a partir de una determinación más originaria, esto es, no-técnica o utilitaria y según la operación del pensamiento que denomina des-ocultamiento (proveniente de la noción griega de *ἀλήθεια*), la cual no consiste en referirse al ser como un objeto sobre el cual indicar atribuciones y cualidades, sino en que el ser se manifieste él mismo en el

³⁴ No es difícil advertir que el enunciado consiste en una gran generalización. Uno de los primeros autores en señalarla fue el filósofo italiano Ernesto Grassi, quien de hecho trabajó con Heidegger durante diez años en Friburgo y editó *La doctrina de Platón sobre la verdad* (1942) y la *Carta sobre el Humanismo* (1947). Grassi sostiene que hay toda una serie de pensadores que sí reflexionaron la verdad del ser en el sentido originario que Heidegger pretende –esto es, no metafísico–, los cuales se agruparían en lo que el italiano llama humanismo no platonizante. Entre ellos figuran Giambattista Vico, Coluccio Salutati, Giovanni Pontano y San Juan de la Cruz, entre otros. En este sentido, el trabajo de Grassi es el de recatar tradiciones alternativas a las hegemónicas de la etiqueta heideggeriana e indicar sus matices. Cfr. Grassi, Ernesto. *Heidegger y el problema del humanismo*. Trad. Ubaldo Pérez. Barcelona: Anthropos, 2006.

³⁵ “Pensar la verdad del ser significa también pensar la *humanitas* del *homo humanus*”. Heidegger, Martin. Op. cit. p. 72.

lenguaje, su habitación, en tanto que experiencia. Tal como advierte Heidegger, la consideración occidental del hombre que ha perdurado durante siglos ha sido la de concebirlo como el animal racional, lo que quiere decir que ha sido relegado por anticipado en la dimensión de su animalidad. Así, Occidente ha pensado al hombre con ocasión de una interpretación previa de la vida o del viviente y ha pasado por encima de su esencia: “la metafísica piensa al hombre a partir de la animalitas y no lo piensa en función de su humanitas”³⁶.

¿En qué consiste, entonces, desde la perspectiva de Heidegger, la esencia del hombre? Para responder esta pregunta, el filósofo no ofrece una única definición concreta sino que realiza un merodeo en torno a la noción de *ex-sistencia* (*Ek-sistenz*), expresando así la reserva deliberada de formular una teoría (u observación). La *humanitas* del hombre, su esencia, consiste en ser *más* que el ser vivo dotado de razón. “El hombre es porque ha sido arrojado”³⁷, escribe Heidegger, y ese arrojamiento es el presentarse en el extático estar dentro de la verdad del ser. El hombre, así entendido, es el ente privilegiado que, al acceder al lenguaje, habita la proximidad del ser, es decir, es aquel que se sitúa más allá o más acá de la singularidad de los entes. La humanidad del hombre no radica en su subjetividad y en el hecho de que conoce o aprehende el mundo sino en que el ser lo ha determinado como el pastor que, con humildad, se encarga de la guarda de su verdad. El hombre no es un viviente entre otros, es el *Dasein* o ser-ahí que “está destinado a pensar la esencia de su ser”³⁸.

³⁶ *Ibíd.* p. 27.

³⁷ *Ibíd.* p. 56.

³⁸ *Ibíd.* p. 28.

En tal sentido, Heidegger rechaza la concepción de que el hombre sea el señor de lo ente y afirma en cambio que lo que distingue al ser humano es que, en tanto que vecino del ser, está abierto a lo posible. La ex-sistencia no es ni *existentia*, entendida como realidad efectiva, ni *actualitas* o realización de un ente en potencia. La noción de ex-sistencia hace referencia al hallarse libremente dispuesto en el claro del ser (*Lichtung*), de allí que el pensador emplee el término “ser-en-el-mundo” para referirse al ser humano (cuestión que marca su diferencia radical con respecto a las plantas y los animales, carentes de mundo). Así, la ex-sistencia es el extático estar fuera dentro de la verdad del ser, la cual consiste en su carácter abierto, es decir, en la cualidad que hace del ser “aquello que quiere y que hace capaz”: lo posible. Tal como escribe Heidegger:

“El hombre no es nunca en primer lugar hombre más acá del mundo en cuanto «sujeto» ya se entienda éste como «yo» o como «nosotros». Tampoco es nunca solamente un sujeto que al mismo tiempo se refiera también siempre a objetos, de tal modo que su esencia resida en la relación sujeto-objeto. Antes bien, en su esencia el hombre ex-siste ya previamente en la apertura del ser, cuyo espacio abierto es el claro de este «entre» en cuyo interior puede llegar a «ser» una «relación» entre el sujeto y el objeto”³⁹.

Es evidente que la dificultad de comprender esta concepción del ser humano radica en el lenguaje con que se formula, el cual se empeña en tomar distancia con respecto al lenguaje de la metafísica de manera tal que si llegara a sus límites expresivos y por esta razón recurriera a neologismos. Tanto en la forma como en el contenido de su discurso, el pensador alemán busca oponer resistencia a la idea de que la esencia del hombre es su condición de sujeto cognoscente. Su “filosofía” no determina la humanidad del ser humano a partir de su relación con la luz racional del fundamento y es en este punto que

³⁹ *Ibíd.* pp. 68-69.

la figura del claro es central. No se trata de que a partir del claro el hombre puede aprehender los entes, ser su señor, sino que lo que Heidegger sostiene es que el ser humano es ya él mismo ese claro. El *Dasein* es el “lugar” en que es posible una manifestación más primaria y esencial que la de los entes y su fundamento entitativo: la manifestación del *Ser* mismo del ente *en cuanto Ser*.

Ciertamente, el pensamiento heideggeriano entraña dificultades para quien busca enunciados concluyentes o programáticos, precisamente porque plantea como fundamento paradójico la carencia de fundamento motivada por la convicción de que “el preguntar es la devoción del pensar”⁴⁰. A pesar de ello, Heidegger es explícito en declarar que todos los humanismos –ya sea el cristiano, el marxista o el existencialista, entre otros– son metafísicos en la medida en que presuponen una esencia del ser humano y porque, por esa misma razón, perpetúan que dicha esencia en cuanto tal permanezca impensada. En este contexto, el filósofo declara que actualmente la palabra “humanismo” ha perdido sentido en tanto que pensar la esencia del hombre es, valga la redundancia, esencial para pensar la verdad del ser y, por esta razón, la mera pregunta por el hombre no reviste mayor importancia para el pensar.

Ahora bien, cabe recalcar que el rechazo al humanismo o esta actitud anti-humanista, como la llama Ernesto Grassi, no es equivalente a una reivindicación nihilista de lo in-humano o una defensa de la barbarie sino que, antes bien, debe considerarse como un *post-humanismo* que, en lugar de ocuparse del hombre, se pregunta por la esencia de este para así responder al olvido del ser propiciado por la metafísica y la interpretación técnica del

⁴⁰ Heidegger, Martin. “La pregunta por la técnica”. Trad. Francisco Soler. *Revista de Filosofía*, vol. 5, nº 1 (1958): p. 79.

pensar. Conservar el uso del término “humanismo” para esta tarea de pensar el ser de un modo no técnico ni teórico consistiría para Heidegger la antífrasis de un *lucus a non lucendo*, esto es, ‘un claro de bosque en que la luz no brilla’. Cabe considerar en este punto el empleo que el filósofo alemán hace de la noción de claro (*Lichtung*), la cual viene a desplazar el uso de términos como razón, fundamento o luz (*Licht*). El lenguaje del pensar y el poetizar, la casa del ser, es el *espacio abierto* en que la verdad del ser puede manifestarse ella misma sin proposiciones apriorísticas ni doctrinas filosóficas.

Desde esta perspectiva es palmario que el pensamiento heideggeriano apunta a una reflexión crítica sobre la determinación instrumental y antropológica de la técnica que la concibe como un mero medio para un determinado fin: “en su esencia, la técnica es un destino, dentro de la historia del ser, de esa verdad del ser que reside en el olvido. [...] En cuanto figura de la verdad, la técnica se funda en la historia de la metafísica”⁴¹ y, en tal sentido, propondría más tarde Heidegger en “La pregunta por la técnica” (1954), entrañaría un peligro. Si bien a primera vista podría afirmarse que Heidegger comparte el objeto de su crítica con Adorno y Horkheimer, veremos meridianamente que ambos planteamientos se oponen entre sí de manera tácita, pero significativa.

En su ensayo de 1954, el pensador de Friburgo afirma que la celebración moderna de la técnica, entendida como culminación de la historia de la metafísica occidental, significa asimismo un “encadenamiento” a ella tanto más duro cuanto más se la considere como algo neutral⁴². La prisión a la

⁴¹ Heidegger, Martin. *Carta sobre el Humanismo*. Op. cit. p. 54.

⁴² Cfr. Heidegger, Martin. “La pregunta por la técnica”. Op. cit. p. 55.

que hace referencia Heidegger consiste tanto en la incapacidad de conocer la esencia de la técnica como en la falta de reconocimiento de que esta no es un simple medio para determinados fines sino un modo del *des-ocultar*, es decir, del hacer que se manifieste lo ente en su verdad o, en otras palabras, un modo de *veri-ficar*, que etimológicamente quiere decir ‘traer a la verdad’. Ahora bien, la esencia de la técnica no es en lo absoluto algo técnico, afirma Heidegger, y es justamente dicha esencia la que entraña un peligro para el pensar originario que reivindica en su *Carta*. La diferencia entre la técnica y su esencia radica en que el hombre puede representar, formar, impulsar o manipular de diversas maneras la naturaleza para extraer y conservar la mayor cantidad de energía, pero de lo que no dispone o lo que se sustrae a su señorío es el desvelamiento pre-dispuesto al hombre. El célebre ejemplo del guardabosque es esclarecedor a este respecto:

“El guardabosque que echa de menos en el bosque la madera talada y que, al parecer, recorre como su abuelo y de igual manera los caminos del bosque, está hoy establecido, sépalo o no, en la industria de la utilización de la madera. Está establecido en la productibilidad de celulosa que, a su vez, viene pro-vocada por la necesidad de papel, que se distribuye a los diarios y revistas ilustradas. [...] Impulsando el hombre la técnica, participa en el establecer como un modo del desocultar. Pero, el desvelamiento mismo en medio del cual se despliega el establecer, no es nunca un hecho humano, como, igualmente, tampoco lo es el ámbito que atraviesa el hombre cuando como sujeto se refiere a un objeto”⁴³

La esencia de la técnica refiere así un exceso o una suerte de impotencia del hombre ante ella. La pretensión de dominar la técnica crece y se hace más urgente conforme esta anuncia sustraerse del señorío del hombre.

En la famosa entrevista concedió a la revista *Der Spiegel* en septiembre de 1966, Heidegger sostiene que “la técnica en su esencia es algo que el

⁴³ *Ibíd.* pp. 64-65.

hombre, por sí mismo, no domina”⁴⁴ y constituye un misterioso poder de magnitudes planetarias sobre el cual el pensamiento solo puede meditar provisional y modestamente. Es en este contexto en que Heidegger declara el fin de la filosofía, esto es, el agotamiento de su capacidad para movilizar grandes transformaciones, y la célebre frase de que solo un dios puede salvarnos. Pero la pregunta central aquí es, más precisamente, ¿cómo es el desocultamiento específico de la técnica y por qué implica un peligro? Para el pensador alemán, la esencia de la técnica es lo dispuesto, lo que “pone” al hombre, es decir, lo que “lo pro-voca a desocultar lo real en el modo del establecer como lo constante”⁴⁵. Esto significa que la técnica precede al hombre e incluso lo conmina a desvelar lo ente de tal manera que solo pueda resultar, en tanto que conocimiento válido, *lo constante* (lo calculable o predecible, si se prefiere), entendido como consecuencia de la aplicación de los modelos de la ciencia natural moderna. Por esa razón, la técnica “no es sólo ni un hacer humano, ni mucho menos un simple medio dentro de tal hacer”⁴⁶.

En este contexto, la esencia de la técnica es el *peligro*, afirma Heidegger. Se trata menos de la amenaza de las máquinas de guerra o los aparatos de coacción que de un peligro que se ha alojado en la esencia del ser humano, el cual consiste en que el hombre pueda “rehusarse a retrotraerse a un desocultar más originario y así negarse a experimentar el aliento [llamada:

⁴⁴ Heidegger, Martin. “Entrevista del Spiegel”. *La autoafirmación de la Universidad alemana. El Rectorado, 1933-1934. Entrevista del Spiegel*. Trad. Ramón Rodríguez. Madrid: Tecnos, 2009. p. 69.

⁴⁵ Heidegger, Martin. “La pregunta por la técnica”. Op. cit. p. 66.

⁴⁶ *Ibíd.* p. 67.

Zuspruch] de una verdad más principal [sic]”⁴⁷. En otras palabras, el peligro o la amenaza de la esencia de la técnica radica en la posibilidad de que esta impida el pensar no metafísico por cuanto dicha esencia impele a la elección de un único modo posible de desvelar lo ente, a saber, la interpretación técnica del pensar: “lo esencial de la técnica amenaza al desocultar, amenaza con la posibilidad de que todo desocultar vaya a parar al establecer y que se represente todo únicamente en el desvelamiento de la constancia”⁴⁸.

Frente al peligro de la sujeción del pensar al dominio de lo constante y la restricción del establecer, Heidegger sostiene que existe un ámbito que se contrapone decisivamente con la técnica, que es fundamentalmente distinto a ella y que, sin embargo, está emparentado con su esencia: el arte. Ahora bien, precisa el filósofo, “siempre y cuando que la reflexión artística por su parte no se cierre a la constelación de la verdad, por la que preguntamos”⁴⁹. De tal suerte, podemos afirmar que el arte, despojado de su valor de culto, constituye una instancia privilegiada para el despliegue del pensar y el poetizar pues su operación consiste justamente en alterar lo constante o, en términos de Sergio Rojas, ejercer una fuerza de *desplazamiento* que remeza “las viejas posiciones ganadas y demasiado probadas”⁵⁰. El arte después del fin del arte hegeliano, esto es, después de la conquista de su autonomía, se ha dado al pensar y, más precisamente, como afirma Rojas, a la tarea de recuperar la intensidad de determinados problemas del pensamiento. Es por esta razón que reflexionar las obras de arte con esta perspectiva es también reflexionar el mundo y

⁴⁷ Ibíd. p. 72.

⁴⁸ Ibíd. p. 77.

⁴⁹ Ibíd. p. 78.

⁵⁰ Rojas, Sergio. “La reflexión de los recursos en el arte”. *Las obras y sus relatos III*. Santiago: Ediciones del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile, 2017. p. 11

aquellas determinadas problemáticas cuyas tensiones se disponen al pensar en el arte.

En conclusión y retomando la contraposición entre la postura de Adorno y Horkheimer y la de Heidegger, podemos reconocer que si bien ambas consideran a la técnica con connotaciones negativas y de manera contraria al optimismo ilustrado que veía en ella una vía al progreso humano, la postura del filósofo de Friburgo difiere de la de los autores de la *Dialéctica de la Ilustración* en que la técnica tendría repercusiones ontológicas que impedirían al ser humano pensar su propia esencia y que, en relación con este punto, frustrarías en el fondo sus pretensiones de ser señor de la misma. En otras palabras, si Adorno y Horkheimer conciben que la técnica se ha constituido como un aparato para la dominación, cosificación y alienación del hombre por el hombre, Heidegger plantea que en sentido estricto la técnica es algo que esencialmente no puede ser dominada y que más bien implica un exceso o un desborde de carácter planetario que determina el momento actual de la metafísica. Destacar esta distinción es relevante para nuestra investigación por cuanto exhibe el campo de pensamiento abierto por Heidegger que explicita el agotamiento del humanismo y sus categorías, pero que insiste en la necesidad de pensar la esencia impensada del ser humano. Tal como afirma el filósofo, “si atiende a su esencia, en realidad la filosofía no progresa nada. Se pone en su lugar para pensar siempre lo mismo”⁵¹. Contra la lógica del progreso emerge la perspectiva del poshumanista que revisaremos en el siguiente capítulo como horizonte o marco para la cuestión animal en el arte contemporáneo con el objeto de indagar el carácter de la radical diferencia planteada por Heidegger entre el ser humano y el ser animal.

⁵¹ Heidegger, Martin. *Carta sobre el humanismo*. Op. cit. p. 45

Capítulo 3

POSHUMANISMO Y LA CUESTIÓN ANIMAL

*Toda vida es un determinado pensamiento,
solo que uno es más borroso que otro,
como lo es también la vida*⁵²

Plotino

3. 1. El poshumanismo como páreragon

En el contexto académico anglosajón, desde el año 2007 la Universidad de Minnesota es considerada como un referente cardinal de las llamadas “poshumanidades”, particularmente gracias a la figura de Cary Wolfe y la colección de ensayos homónima (*Posthumanities*) que dirige como editor. La premisa central de la serie expresa la necesidad de responder a los desafíos que el poshumanismo le impone a las humanidades en la actualidad, a saber, ir más allá de los parámetros y prácticas estándar y repensar su quehacer desde un punto de vista teórico, metodológico y ético en vinculación con las problemáticas sociales y culturales actuales. Asimismo, y tal como puede leerse en su sitio web, la serie considera y fundamenta su línea editorial a partir de la constatación de que “el humanismo tradicional ya no es adecuado para entender las intrincadas y complejas relaciones del humano con los

⁵² Plotino. “30º tratado”. Cit. en Bailly, Jean-Christophe. *El animal como pensamiento*. Trad. L Felipe Alarcón. Santiago de Chile: Metales pesados. p. 76.

animales, el medioambiente y la tecnología”⁵³. En este sentido, el proyecto concibe las poshumanidades no a partir de una perspectiva interdisciplinaria, que implicaría el trabajo conjunto o mixto de diferentes especialidades, sino más bien desde un enfoque *transdisciplinario*, es decir, el ejercicio de una reflexividad redistribuida por la asunción de que ningún discurso o disciplina puede hacer transparentes las condicionantes de su propia observación⁵⁴. Esto quiere decir que el proyecto de esta serie busca conformar nuevas relaciones de saberes que cuestionen tanto las formaciones disciplinarias establecidas como la articulación de sus propias redes a la hora de producir pensamiento crítico, sin que por ello el *ethos* de cada disciplina involucrada (ecología, genética, biotecnología, filosofía antropología, derecho, teoría del arte, etc.) se haga indeterminable. Esta voluntad exhibe la concepción de que la pregunta por lo humano ha excedido las matrices filosóficas modernas y se ha diseminado sobre un ámbito más extenso y complejo en la era actual, que ha sido denominada desde el campo de la química como *antropoceno*: era geológica y biogenética marcada por el decisivo impacto global que la acción humana ha tenido sobre las irreversibles transformaciones de los ecosistemas de la Tierra.

Como el propio Wolfe afirma, si bien el poshumanismo se abrió paso con fuerza a mediados de los años 90 en el campo de los discursos críticos en humanidades y ciencias sociales, una genealogía de la noción reconoce uno de sus más preponderantes impulsos en el pensamiento francés de los años 60 y principalmente en el trabajo que por aquellos años emprendía Michel

⁵³ University of Minnesota Press. “Posthumanities”. Recuperado el 17 mar. 2019 de: <https://www.upress.umn.edu/book-division/series/posthumanities#>

⁵⁴ Cfr. Wolfe, Cary. *What is Posthumanism?* Op. cit. p. 116.

Foucault. Es muy significativo, en este contexto, la manera en que el filósofo francés concluye su libro consagrado a determinar los orígenes y las cualidades centrales y constantes de las ciencias humanas, *Las palabras y las cosas* (1966):

“En todo caso, una cosa es cierta: que el hombre no es el problema más antiguo ni el más constante que se haya planteado el saber humano. Al tomar una cronología relativamente breve y un corte geográfico restringido –la cultura europea a partir del siglo XVI– puede estarse seguro de que el hombre es una invención reciente. El saber no ha rondado durante largo tiempo y oscuramente en torno a él y a sus secretos. [...]. El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también su próximo fin.

Si esas disposiciones desaparecieran tal como aparecieron, si, por cualquier acontecimiento cuya posibilidad podemos cuando mucho presentir, pero cuya forma y promesa no conocemos por ahora, oscilaran, como lo hizo, a fines del siglo XVIII el suelo del pensamiento clásico, entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena”⁵⁵.

Este “desgarrón en el orden de las cosas” que es el hombre, como lo llamara el autor en el prefacio del libro, encuentra en la lectura foucaultiana una instancia de des-entronización, una ruptura en la naturalizada revivificación de la *humanitas*. Ciertamente, Foucault es influenciado por la convicción de Heidegger de que la interpretación técnica del pensamiento y la preocupación por los objetos ha significado el olvido del ser y podría afirmarse que por esa razón, por esa afinidad filosófica, una de las tareas decisivas del francés consistió en preguntarse a partir de qué *tekhnai* se conformó el sujeto occidental y se dio comienzo a los juegos de verdad y error, así como a los de libertad y coacción. En este sentido, si el pensador alemán afirma el fin de la metafísica a partir del reconocimiento de su actual inoperancia a la hora de

⁵⁵ Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008. pp. 397-398.

generar transformaciones activas en el mundo, Foucault plantea la posibilidad de que la noción de hombre se agote en tanto que figura señera del pensamiento. En buena medida, los discursos académicos poshumanistas actuales parecen coincidir en tal constatación. Con todo, si bien el término conserva el carácter polisémico de la noción que vendría a suceder en el presente, es posible a nuestro juicio reconocer dos tendencias predominantes a la hora de conceptualizar aquello que se reconoce como poshumanismo: una lo entiende como la crisis epocal de las categorías humanistas, mientras que la otra como lo reconoce como una reafirmación o intensificación del aspectos esenciales del humanismo.

La primera tendencia que identificamos entiende el poshumanismo como una época signada por el manifiesto descentramiento de la figura de lo humano, tanto a partir de la constatación del debilitamiento de la base epistemológica del humanismo moderno (liberalismo, marxismo, existencialismo, entre otros) como a partir del reconocimiento de las catástrofes irreparables causadas por la progresiva conquista de la libertad y autonomía humanas. Según afirma la filósofa italiana Rosi Braidotti en su libro *Lo Posthumano* (2015), el capitalismo avanzado y las tecnologías biogenéticas han traído como consecuencia que todas la especies vivas fueran capturadas por los mecanismos de la economía global. En ese sentido, aunque por supuesto que con diferentes grados de intensidad, todos los vivientes en general se enfrentan a un sometimiento inédito en la historia que involucra no solo medios y modos de producción sino que también una sujeción a escala global a las devastaciones medioambientales provocadas por la destrucción de los ecosistemas.

El pensamiento ilustrado alemán (Schiller, principalmente) justificaba la superioridad del ser humano frente a la naturaleza al plantear que esta carece de libertad y se encuentra por lo tanto determinada por la necesidad, es decir, por no poder ser de otro modo que es. En la medida en que, como afirma Braidotti en *Transposiciones*, “la posmodernidad tardía es el momento en que bíos/zoé se encuentra y se fusiona con techné”⁵⁶, es preciso concebir que el hombre se encuentra ahora también determinado por efecto de su propia acción a los cambios ambientales con efectos irreversibles. En consecuencia, el hombre ha perdido aquel privilegio ontológico que le atribuía el punto de vista ilustrado por causa del desborde planetario de la técnica, al decir de Heidegger. De tal suerte, la perspectiva de Braidotti que afirma un *continuum* naturaleza-cultura se corresponde en buena medida con el concepto de antropotécnica de Sloterdijk. La diferencia fundamental entre ambos planteamientos consiste en que para el pensador alemán, siguiendo las tesis del filósofo y miembro del partido nazi Arnold Gehlen, el ser humano es un animal deficitario, orgánicamente desvalido respecto de otras especies, que para sobrevivir debe alterar su ambiente y transformarse a sí mismo, razón por la cual la técnica sería una dimensión constitutiva de su existencia. Así, la técnica es comprendida como una especie de compensación de una carencia que determina esencialmente al hombre. En otras palabras, la diferencia con la filósofa italiana consiste en que para Sloterdijk las antropotécnicas no serían fenómenos propios de la contemporaneidad sino más bien prácticas racionales inmunológicas desarrolladas desde los albores de la emergencia de lo humano –esto es, con muchísima anterioridad a Grecia– con el fin de modificar el

⁵⁶ Braidotti, Rosi. *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Trad. Alcira Bixio. Barcelona: Editorial Gedisa, 2009. p. 160.

medioambiente y la propia conducta de los hombres para disponer así de espacios de crianza que denominará “esferas”.

Entre las diferentes antropotécnicas que identifica el filósofo está la que ya hemos mencionado en el primer capítulo: la amansadura del hombre por el hombre. En un artículo dedicado a este concepto del pensador alemán, Santiago Castro-Gómez sintetiza del siguiente modo la clave con que caracterizamos esta primera tendencia del poshumanismo:

“La catástrofe global y quizás terminal en la que se halla la vida humana sobre el planeta no es un accidente, sino una consecuencia del despliegue de las antropotécnicas modernas. Somos producto de nuestras propias elecciones. En poco más de 500 años, hemos deshecho casi todos los dispositivos de inmunidad que la humanidad generó durante milenios. La modernidad, y en particular su institución más duradera y representativa, el capitalismo, se ha revelado como una máquina especializada en la destrucción de esferas”⁵⁷.

Sobre este punto cabe señalar que Sloterdijk, en concordancia con Heidegger y Foucault, concibe que del mismo modo que el poder, las antropotécnicas no son dependientes de una idea de subjetividad en la medida en que consisten en mecanismos adquiridos culturalmente con indiferencia a quiénes crían y quiénes son criados, o bien, quiénes gobiernan y quiénes son gobernados. Vale decir, con indiferencia a la política. En tal sentido, Sloterdijk los reconoce como invulnerables por cuanto ninguna revolución social podrían darles fin ya que pertenecen a la naturaleza del animal humano.

La segunda tendencia predominante concibe al poshumanismo como el desarrollo de una verdadera intensificación en el ámbito intelectual de la

⁵⁷ Castro-Gómez, Santiago. “Sobre el concepto de antropotécnica en Peter Sloterdijk”. *Revista de Estudios Sociales*, no. 43 (2012): p. 72.

centralidad y preponderancia de que goza el ser humano. Esto quiere decir que, solapados tras la afirmación de la superación de las categorías humanistas, los enunciados posthumanistas se habrían limitado a proponer otras nuevas nociones más flexibles, versátiles o líquidas que, en definitiva, no se orientarían en otra dirección más que hacia la reconsideración del ser humano en el contexto de la catástrofe para repensar su supervivencia y, en tal medida, reafirmar su dominio sobre la naturaleza. En el citado texto de Castro-Gómez, el filósofo colombiano sostiene en concordancia con su lectura de Sloterdijk que quizás la única manera disponible a los individuos para responder éticamente al contexto de la catástrofe ambiental es la automodificación técnica “si es que queremos salvar la vida humana sobre el planeta”⁵⁸:

“Las prácticas modernas de libertad, orientadas hacia la producción de “hombres superiores”, han tenido un precio demasiado grande para la humanidad, pero sin ellas no hay nada que podamos hacer. Debemos usar esa libertad para generar conductas de autoinhibición. Pues autosuperarnos no podrá significar en el futuro otra cosa que autolimitarnos. No habrá salida de la crisis ecológica sin un cambio radical en los estilos de vida, sin una modificación en los hábitos de consumo”⁵⁹

Como puede advertirse con claridad en la cita, Castro-Gómez aboga a favor de frenar la lógica del progreso ilimitado basado en la explotación indiscriminada de la naturaleza, pero sosteniendo la retórica de la superación y de la salida propias del humanismo decimonónico. Apelar a la tarea de la limitación del carácter ilimitado de la depredación humana podría caracterizarse como la búsqueda no de un anti-progreso, sino de un *post-progreso* que vendría a constatar en buena medida las conclusiones de Heidegger y Adorno con

⁵⁸ *Ibíd.* p. 72.

⁵⁹ *Ídem.*

respecto a la dimensión incontrolable de la técnica y su carácter alienante, planteados respectivamente por ambos filósofos.

De esta manera, la antropotécnica sloterdijkiana constituiría la puesta en evidencia de la necesidad de desarrollar estrategias y tecnologías que permitan a los humanos ser capaces de oponer resistencia a la devastación causada por la misma técnica. Asimismo, este planteamiento en última instancia reafirma la concepción de que esta, la técnica, no es sino la condición de existencia actual del hombre y que, si bien el pensar originario del ser puede aportar claves para la comprensión de lo humano más allá de sus determinaciones metafísicas occidentales, dicho pensar no técnico solo podría sustraerse a la acción concreta que exige el contexto crítico del planeta. De esta manera, la segunda tendencia que aquí referimos se corresponde con la afirmación de Rojas de que “el denominado *post humanismo* se define respecto al humanismo [...] como el producto paradójico de una radicalización de las mismas lógicas y procesos que caracterizaban aquello que estaría siendo conducido hacia una existencia *post*”⁶⁰ (400).

Nosotros consideramos que ambas perspectivas, con todo lo que en primera instancia tienen de contradictorias entre sí, son complementarias. Lo son si se considera al poshumanismo como un marco o párengon para la figura del animal y, particularmente, para el uso del animal como recurso en el arte contemporáneo. Es decir, más allá de considerar al poshumanismo como una mera época en sentido estricto, o bien, como una oposición esencialmente humanista en contra del humanismo capaz de “sacrificar impunemente a todo

⁶⁰ Rojas, Sergio. Op. cit. p. 400.

lo otro no humano”⁶¹, concebiremos el concepto de la manera ambivalente en que Wolfe lo plantea:

“...el poshumanismo nombra un momento histórico en que el descentramiento del humano por su imbricación en redes técnicas, médicas, informáticas y económicas es cada vez más imposible de ignorar, un desarrollo histórico que apunta a la necesidad de nuevos paradigmas teóricos [...], un nuevo modo de pensamiento que suceda a las represiones y fantasías culturales, los protocolos y evasiones filosóficas del humanismo en tanto que fenómeno histórico específico”⁶².

Wolfe constata la imbricación del hombre contemporáneo con la técnica en un sentido extenso y declara la necesidad en rigor humanista, próxima a la búsqueda heideggeriana, de un nuevo modo de pensar, de elaborar un pensamiento más allá de las taxonomías que distancian las disciplinas, de no obliterar la dimensión subjetiva de la construcción de conocimiento y de comprender las implicaciones, éticas, epistemológicas y ecológicas de dicho modo de pensar debe tener en cuenta. En este sentido, consideramos también como idea central la noción de devenir posthumano de Braidotti, entendido como “un proceso de redefinición del sentimiento de conexión hacia el mundo compartido y el medio ambiente: sea urbano, social, psíquico, ecológico o planetario”⁶³.

Este devenir señala la transformación de las coordenadas sensoriales y perceptivas con el propósito de reconocer la naturaleza colectiva antes que la distinción (de allí la importancia del concepto derridiano de viviente para los teóricos poshumanistas en general). En consecuencia, lo que se pone en juego en el reconocimiento de la temporalidad poshumana es una idea no ilustrada

⁶¹ Cragnolini, Mónica. *Extraños animales. Filosofía y animalidad en el pensar contemporáneo*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2016. p. 27.

⁶² Wolfe, Cary. Op. cit. p. XVI. La traducción es nuestra.

⁶³ Braidotti, Rosi. *Lo Posthumano*. Trad. Juan Carlos Gentile. Barcelona: Gedisa, 2013. p. 229.

de sujeto que ha de comprenderse como un ensamblaje móvil cuya vida no controla ni posee sino que ocupa en comunidades, grupos y redes, es decir, una subjetividad concebida a contrapelo de la prerrogativa de la individualidad enarbolada por el liberalismo y alimentada por las lógicas de explotación y consumo neoliberales. Tal como declara la filósofa italiana, según la teoría poshumana el sujeto consiste en

“una entidad transversal, plenamente *inmersa en e inmanente a* una red de relaciones no humanas (animales, vegetales, virales). El sujeto encarnado *zoe-centrado* es presa de conexiones relacionales de tipo viral y contagioso que lo interconectan a una vasta gama de otros, partiendo de los eco-otros para incluir el aparato tecnológico”⁶⁴.

De esta forma, constatamos que el poshumanismo es tributario de los desarrollos filosóficos encargados a partir de los años 60 de desconstruir aquello que Sloterdijk denomina alotecnologías⁶⁵, esto es, conceptos ontológicos monovalentes (tales como esencia, identidad u origen, entre otros) y oposiciones binarias (cuerpo-alma, animal-hombre, materia-espíritu, etc.) que han desempeñado un papel decisivo en la historia de la comprensión de la realidad por parte del pensamiento occidental.

En relación con lo anterior, nosotros nos referimos al poshumanismo no como un sistema de lectura o fundamentación teórica sino como un párreron o marco, en el sentido en que Derrida y Judith Butler plantean estas nociones complementarias. Para el primero, un párreron “se ubica contra, al lado y

⁶⁴ Ídem.

⁶⁵ Según Sloterdijk, las alotecnologías establecen una relación entre sujeto y objeto según la lógica del amo y el esclavo en la que el conocimiento y la técnica ejercen un poder absoluto sobre la materia. Estas “ejecutan reestructuraciones violentas y contranaturales de todo lo que encuentran y [...] usan materia para fines que son indiferentes o ajenos a la materia misma”. Sloterdijk, Peter. “El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica”. Trad. Fernando La Valle. *Artefacto. Pensamiento sobre la técnica*, nº 4 (2001): p. 9.

además del ergon, del trabajo hecho, del hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecto al interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera”⁶⁶. Es decir, el párrergon es un suplemento que no solo se añade sino que afirma también su propia carencia y la carencia de aquello que enmarca no con el propósito de delimitar, restringir, determinar o establecer la significación de su contenido sino para contribuir, tensionar, contradecir o incluso disputar predominancia. Por su parte, Butler concibe la operación de los marcos como un “rompimiento perpetuo” que se manifiesta toda vez que estos pretenden organizar definitivamente los contenidos. Los marcos no pueden determinar del todo aquello que vemos, pensamos, reconocemos y aprehendemos: “algo excede al marco que perturba nuestro sentido de la realidad; o, dicho con otras palabras, algo ocurre que no se conforma con nuestra establecida comprensión de las cosas”⁶⁷.

Así, analizar y reflexionar obras de arte con el marco del poshumanismo no significa verificar en ellas las inéditas condiciones de época y de pensamiento signadas por la imbricación de los vivientes con la técnica y la caducidad de las categorías humanistas. Por el contrario, significa constatar la amplitud de posibilidades dadas justamente por la inconformidad o desajuste constitutivo entre obra y marco para pensar las implicaciones y alcances específicos de los materiales y contenidos artísticos, o bien, para insistir justamente a través de estos en las condiciones del poshumanismo y de la cuestión animal, que abordaremos más adelante en este capítulo, más allá de la

⁶⁶ Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Trad. María Cecilia González. Buenos Aires: Paidós, 2001. p. 65.

⁶⁷ Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Trad. Bernardo Moreno. México, D. F.: Paidós, 2010.

separación radical entre animal y humano establecida por autores como Heidegger.

3. 2. Sloterdijk y la domesticación del hombre

Señalábamos en el primer capítulo que la conferencia de Sloterdijk, publicada luego bajo el título *Normas para el parque humano*, fue motivo de una agitada polémica (conocida como “el affaire Sloterdijk”) principalmente referida al lenguaje empleado por su autor. Según sus críticos, los términos “cría” y “domesticación” evocaban la jerga nazi, lo cual parecía refrendarse con la alusión a ideas provenientes de autores nacionalsocialistas tales como Gehlen. Para Habermas, uno de los críticos más prominentes de dicha conferencia, la apelación a pensadores como Heidegger y Nietzsche, junto con la crítica al humanismo entendido como proyecto de domesticación de la especie, fueron suficientes para caracterizar al discurso sloterdijkiano como una propuesta que hace referencia a toda una red de asociaciones semánticas proscrita por cuanto invoca la memoria de los campos de concentración. Ciertamente, Sloterdijk era consciente de la repercusión que tendrían sus decisiones léxicas y el registro irónico de su intervención se deja apreciar de principio a fin.

Aunque parece marginal en una primera lectura, uno de los momentos más significativos de su conferencia es aquel en que hace referencia a los animales domésticos y su relación con el ser humano. Según el autor, “la historia de esta monstruosa cohabitación no se ha llegado a describir de una

manera adecuada; y a día de hoy los filósofos aún no han querido darse cuenta realmente de qué se les ha perdido a ellos en esta historia”⁶⁸. Es evidente que el tema de la convivencia con las mascotas no ha consistido en una preocupación para la historia de la filosofía occidental y, en ese sentido, en primera instancia esta mención de Sloterdijk sugiere la impresión de un gesto irónico por el contraste que hace con el objeto de su presentación de 1999 (la discusión con Heidegger y la inoperancia del humanismo como censor curricular). Sin embargo, el concepto de domesticación no debe reducirse a una mera intención provocativa sino que constituye una clave de lectura central para abordar el pensamiento del filósofo alemán que, de hecho, él mismo desarrollará exhaustivamente en la conferencia que dictara un año más tarde en el simposio “*Cloner or not cloner*” (París) titulada *La domesticación del ser* (2000).

La conferencia de Sloterdijk, publicada originalmente en francés, comienza con la archiconocida constatación de que a partir de los años 70 el pensamiento occidental ha abandonado la reflexión acerca de las grandes circunstancias o las situaciones límite de la existencia humana (de una manera análoga a la verificación del abandono de los grandes relatos en términos de Jean-François Lyotard). Para el filósofo alemán, este estado de cosas “neomediocre” señala una renuncia por parte del pensamiento respecto de la voluntad de afirmar verdades últimas y, en tal sentido, propone que lo que está en juego en la actualidad, en el contexto de las sociedades de consumo y de la técnica biológica y genética, es una nueva definición del ser humano. De esta manera, Sloterdijk retoma la pregunta heideggeriana por la esencia del hombre, pero lo hace tomando en cuenta las condiciones antropológicas del

⁶⁸ Sloterdijk, Peter. *Normas para el parque humano*. Op. cit. p. 58.

presente y reformulando la noción del claro (*Lichtung*) para señalar que esta consiste en una relación *monstruosa* del ser humano con la verdad y su venir al mundo⁶⁹. Por un lado, lo monstruoso radicaría precisamente en la concepción del hombre en tanto que posibilidad (celebrada por Heidegger) y, por otro, en su capacidad técnica para convertirlo todo en mundo, es decir, para traer todo a la verdad. Asimismo, lo monstruoso se cifraría en el desmontaje de las certezas sobre el ser humano por causa de la capacidad de destrucción total de la vida proporcionada por la técnica nuclear, así como por los avances en la técnica biológica y la consecuente determinación de la humanidad como producto de la crianza y la domesticación del hombre por el hombre. En *Normas para el parque humano*, alude al célebre párrafo “De la virtud empequeñecedora” de *Así habló Zaratustra* en que Nietzsche narra cómo su protagonista se asombra del reducido tamaño de las casas de los hombres que identifican la felicidad con la resignación: “virtud –escribe Nietzsche– es para ellos lo que hace modesto y manso: así han convertido al lobo en perro y al propio hombre en el mejor animal doméstico del hombre”⁷⁰.

El análisis de Sloterdijk, desde su perspectiva onto-tecno-antropológica, sostiene que “la especificidad del ser humano es precisamente la salida del entorno natural y la apertura a eso que denominamos mundo”⁷¹, incluso con anterioridad del desarrollo del lenguaje⁷². En efecto, dicha salida solo pudo

⁶⁹ “El término claro (*Lichtung*) es parte de la lógica y la poesía de lo monstruoso”. Sloterdijk, Peter. *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*. Trad. J. Chamorro. Madrid: Akal, 2011. p. 108.

⁷⁰ Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. cit. en Sloterdijk, Peter. *Normas para el parque humano*. Op. cit. p. 62.

⁷¹ Méndez, Carlos. “Peter Sloterdijk. Pensar al hombre en una época posthumanista”. *Revista Científica Guillermo de Ockham*, vol. 11, n° 2 (2013): p. 177.

⁷² La referencia al motivo del *domus* ciertamente viene a cuestionar la idea heideggeriana de la preeminencia del lenguaje y su comprensión como la casa del ser. En la propuesta de Sloterdijk, el

darse a partir de la modificación técnica del ambiente por parte de los prehomínidos para configurar un adentro, una casa o *domus*, que le proveyera la capacidad de protegerse ante las amenazas del afuera natural. La cultura y, en términos generales, la hominización consistirían entonces en la configuración de un interior mediante diferentes mecanismos –de insulación, de supresión de los cuerpos, de neotenia y de trasposición– que solamente consignamos aquí para enfatizar otros aspectos referidos a la relación con la animalidad. En definitiva, lo que Sloterdijk plantea es que la historia del animal humano es la historia de los dispositivos técnicos mediante los cuales se procuró una “salida de la prisión formada por la relación biológicamente determinada con el ambiente”⁷³. Para llevar a cabo dicha salida hacia dentro, la metafísica occidental y el humanismo optaron hasta mediados del siglo XX por el empleo de las alotecnologías, cuya aplicación práctica, según el filósofo alemán, recibe el nombre de dominación.

Las condiciones y desafíos del tiempo presente, en el marco del acontecimiento del poshumanismo, hacen imprescindible la incorporación de otro modo de autocomprensión humana, una nueva operatividad y nuevas formas de relación con otras especies mediante lo que Sloterdijk denomina homeotecnologías, esto es, tecnologías inteligentes no-dominantes que se elaboran a partir de la superación de las falsas descripciones dualistas de los entes (propias de la ontología clásica):

“La homeotecnología, al tener que vérselas con información realmente existente, no hace más que avanzar en el camino de la no-violación de los entes; gana en inteligencia inteligentemente, creando así nuevos estados de

lenguaje consiste tan solo en una de las múltiples antropotécnicas entre un conjunto amplio de mecanismos domesticadores.

⁷³ Sloterdijk, Peter. *La Domestication de l'Être*. París: Mille et une nuits, 2000. p. 46.

inteligencia. Toma en cuenta las cualidades de los cuerpos. Debe apoyarse en estrategias cointeligentes, coinformativas, incluso allí donde se aplica egoísta y regionalmente como ocurre en las tecnologías convencionales”⁷⁴.

De acuerdo con el filósofo alemán, estas tecnologías se basan en un principio de cooperación y en lo que ciertos científicos han llamado “diálogo con la naturaleza” (aunque en sentido estricto estas vengán a desmantelar la oposición cultura-naturaleza) con el propósito de superar la comprensión de los vivientes no-humanos como materia prima⁷⁵. En el desarrollo de la formulación sloterdijkiana se cifra una profunda propuesta ética y política que según Carlos Méndez exhibe la refutación de las acusaciones de filonazismo de sus más acérrimos críticos. Así, es palmario que Sloterdijk marca su distancia con respecto a la separación radical entre hombre y animal sostenida por Heidegger y, en cambio, se plantea como legatario de lo que diversos autores han denominado el “giro nietzscheano”, que revisaremos en lo que sigue.

⁷⁴ Sloterdijk, Peter. “El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica”. Op. cit. p. 10.

⁷⁵ Para concluir con la exposición acerca del marco poshumanista, consignamos una tesis central de Rojas a este respecto que en buena medida se corresponde con la tesis de Sloterdijk: “...lo que se avizora en el porvenir cuando se intenta comprenderlo desde una mirada totalizante ya no son en sentido estricto posibilidades humanas. Lo que se presiente es más bien la progresiva desaparición de lo humano, el agotamiento del humanismo y de las imágenes que le eran propias; en suma, la clausura de la idea de que la historia es la *historia del hombre*, la historia que lo conducía hacia la coincidencia con la estatura que le era reservada. Por la idea misma de *lo humano* y también sus representaciones –incluyendo las dolorosas tecnologías y teologías que trabajaron en separarlo del animal que en él debía ser domesticado– han devenido ruinas y el clima que se respira, iniciada la segunda década del siglo XXI, exhibe aún el largo desenlace del fin”. Rojas, Sergio. *El arte agotado*. Op. cit. 399.

3. 3. El giro nietzscheano y la cuestión animal

Señalábamos en el segundo capítulo que la *humanitas* del hombre radica para Heidegger en su habitar la vecindad del ser y en su determinación como guardián o pastor de su verdad gracias al lenguaje. Un momento particularmente significativo para reconocer la concepción del filósofo de Friburgo del “insuperable límite esencial” entre animal y hombre puede hallarse en su curso sobre Parménides y Heráclito de 1942-1943⁷⁶. Más precisamente, lo hallamos en su crítica en muy duros términos a la octava de las *Elegías de Duino* de Rainer Maria Rilke, cuya primera estrofa consignamos aquí: “Con todos sus ojos la criatura ve / lo abierto. Solo nuestros ojos están / como invertidos y colocados a su alrededor / a manera de trampas, al acecho de su libre salida”. Más adelante, el poema se refiere a la libertad del animal con respecto a los seres humanos debido a su “falta de muerte”, que es equivalente a una visión total: “Y allí donde vemos futuro, él ve totalidad / y se ve en ella y está salvo para siempre”⁷⁷. Como se puede apreciar, el poema sugiere una jerarquía que favorece al animal en tanto que transgresor de los límites humanos y justamente este privilegio es el que Heidegger se empeña en invertir por cuanto “la capacidad de ver constituye lo

⁷⁶ En *Lo abierto*, Giorgio Agamben analiza la figura del animal en la perspectiva de Heidegger indagando aquellos pasajes en los cuales se matizan sus afirmaciones taxativas. Por ejemplo, al referirse acerca de la pobreza de mundo del animal, en diferentes ocasiones el filósofo en realidad transforma dicha carencia en riqueza al llevar a cabo “una indebida proyección del mundo humano sobre el animal”. Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016. p. 112. El examen de Agamben del curso sobre Parménides pone en evidencia incongruencias o matices cuya consideración requeriría un análisis más exhaustivo que en este caso excede nuestros propósitos.

⁷⁷ Rilke, Rainer Maria. *Elegías de Duino*. Trad. Renato Sandoval. Lima: Lustra editores, 2012. p. 67-71.

que es esencialmente distinto del hombre”⁷⁸. Según el filósofo, la metafísica del completo olvido del ser trae consigo una hominización del animal y una animalización del hombre a causa del desconocimiento de las leyes del ser y, en este caso, sostiene que Rilke emplea un sentido inadecuado del término “lo abierto” en la medida en que no exhibe una vinculación con el concepto de *ἀλήθεια* o des-ocultamiento. “Lo abierto” en el poema hace referencia a la carencia de objetos en la visión del animal y en tal sentido su mirada sería total. En contra de este enunciado poético, Heidegger afirma que el animal es incapaz ver “lo abierto” en su sentido originario, es decir, en el sentido del desocultamiento de lo desoculto, puesto que carece de palabra. Hacia el final de su comentario, en el que además afirma que Rilke disfruta de las palabras, pero no las considera y habla de “lo abierto” sin pensamiento, el filósofo sostiene que:

“Casi parecerá como si en esta poesía operara una hominización ilimitada y sin fundamento del animal, por medio de la cual el animal, con respecto a la experiencia originaria del ente como un todo, es puesto incluso sobre el hombre y llega a ser de cierta forma un «super-hombre»”⁷⁹.

Resulta muy significativa esta doble crítica a Rilke y a Nietzsche (quien no es renuente a referirse al hombre como animal) por parte del filósofo de Friburgo a la luz de la recuperación del denominado giro nietzscheano que han realizado múltiples autores en los últimos años⁸⁰.

⁷⁸ Heidegger, Martin. *Parménides*. Trad. Carlos Másmela. Madrid: Akal, 2005. p. 195.

⁷⁹ *Ibid.* p. 206.

⁸⁰ Cfr. Lemm, Vanessa. *La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano*. Trad. Diego Rosello. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010. p. 15. y Cragolini, Mónica. B. *Extraños animales. Filosofía y animalidad en el pensar contemporáneo*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016. p. 73.

En este contexto, resulta interesante contrastar la lectura heideggeriana con la que emprende Jean-Christophe Bailly en *El animal como pensamiento* a propósito de la misma elegía. Allí, Bailly sostiene que la comunidad del sentido de la vista emparenta y apareja a hombres y animales y abre la posibilidad de un umbral. A partir de su lectura de Rilke, el francés comprende la mirada como el lugar del pensamiento, es decir, no el pensamiento pronunciado o enunciado sino su posibilidad. La mirada está cargada de significación sin lenguaje y esta pensatividad de los animales establece que “el mundo en el que vivimos es mirado por otros seres, que hay un reparto de lo visible entre las criaturas y que una política podría ser inventada a partir de allí, si es que ya no es demasiado tarde”⁸¹. Ciertamente, esta perspectiva, coherente con los últimos desarrollos poshumanistas⁸² y que busca salir de la exclusividad humana, viene a contradecir la de Heidegger, cuyo fortalecimiento discursivo del límite entre el hombre y los demás seres vivos admite leerse como una reacción a Nietzsche en tanto que antecedente central de la cuestión animal contemporánea.

En su estudio sistemático sobre el animal en la filosofía de Nietzsche, Vanessa Lemm indaga el pensamiento del alemán sobre conceptos tales como cultura, civilización, política, moral, historia y verdad a la luz de la

⁸¹ Bailly, Jean-Christophe. *El animal como pensamiento*. Trad. L Felipe Alarcón. Santiago de Chile: Metales pesados, 2014. p. 31.

⁸² Esta lectura es principalmente coherente con la idea de denegación de la mirada del animal por parte de Occidente que ha identificado y analizado Jacques Derrida. Una idea clave en su trabajo es la consideración de la episteme occidental, partiendo desde el Génesis judeo-cristiano-musulmán, como una mirada que ve sin ser vista. Ciertamente, este principio coincide con la lógica de la relación entre sujeto y objeto que cuestiona Heidegger, con el universalismo, con la relación entre voluntad de poder y voluntad de saber en Foucault y con el concepto de *hybris* del punto cero elaborado por Castro-Gómez, entre otras críticas a la epistemología moderna. Cfr. Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Trad. Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez. Madrid: Trotta, 2008.

consideración del ser humano como parte de un *continuum* de la vida animal. Por su parte, Mónica B. Cragnolini indaga el sentido de una necesaria escisión entre el humano y el animal, propuesta en la *Genealogía de la moral*, que al mismo tiempo afirma el carácter imperioso de reflexionar sobre el “entre” de la vida escindida con el fin de pensar nuestra relación con la animalidad “como un modo de ser-con que también somos con el viviente animal”⁸³. Pese a las diferencias de enfoque, ambas lecturas coinciden en la relevancia crucial de Nietzsche al propugnar la necesidad de una “comunidad con lo viviente” diferente a la elaborada por los humanismos. A esta proclama y consideración de la vida que cuestiona la prerrogativa o centralidad del ser humano se ha llamado giro nietzscheano, el cual podría sintetizarse a partir de la premisa de que siempre todo *bíos* o vida individual es ya su *zoé* o vida en cuanto que perteneciente a la comunidad de lo viviente. La importancia de Nietzsche es crucial para los estudios animales contemporáneos por múltiples razones, pero aquí destacaremos dos argumentos, ontológico el primero y ético el segundo, a nuestro juicio determinantes.

En primer lugar, el filósofo afirma que, de la totalidad de los animales, el hombre es quien posee la forma de vida más débil y frágil y por tal razón debe “robar” virtudes de otras formas de vida. Así, tal como expresa Lemm, “la relación entre vida humana y cultura debe ser entendida en términos de un ‘devenir-animal’ del ser humano”⁸⁴. Esto implica que si la cultura es la recuperación de la animalidad para el fortalecimiento de lo humano, la civilización será para Nietzsche el proceso inverso, la producción de una

⁸³ Cragnolini, Mónica. *Extraños animales. Filosofía y animalidad en el pensar contemporáneo*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016. p. 95.

⁸⁴ Lemm, Vanessa. *La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano*. Trad. Diego Rosello. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010. p. 23

relación jerárquica vertical, esto es, una forma de sometimiento sobre lo que hay de animal en el hombre. Justamente es a partir de esta oposición que Roberto Esposito observa la diferencia histórica que se ha establecido en Occidente entre hombre y persona, figura esta última que mantiene dominio pleno sobre su naturaleza animal, pero que también la mantiene con el propósito de medir, justificar y validar su propio estatus soberano:

“El hombre –el hombre individual y la humanidad entera– tiene que volver a sujetar a su propio animal, esa animalidad bruta que constituye el fondo oscuro del que la persona humana sale a la luz, evitando tanto la utópica presunción de que ese animal no existe –de que el hombre es enteramente humano– como el riesgo de convertirse en su esclavo”⁸⁵.

En contra de esta afirmación humanista excluyente de lo animal, Nietzsche sostiene que la cultura está invadida de animalidad y que la diferencia entre el ser humano y los animales no es ontológica. Es en este sentido que Lemm postula que la filosofía nietzscheana es biocéntrica por cuanto “redescubre la centralidad de la vida animal para la autocomprensión del ser humano, para su cultura y su política”⁸⁶.

En segundo lugar, el gran argumento para la recuperación contemporánea de Nietzsche por parte del poshumanismo y los estudios animales radica en el hecho de que este filósofo considera nuestro comportamiento con los animales para pensar la génesis de la moral. En *Humano demasiado humano*, sostiene que cuando estos no nos proporcionan provecho, o bien, cuando nos amenazan con dañarnos, somos completamente indiferentes hacia ellos (del mismo modo que hacia los humanos) y no tomamos en cuenta su condición de vivientes. En cambio,

⁸⁵ Esposito, Roberto. *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Trad. Carlo Molinari. Buenos Aires: Amorrortu, 2009. p.131

⁸⁶ Lemm, Vanessa. Op. cit. p. 28

“Si los animales nos reportan perjuicios, entonces nos afanamos de todos los modos en su exterminio, y los medios son con frecuencia bastante crueles sin que propiamente hablando lo queramos: es la crueldad de la irreflexión. Si nos son útiles, los explotamos: hasta que una prudencia más sutil nos enseña que ciertos animales rinden bien con otro tratamiento, a saber, con el cuidado y la cría”⁸⁷.

Podemos advertir meridianamente que el enunciado se corresponde con las consideraciones de Sloterdijk referentes a la domesticación del ser toda vez que en Nietzsche la relación con los animales espejea la relación del hombre con el hombre. Por su parte, Cragolini desprende de las posibilidades de exterminio o explotación de los animales que, entonces, la idea central que articula la relación con los animales en Occidente es la del sacrificio (a diferencia de culturas que rinden culto y veneran a otras formas de vida no humanas para ellas intocables).

De tal suerte, reconocemos la relevancia de los postulados nietzscheanos a la hora de dismantelar los prejuicios –y perjuicios– humanistas en el marco de la cuestión animal contemporánea articulada por numerosos intelectuales, artistas y activistas, quienes han coincidido en que el hombre (y particularmente el hombre-blanco-cristiano-heterosexual-europeo) ha dejado de ser la única criatura que merece glorificación y protección en el contexto de la pervivencia y sustentabilidad del ser-con de la comunidad de lo viviente. Asimismo, han convenido en general que el humanismo ha operado en busca de la conquista de derechos y libertades, pero al mismo tiempo ha sido una manera de justificar la indiferencia, la crueldad y el sacrificio –en muchísimos casos irreparable– de múltiples formas de vida, incluyendo, afirma Julieta Yelin, “a todos aquellos seres humanos excluidos de esa

⁸⁷ Nietzsche, Friedrich. *Humano demasiado humano*. Trad. Alfredo Brotons. Madrid: Akal, 1996. p. 140.

categoría por no ajustarse a los patrones fijados por el pensamiento hegemónico”⁸⁸. A este respecto, la figura de Jacques Derrida es señera por cuanto se refiere a estas consecuencias del proyecto epistemológico moderno, particularmente derivadas del cartesianismo, como una “guerra santa” contra el animal:

“...esa guerra no es una forma de aplicar la tecnociencia al animal cuando sería posible y factible hacerlo de otra manera; no, esa violencia o esa guerra han sido, hasta ahora, constitutivas del proyecto o de la posibilidad misma de un saber tecnocientífico dentro del proceso de humanización o de apropiación del hombre por el hombre, inclusive en sus formas éticas o religiosas más elevadas. Ninguna nobleza ética o sentimental ha de disimular esa violencia que las formas conocidas del ecologismo o del vegetarianismo no bastan para interrumpir, aunque éstas sean mejores que aquello a lo que se oponen”⁸⁹.

En definitiva, lo que Derrida apunta en *El animal que luego estoy si(gui)endo* no es un proyecto en el sentido de una proposición de un último eslabón en la concatenación sucesiva del pensamiento moderno sino que una manera de analizar dicho pensamiento para dar cuenta de la violencia constitutiva a sus lógicas. En este caso, se trata de la misma dolorosa idea de sacrificio referida por Cragnolini que exige como imperativo categórico el desarrollo de nuevas formas de pensar al “otro” en tanto que viviente para articular políticas y homeotecnologías fundadas en el principio del respeto y la cooperación. En la actualidad dicho imperativo no se juega simplemente en el ámbito de la ética sino que, más apremiante aun, determina la supervivencia de la vida en el planeta en el contexto del antropoceno⁹⁰.

⁸⁸ Yelin, Julieta. “Breve estado de la cuestión animal”. *Perífrasis*, vol. 8, nº 9 (2017): p. 33.

⁸⁹ Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Trad. Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez. Madrid: Trotta, 2008. p. 122.

⁹⁰ Diversos informes científicos han verificado que actualmente las industrias de la carne y de lácteos están próximas a superar el nivel de contaminación producido por la industria petrolera. Asimismo, la deforestación por causa de la industria maderera, minera y agraria, junto con la

La urgencia de la cuestión animal no puede matizarse o morigerarse toda vez que su sola reflexión constituye una posición de resistencia frente a poderosos intereses económicos que operan sobre la base de la indiferencia ética, indiferencia incluso ante las consecuencias que la explotación indiscriminada puede provocar sobre la vida humana. Los teóricos poshumanistas han reconocido la mistificación que constituye la mirada que mira sin ser vista, al decir de Derrida, propia de los discursos universalistas que se atribuyen la potestad de aprehender y capturar los objetos como si estos no fuesen afectados por los puntos de vista o lugares de enunciación de los sujetos observadores. Aquel que puede ser sacrificado sin culpas es, entonces, aquel cuya mirada es denegada en pos de la conservación –a corto plazo– de la vida humana. Tanto el sacrificio (privación de derechos civiles, explotación laboral, campañas de exterminio, etc.) como la crianza o domesticación de los seres humanos por parte de otros seres humanos se llevan a cabo en nombre de una racionalidad que busca aplacar la dimensión animal presente en aquellos hombres (tal como sostenía Schmitt en su concepto de lo político).

Si, tal como sostiene Gabriel Giorgi, la civilización occidental ha inscrito “la vida animal y la ambivalencia entre humano/animal como vía para pensar los modos en que nuestras sociedades trazan distinciones entre vidas a proteger y vidas a abandonar”⁹¹, eje fundamental de la biopolítica, el desafío actual consiste entonces en la proposición de nuevas formas de pensar ética y políticamente al animal y al hombre, ya sea como *continuum* (Lemm) o como

expansión de asentamientos urbanos, ha provocado consecuencias devastadoras para la biodiversidad y están en directa relación con el aumento del dióxido de carbono en la atmósfera que provoca el calentamiento global.

⁹¹ Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014. p. 15.

escisión productiva (Cragolini y Agamben), pero reconociendo la necesidad de cooperación y respeto por la comunidad de lo viviente en general. Además, es preciso comprender que, tal como indica Braidotti, *bíos* y *zoé* están actualmente fusionados a las *tekhnai* y, por lo tanto, la consideración de la técnica implica necesariamente hoy una reflexión sobre la vida y viceversa. En este sentido y en correspondencia con la idea nietzscheana del fortalecimiento de lo humano mediante la recuperación de virtudes animales, Esposito observa que evidentemente se trata menos de un “regreso” a una suerte de condición más primitiva que de “la conquista de un estado nunca antes experimentado: no una simple reanimalización del hombre ya humanizado, sino un modo de ser hombre que ya no se define en su alteridad respecto de su origen animal”⁹². Esta búsqueda de una nueva definición es uno de los nudos centrales de nuestra investigación en la medida en que nos permite interrogarnos por el lugar, la tarea y el estatus del arte contemporáneo en el marco tanto de la caducidad de las categorías humanistas como del imperativo ético y político que reconocemos bajo el nombre de cuestión animal.

⁹² Esposito, Roberto. Op. cit. p. 166.

Capítulo 4

ARTE CONTEMPORÁNEO Y ANIMALIDAD

*El arte es en algún momento
un animal vivo*⁹³

Elvira Hernández

4. 1. El animal como recurso

En *El animal como pensamiento*, Bailly reconoce que nuestra relación con los animales ha sido eminentemente utilitaria, pero esto no ha impedido generar con ellos lazos afectivos. No obstante,

“contra esa potencia de afecto [hacia el mundo animal], el pensamiento, sobre todo el occidental, ha creído que es bueno armarse. Lo ha hecho menos alzando murallas alrededor suyo que encerrando a los animales en vastos espacios-conceptos de donde supuestamente no pueden salir, mientras que el hombre se definiría precisamente [...] por el hecho de haber sabido escapar a ese cerco, dejando bien lejos tras de sí lo más lejos posible, la *bestialidad*, humillada, y la *animalidad*, como etapas o malos (pero acosadores) recuerdos. [...] Lo que se ha visto es que sin esfuerzo, libremente, los animales no han dejado de volver vacilante ese límite frontera entre el hombre y la bestia”⁹⁴.

Lo que Bailly ha querido demostrar es que los animales poseen una pensatividad propia, fuera del lenguaje y fuera de nuestras categorías excluyentes (o “cercos”, como las refiere). De tal suerte, no hemos pensado el

⁹³ Hernández, Elvira. *Pájaros desde mi ventana*. Santiago de Chile: Alquimia Ediciones, 2018.

⁹⁴ Bailly, Jean-Christophe. Op. cit. p. 19.

pensar animal ni al animal como pensamiento válido o legítimo, sino que históricamente nos hemos hecho de figuraciones a partir del ejercicio constante de reducir sus modos de ser. Se trata, por cierto, de figuraciones funcionales a nuestros discursos políticos, éticos y epistemológicos occidentales⁹⁵. Bailly pone en entredicho la “pobreza de mundo” del animal afirmada por Heidegger por cuanto apela a la producción de un pensamiento en el encuentro con el otro, es decir, un pensamiento del “entre” o del ser-con, en términos de Cragolini. Tal como escribe el filósofo francés, “no hay reino ni del hombre ni de la bestia, sino simplemente pasajes, soberanías furtivas, ocasiones, fugas, encuentros”⁹⁶.

Las artes, en este sentido, ocupan una posición preferente en el concierto de las posibles formas de pensamiento alternativas al cartesianismo⁹⁷. A este respecto, Rojas sostiene que la condición contemporánea de las artes consiste precisamente en que desde hace décadas estas constituyen ante todo una forma de pensar, aun antes que una experiencia estética (en el sentido de una afección sensible), o bien, antes que un modo de producción de objetos destinados a la contemplación de su valor

⁹⁵ Precisamente, Derrida se ha ocupado extensamente de la tarea de indagar las metáforas animales referidas a la política y a la soberanía en su seminario *La bestia y el soberano*, en particular la metáfora del monstruoso Leviatán o la máxima *homo homini lupus* (“el hombre es un lobo para el hombre”) de Thomas Hobbes.

⁹⁶ *Ibíd.* p. 17.

⁹⁷ Tal como sostiene el teórico de los estudios animales Steve Baker, “el arte tiene el potencial de ofrecer una manera distinta de enmarcar o des-enmarcar temáticas, no una aproximación que sea más radical, más abierta de mente, más curiosa o más inventiva que el pensamiento que encontramos en otras disciplinas, sino una que simplemente emplea herramientas *diferentes* para pensar y una que es a menudo vista con suspicacia por su falta de familiaridad”. Baker, Steve. *Artist/Animal*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. p. 2. La traducción es nuestra.

de culto. “Pensar es abismarse en el lenguaje”⁹⁸, escribe Rojas, implicando así que las artes no piensan para comprender, en el sentido de elucidar, respondiendo a órdenes naturalizados, sino que piensan para reflexionar especularmente –con todas las distorsiones, inversiones o alteraciones que la figura del espejo implica– la vasta complejidad de la experiencia contemporánea. De esta manera, la consideración del animal como pensamiento y el modo de pensar propio del arte compartirían la condición de admitir lecturas múltiples y no obliterar la subjetividad del punto de vista (en contraste con el pensamiento articulado en proposiciones o enunciados universales). Al mismo tiempo, ambas aproximaciones a los fenómenos del arte y del animal señalarían al pensamiento como posibilidad, en tanto que no pretenden ni podrían pretender (por la naturaleza de su objeto) un carácter conclusivo o totalizante. Se trata de una apertura semántica que ha de tener en cuenta la validez de su heterogeneidad en términos éticos, estéticos y políticos.

En consecuencia, lo que nos ocupa aquí es menos la representación o figuración del animal por parte de los artistas –mejor conocida como animalística– que la presencia de lo animal como recurso en el arte, esto es, como materialidad corporal constitutiva de la operación y reflexión artística. Consideraremos específicamente un corpus de obras contemporáneas (reducido en virtud de un análisis medianamente exhaustivo), producidas en los últimos años en Chile que se compongan a partir de los cuerpos de los animales o recurriendo a parte de ellos (miembros, tejidos, residuos, etc.). Nos referimos a obras que no elaboran una imagen de los animales sino que los

⁹⁸ Rojas, Sergio. “La condición contemporánea de las artes: una forma de pensar”. [*cuatro treintatrés*], nº 1 (2018): p. 9.

utilizan para la producción y la reflexión artística. Justificamos esta decisión por dos motivos principales: en primer lugar, porque las representaciones del animal han servido predominantemente para asignarle a este una condición de objeto de conocimiento (contra el cual el ser humano afirma su potestad soberana) y, en segundo lugar, porque nos parece significativo considerar los heterogéneos alcances éticos, estéticos y políticos que implica el contacto con el animal, vale decir, el ser-con en las obras de arte. En otras palabras, nos proponemos indagar cómo el recurso de la animalidad pone en obra una reflexión sobre el modo de relacionarnos y pensarnos en el contexto de la crisis de las categorías humanistas que pretendían dar cuenta de la realidad a través de explicaciones conclusivas y excluyentes respecto de la comunidad de los seres vivos.

Quisiéramos recalcar enfáticamente que aquel uso no asegura en cada caso que las obras sobre las cuales nos referimos asuman de suyo un enfoque poshumanista, o bien, que valoren la dignidad del animal del modo en que lo han hecho muchos de los teóricos referidos en esta investigación. Veremos que, por el contrario, la mayoría de las producciones artísticas que exhiben el recurso de lo animal suelen incorporar la crueldad como práctica en nombre de la cual dar curso a una reflexión sobre asuntos estéticos y políticos exclusivamente humanos. Lo que queremos destacar a continuación es la heterogeneidad de sentidos que pueden construirse a partir de la coalescencia entre la práctica artística y la corporalidad animal. Nuestro propósito en este capítulo es, entonces, dar cuenta de dicha diversidad estético-política en el campo del arte contemporáneo para llevar a cabo en los capítulos siguientes un análisis más detenido de los trabajos de dos artistas chilenas, Gabriela

Rivera Lucero y María Jesús Schultz, para las que sí consideramos pertinentes la proposición de un marco o párrafo poshumanista.

4. 2. De la heterogénea consideración ético-estética del animal en el arte contemporáneo

En términos históricos, no hay consenso acerca de un hito inaugural específico que establezca de manera unívoca la primera aparición del animal como recurso en el arte⁹⁹, pero no es sino hacia mediados del siglo XX que podemos encontrar con mayor frecuencia claros y múltiples exponentes de su empleo. Con la transgresión de los géneros artísticos tradicionales por parte de las vanguardias y la emergencia de nuevas técnicas y formas de expresión (tales como el collage, la instalación y la performance, entre otras), ingresan también nuevas materialidades al espacio de la producción artística. En el contexto del arte contemporáneo, en que todo parece estar permitido por causa de una perfecta entropía estética¹⁰⁰, al decir de Arthur C. Danto, y en que el despliegue global del posmodernismo parece haber cancelado el decurso del arte como negación de las formas del pasado –mediante una virtud

⁹⁹ Pese a ello, los catálogos de arte moderno suelen indicar al *Teléfono-Homard* (1936) de Salvador Dalí o al *Plato, taza y cuchara forrados con piel* (1936) de Meret Oppenheim como las primeras obras, surrealistas ambas, en emplear elementos animales como materiales artísticos.

¹⁰⁰ Cfr. Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. Elena Neerman. Buenos Aires: Paidós, 2014. p 35.

provocativa hoy obsoleta¹⁰¹, según Gilles Lipovetsky—, la presencia del animal no ha dejado de suscitar aun en nuestros días juicios morales disímiles y controversias de alto impacto en el ámbito de la opinión pública.

En junio de 2015, cientos de activistas defensores de los derechos animales se reunieron fuera de la galería Gavin Brown's enterprise en Nueva York para protestar en contra de una instalación del artista griego Jannis Kounellis en la que doce caballos figuraban atados de cara a las paredes, convirtiendo así al espacio de exhibición en un establo. Esta obra, que se presentara originalmente en 1969 en la galleria l'Attico de Roma, se inscribe dentro del proyecto de Kounellis de desarrollar un arte antimimético (influenciado por el *ready-made*), cuya consigna consistía no en convertir signos artísticos en la realidad sino que, por el contrario, en transformar la realidad (los doce caballos) en signos abstractos propios del lenguaje del arte. En el momento de su exhibición original, contexto de consolidación del *arte povera* en Italia, el uso de los caballos para dicha finalidad estética no suscitó mayores controversias éticas como las de hace cuatro años.

¹⁰¹ Cfr. Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pédanx. Barcelona: Anagrama, 2000. p. 105.



Sin título (12 caballos) (2015 [1969])

Desde el punto de vista del discurso autoral, esta obra se enfoca menos en una reflexión sobre la relación entre animales y seres humanos que en un discurso sobre el estatuto del arte y el poder soberano del artista a la hora de transformar lo real en signo artístico. Dicha pretensión puede advertirse meridianamente también en su trabajo de 1980 sin título, pero reconocido como “Rimbaud”.



Sin título (Rimbaud) (1980)

Como se aprecia en la imagen, el cuerpo del loro pintado, apostado sobre el tarro de pintura negra, se sostiene sobre libros de Arthur Rimbaud, ejemplo paradigmático del poeta maldito, quien escribiera en su libro *Una temporada en el infierno* (1873) que sentó a la Belleza en sus rodillas, la encontró amarga y la insultó. Entre las diferentes asociaciones que sugiere la obra podemos destacar que dicha relación intertextual señala el carácter autorreflexivo de la obra, pero también la pretensión irónica de su discurso por cuanto establece una jerarquía composicional en la que el loro manchado, en la cima de la estructura, vendría a representar la práctica predominante del oficio de los críticos y teóricos, a saber, el parloteo repetitivo.

Un antecedente de gran importancia en cuanto al uso de la taxidermia en el arte fue el estadounidense Robert Rauschenberg, particularmente en obras tales como *Monograma* (1955-1959) y *Odalisca* (1955-1958), realizadas a partir de materiales recogidos en paseos por calles y basurales de Manhattan.



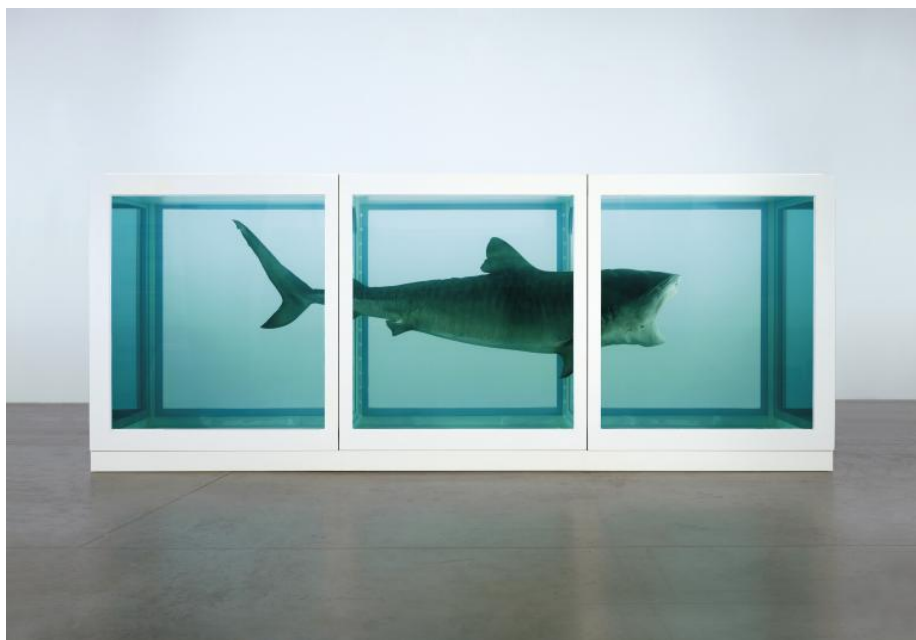
Monograma (1955-59)



Odalisca (1955-58)

Según el historiador Manfred Schneckenburger, Rauschenberg, a partir de sus *combine paintings*, se convierte en “el primer artista que reflejó la sociedad consumista norteamericana”¹⁰². En estas obras, el animal comparece con pinturas, señales de tránsito, muebles viejos, fotografías, artículos de revistas y más materiales encontrados que, en su conjunto, poseían la categoría de desecho. Se trata, en principio, de una consideración del arte en tanto que estrategia de sumersión en los márgenes de la sociedad para reconfigurar los residuos como recursos y abrir semánticamente las obras, es decir, para hacerlas disponibles a interpretaciones culturales, estéticas, sociales y políticas. El rol del animal consistiría allí, entonces, en devolver una mirada a la cultura que lo transforma en desperdicio.

En una clave de sentido análoga, aunque con diferencias sustanciales, puede leerse la obra de Damien Hirst, de gran reconocimiento a nivel mundial.



La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo (1991)

¹⁰² Schneckenburger, Manfred. “Escultura”. *Arte del siglo XX. Volumen II*. Trad. Ramon Monton. Madrid: Taschen, 2012.

La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo de 1991, *Madre e hijo, divididos* de 1993 y *Lejos del rebaño* de 1994 exhiben un tiburón tigre, una vaca y su ternero y una oveja, respectivamente, en recipientes llenos de una solución de formol para conservar sus tejidos. La primera de esta serie, titulada “Historia natural”, se convirtió en una de las obras más caras en la historia, llegando a ser vendida en cerca diez millones de euros. Si bien los críticos han coincidido en que se trata de una actualización del motivo *memento mori*, la obra asimismo llama la atención acerca del poder soberano del artista sobre el poder devastador del tiempo. El carácter espectacular de la obra, determinado por las grandes proporciones de la escultura, por el color con que se tiñó la solución y las estrategias de mercado de Hirst, le valieron al autor un éxito comercial rotundo a costa de un uso del animal liviano de sentido, al menos desde el punto de vista autoral y curatorial. En otras palabras, el valor de la obra parece haber sido reducido a su escandaloso valor monetario. Las obras de Hirst son similares en este sentido a las instalaciones a gran escala a las de Maurizio Cattelan, en las que caballos disecados son suspendidos en el aire o colgados sin cabezas en las paredes de galerías y museos como invirtiendo los trofeos de caza.

Cabe mencionar que han habido artistas que, aun empleando la técnica de la taxidermia, no han recibido cuestionamientos morales por grupos animalistas debido a que obtienen los cuerpos con que trabajan una vez que estos ya han fallecido. Tal es el caso del artista estadounidense Jordam Baseman, quien se ha dedicado a realizar esculturas taxidermistas desde los años 90 con pieles de animales que encontraba muertos en los bordes de las carreteras de su país. También podemos contar el caso del artista alemán Thomas Grünfeld, quien, en colaboración con un taxidermista holandés,

recupera pieles de animales muertos de circos, granjas o zoológicos para construir una serie de esculturas híbridas, conformando un verdadero bestiario que denomina *Misfits* (o “Inadaptados”) en el que comenzó a trabajar profusamente a partir de la década de los 90.



Misfit (cerdo/ave) (2001)



Misfit (Dobermann) (1998)



Misfit (jirafa) (1997)



Misfit (vaca) (1997)

Estas esculturas, cuyo tema es la hibridación armónica, es decir, no teratológica, dan cuenta de que aun en el mundo animal existe un sistema de centros y periferias, así como de distinción o estatus entre animales más extraños que otros. Al mezclar sus cuerpos, las obras parecieran reconocer su

igualdad por encima de los usos que los humanos les damos (alimentación, vestimenta, transporte, carga, estatus social, etc.).

A diferencia de estos escultores, hay otros artistas cuyas obras emplean la muerte *in situ* del animal como recurso. Desde las orgías rituales en que los participantes se empapaban con la sangre fresca de animales muertos, por parte del accionismo vienés (liderado por Hermann Nitsch), pasando por la simbólica performance *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965) de Joseph Beuys, hasta la *Muerte de una gallina* (1972) de Ana Mendieta, en que la artista decapita a una gallina en vivo para desangrarla frente a su pubis, o *Rat Piece* (1976) de Kim Jones, en la que el artista quema a ratas vivas ante una audiencia. Todas estas acciones trabajan el shock del instante de la muerte o la conmiseración con animal muerto para articular un sentido político de libertad artística radical, o bien, de denuncia en contra de la violencia resignificando el propio ejercicio de violencia. Con todo, aparte de estos célebres ejemplos, quizás el caso más polémico de todos corresponda al de la *Exposición n° 1* del artista costarricense Habacuc (Guillermo Vargas), exhibida en Managua en agosto de 2007.



Fotografía de *Exposición n° 1* (2007)

La exposición, que consistía en la quema de 175 piezas de cocaína y cerca de 30 gramos de marihuana mientras el himno sandinista sonaba invertido, incluía también a un perro callejero atado a una pared en la cual se podía leer la leyenda “Eres lo que lees”, escrita con comida de perro. La idea de Habacuc era que este perro muriera por inanición en la galería Códice para hacer referencia a la hipocresía de los medios de comunicación indiferentes a la muerte de Natividad Canda, un adicto indigente nicaragüense asesinado por dos perros Rottweilers en Costa Rica, mientras era grabado en video por la prensa en la presencia de bomberos y la policía.

Otro de los ejemplos más notables en cuanto al empleo polémico del animal como recurso es la obra de arte transgénico titulada *Alba* (2000) del artista brasileño Eduardo Kac.



Alba (2000)

La obra consiste en la alteración del material genético de una coneja (llamada Alba) para hacerla fluorescente como las luciérnagas. La obra representa una desacralización del concepto de vida fundado en el principio de identidad y,

además, supone una interpelación, en tanto que la posibilidad de alterar la estructura genética de un ser vivo no parece ser aceptada en primer término por la opinión pública *per se* cuando se hace en nombre del arte, pero sí lo es cuando persigue fines científicos que puedan beneficiar a la especie humana. Así, *Alba* constituye una acción artística y política que pone en obra una reflexión acerca del hecho de que el ser humano ha manipulado históricamente tanto la naturaleza como a los propios seres humanos mediante la domesticación, la transgenia, la eugenesia, la industria farmacéutica, etc.

Como puede apreciarse en esta breve muestra, que constituye tan solo una selección dentro de un campo muchísimo más amplio, los tratamientos y las asociaciones que exhiben estas obras son diversos e implican diferentes alcances éticos, estéticos y políticos. Para introducir nuestras lecturas de los trabajos de Gabriela Rivera Lucero y María Jesús Schultz en los capítulos quinto y sexto, respectivamente, conviene revisar de manera sucinta el contexto en que se incorpora el recurso de lo animal en la escena específica del arte chileno contemporáneo.

4. 3. El recurso de lo animal en el arte chile contemporáneo

A mediados de los años 90, el artista Antonio Becerro, formado inicialmente en pintura y escultura a la manera tradicional, se convierte en director del espacio Perrera Arte, ubicado en el Parque de Los Reyes en Santiago, y a partir de allí desarrollará de manera precursora en el país un trabajo

experimental y de gestión cultural vinculado con la técnica de la taxidermia, la instalación, el grafiti y la poesía, entre otros géneros. Particularmente, su obra se ha concentrado en el trabajo con cuerpos de perros mestizos atropellados, encontrados en las calles y carreteras de la capital. Becerro los embalsama y pinta sobre sus pieles óleos para disponerlos en diversas instalaciones.

En una reciente entrevista, al ser consultado acerca de por qué trabajar con perros, Becerro respondió:

“Hay que recordar que estos perros fueron recogidos en la calle, cuando sus cuerpos atropellados estaban tirados allí, como escombros orgánicos para escarnio de la mirada. Los quiltros fueron levantados y perpetuados en su exterioridad física por la taxidermia. Estos canes chilenos se burlaron de la industrialidad de la basura y, como héroes callejeros, ingresaron a la eternidad de la pintura. Hoy viajan entre algodones y en valija diplomática desde Santiago de Chile a otras ciudades como embajadores de la miseria. Son los mismos que cayeron sin Dios ni ley y que ahora, con la mano de Dios, se presentan a los vecinos. Mal que mal, el arte, la fractura con el estado de las cosas, es la única diplomacia verdadera”¹⁰³.

¹⁰³ Medina, Javiera. “Perrera Arte: Entrevista a Antonio Becerro”. *Small Medium Large*. Web. 18 abr. 2018.



Óleo sobre perro (2002)



La mano de Dios (2006)



Óleo sobre perro (2002)



Semidoméstico (1997)

En la respuesta de Becerro puede reconocerse el carácter político de su trabajo, el cual dialoga ideológicamente con la propuesta de Demian Schopf en su serie *La revolución silenciosa*, contemporánea a sus óleos sobre perro.



La revolución silenciosa (2001-2002)

En esta serie, cuyo título hace referencia a un libro homónimo de Joaquín Lavín publicado un par de años antes, las fotografías citan en clave neobarroca la pintura virreinal de ángeles y arcángeles apócrifos (género exclusivo de periodo colonial latinoamericano). Estas fotografías recogen animales embalsamados junto con otros elementos de diversa procedencia para ser dispuestos en alusión a diferentes períodos de la historia americana marcados por la violencia política y la intervención militar extranjera.

Otras artistas que incorporaron la taxidermia en sus prácticas artísticas son Florencia Grisanti y Tania González. Al igual que Becerro, ambas

aprendieron el oficio de Ricardo Vergara, jefe del Museo de Historia Natural de Santiago. Los trabajos de González emplean técnicas mixtas en que los cuerpos de los animales exceden la superficialidad de las pinturas que por lo general remiten a bodegones flamencos del siglo XVII.



Caja 4 (2010)



Caja 1 (2010)

En términos generales, los trabajos de Becerro, Grisanti y González buscan eternizar a los animales (que consiguen una vez que estos ya han muerto) imprimiendo en sus obras un trato ceremonioso y estableciendo con ellos una relación de reconocimiento y dignificación. En contraste con la modalidad de esta práctica, se destaca la obra taxidermista de la polifacética artista Caterina Purdy, quien recolecta cadáveres de caballos, cabras, gatos, gansos o conejos, entre otros animales, para embalsamarlos y transformarlos en objetos propios del mundo del diseño de vestuario o de muebles.



Sillón caballo (2000)



Cartera cordero (s/f)

Como puede advertirse, tanto el sillón como la cartera ponen en obra un siniestro ejercicio de visualización radical de lo que las industrias tienden a ocultar, esto es, la presencia de los restos animales en los artículos de consumo más primarios y habituales de nuestra cotidianidad. Según Roberto Doveris, “se trata de una relectura irónica a través del look promocional de la publicidad” con el propósito de contrastar “la bestialidad primitiva y la reutilización inteligente del diseño al seguir la lógica de la moda”¹⁰⁴. Si Becerro y González llevan a cabo una estetización de la muerte del animal (cercana al ritual en términos del tratamiento de los cuerpos), tanto Purdy como Marco Evaristti activan un efecto de shock en sus obras.

¹⁰⁴ Doveris, Roberto. “Arte y mercado en el Chile contemporáneo: el caso de Caterina Purdy”. *Revista Némesis*, nº 10 (2018): p. 76.



Helena & El Pescador (2000)



All Good Things Must Come To An End (2011)

Mundialmente conocido por su *land art* marcado por la obsesión con el color rosa y por haber utilizado la liposucción de su propio cuerpo como medio artístico, Evaristti ha estado en el foco de numerosos medios por polémicas suscitadas a causa de lo que podríamos llamar una necroestética. A diferencia de los casos de Mendieta, Jones o Habacuc, que se convierten a sí mismos en agentes de violencia, este autor puso a disposición de los espectadores la posibilidad de dar muerte o no a seres vivos –peces dorados, en este caso– en su instalación *Helena & El Pescador* del año 2000. La obra consistía en una instalación compleja, que incluía una fotografía en gran formato acerca de un motivo bélico, un misil y lápices labiales, pero ha sido recordada principalmente –como él mismo lo reconoce– por las diez licuadoras de marca Moulinex con peces en su interior, listas para ser utilizadas por el público asistente. Asimismo, el artista ha recibido numerosos cuestionamientos por otra obra para la cual convenció a un condenado a muerte de que le permitiera convertir su cuerpo en alimento para peces. En último término, su pretensión de conseguir un efecto de shock es palmaria en una mayoritaria parte de su obra. En *All Good Things Must Come To An End* (2011), por ejemplo, Evaristti elabora un “arreglo floral” hecho de carne de res para que en siete días (aludiendo a las siete jornadas del génesis judeo-cristiano) aparezcan larvas en la carne descompuesta.

Los ejemplos que hemos presentado dan cuenta del enorme potencial de sentido del recurso animal por cuanto se trata de una estrategia altamente proclive a la interpelación radical en términos éticos, políticos y estéticos. Pareciera ser que dicho recurso sitúa a los espectadores en una experiencia límite en la medida en que los sujetos reconocemos cierta continuidad entre

nuestra propia experiencia vital y la materialidad animal de estas obras. Evidentemente, se trata de una continuidad que no podría darse con otros medios no vivientes tales como la pintura, la piedra, el metal, la música, el video, etc. Asimismo, las obras revisadas de manera sucinta en este capítulo nos permiten reconocer que, tal como afirma Ron Broglio, “el arte revela la incapacidad de articular el mundo del animal; establece un límite, una ceguera para nuestro entendimiento, mientras que al mismo tiempo nos provee de una zona biotópica palpable de interacción donde los límites entre los mundos se empujan entre sí”¹⁰⁵. Como hemos visto, esta interacción no se reduce a un único esquema de comprensión sino que constituye más bien un campo abierto de posibilidades de sentido, que van desde el ejercicio soberano y cruel del poder humano hasta la dignificación, compromiso o incluso identificación con la vida animal.

¹⁰⁵ Broglio, Ron. *Surface Encounters. Thinking With Animals and Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. p. XXVI. La traducción es nuestra.

Capítulo 5

MARÍA JESÚS SCHULTZ:

CUERPOS TECNO-TERATOLÓGICOS

5. 1. De la resistencia a los regímenes ortopédicos del arte



El rescate (2011)

¿Qué hace de una merluza que escupe pompas de jabón una obra de arte?
¿Qué operaciones participan en la asignación de esa estatura como condición de presentación anterior incluso al sentimiento que suscite en el espectador?
¿Cuál es la afección a la que debe someterse una lengua de vaca motorizada

para identificarla e inscribirla junto con el resto de los productos reconocidos como artísticos? ¿Aguardan acaso pasivamente esos cuerpos en la demarcación en la que fueron inscritos? ¿Aceptan sin resistencia esa reclusión ontológica o, por el contrario, persisten encarnizados y amenazantes en su indeterminación incorregible? ¿Poseen la intensidad suficiente para alterar al mismo dispositivo o aparato que dio lugar y visibilidad a su existencia? No intentaremos ofrecer aquí respuestas concluyentes a este tropel de interrogaciones. Al contrario, quisiéramos sostener e intensificar la incertidumbre sin renunciar por eso a la pretensión heurística de ensayar posibilidades de sentido siempre provisionarias.

Ante todo se trata de cuerpos: no de *un* cuerpo, no de *una* idea de cuerpo que excluya las diferencias y el carácter proteico de sus formas, sino que de la extrema amplitud de sus posibilidades. Jean-Luc Nancy afirma que “no hay totalidad del cuerpo, no hay unidad sintética” y, por lo tanto, la corporalidad habitaría extramuros de toda aprehensión dialéctica, en una intensa marginalidad saturada por enfrentamientos irreductibles. No hay totalidad, dice Nancy,

“Hay piezas, zonas, fragmentos. Hay un pedazo después del otro, un estómago, una ceja, una uña del pulgar, un hombro, un seno, una nariz, un intestino delgado, un canal colédoco, un páncreas: la anatomía es interminable, antes de terminar por tropezar con la enumeración exhaustiva de las células. Pero esta última no constituye una totalidad. Por el contrario, es necesario recomenzar de inmediato toda la nomenclatura para encontrar, si se puede, la huella del alma impresa sobre cada pedazo. Pero los pedazos, las células, cambian mientras que el recuento enumera en vano”¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Trad. Daniel Alvaro. Buenos Aires: La Cebra, 2010. pp. 27-28.

El extravío de esa “huella del alma”, en tanto expresión residual de una esencia común pero ausente, parece contradecir la posterior identificación de cierta corporalidad como *obra de arte*. La asignación de estatura artística a su materialidad supone siempre la operación simultánea de maneras específicas de hacer, de formas de visibilidad y, finalmente, de ciertos modos de percepción e inteligibilidad de las relaciones que sobre estos cuerpos pueden proyectarse. A esta operación o, mejor dicho, a estas condiciones de operatividad, Rancière las reúne en lo que denomina el *régimen estético del arte*, haciendo referencia con ellos a los sistemas de fuerzas eminentemente modernos que preceden todo *hacer obra*. La aparente autonomía del discurso estético, la instauración del concepto romántico de arte, el nacimiento del museo, el fortalecimiento de la academia, el desarrollo tecnológico-industrial y la posterior apertura mercantil y espectacular constituyen los agentes fundamentales de la institucionalización moderna del régimen y de su principal transformación paradigmática: la caducidad del valor ritual de las obras y la consecuente primacía de su valor de exhibición.

Asimismo, junto con las revoluciones en el ámbito de la producción y circulación, también la sensibilidad será sometida al devenir incesante propio de la modernidad, como afirma Benjamin. En este sentido, lo que se despliega y se impone hegemónicamente son órdenes de legalidad, de legibilidad y legitimidad que prescriben, a decir de Rancière, el “modo de ser sensible propio de los productos de arte”¹⁰⁷; productos, en consecuencia, vinculados esencialmente a una identidad común referida a una organicidad específica que implica, a su vez, un criterio de propiedad, vale decir, la necesidad de

¹⁰⁷ Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Trad. Cristóbal Durán et. al. Santiago: Lom, 2009. p. 24.

exclusión de lo impropio. El rótulo “arte” oblitera, así, la alteridad absoluta de los cuerpos.

Frente a este escenario, toda obra de arte, incluso las disidentes con respecto al régimen, en la medida en que son identificadas como tales, pueden ser cooptadas de manera que su provocación, lejos de interrumpir el funcionamiento de las fuerzas del sistema, sería redirigida en función del fortalecimiento y amplificación de aquello que rechazan. A mi juicio, esta elasticidad del régimen se expresa en la figura de la ortopedia –“anatomía política”, según Foucault– en tanto que busca corregir las desviaciones corporales de manera tal que no alteren el estatus ontológico del arte. Nos referiremos aquí como *regímenes ortopédicos* a las matrices de sentido que exhiben la intención de disciplinar e impedir todo exceso, contaminación, deficiencia, hibridez o desvío con respecto al logocentrismo humanista y los conceptos de orden, fin, origen, propiedad, totalidad, identidad y esencia, entre otros. Sin embargo, la sola pretensión de rectitud manifiesta, a su pesar, su ausencia originaria y, a la vez, señala el carácter paradójico de la metáfora que aquí proponemos: si la ortopedia corrige las desviaciones del cuerpo, solo puede hacerlo ejerciendo ella misma una desviación sobre éstas.

Ahora bien, antes que la efectividad de las pretensiones revolucionarias de ciertas obras de arte, nos interesa indagar los gestos de resistencia y la expresión material de aquella intensidad estético-política que no se deja someter. En este sentido, no abordaremos lo monstruoso en cuanto tópico o motivo, sino que lo haremos principalmente en tanto que operación animada por el deseo de transgresión y sabotaje de la ley. , de cuyo étimo (*lex*) emergen

las nociones de legalidad, legibilidad y legitimidad ya mencionadas. Foucault plantea, en relación con esto, que

“La noción de monstruo es esencialmente una noción jurídica –jurídica en el sentido amplio del término, claro está, porque lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no solo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza. Es, en un doble registro, infracción a las leyes en su misma existencia. [...] Es el límite, el punto de derrumbe de la ley y, al mismo tiempo, la excepción que solo se encuentra, precisamente, en casos extremos. Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido”¹⁰⁸.

La representación de lo monstruoso, siguiendo esta idea, desafiaría las condiciones de producción, visibilidad y pensabilidad, no recusando sino afirmando la contradicción a través de una multiplicidad de recursos. Nos proponemos abordar aquí, a propósito de las obras de María Jesús Schultz, dos de ellas: la sinestesia y la cinestesia de sus máquinas animales, entendiendo a la primera como alteración, repliegue e hibridación del orden de lo sensible, y a la segunda como dinamización o con-moción sublime de dicha mixtura.

5. 2. La monstruosa *hybris*: sinestesia y cinestesia

Hay un famoso fragmento de Heráclito que dice “el sol no traspasará sus medidas [...], si no, las Erinias, asistentes de Dike, lo descubrirán”¹⁰⁹. En la tradición griega, *hybris*, ‘exceso’ o ‘desmesura’, consistía en el

¹⁰⁸ Foucault, Michel. *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Trad. Horacio Pons. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001. p. 61.

¹⁰⁹ Heráclito. En: *Los filósofos presocráticos*. Obras I. Trad. Conrado Eggers et al. Barcelona: Gredos, 2007. p. 210.

quebrantamiento de los límites impuestos por el código teológico fundado en la vigilancia panóptica y el castigo. Prometeo, el ladrón del fuego, o Sísifo, el captor de la muerte, son ejemplos entre muchos otros del desafío a esta norma. Cabe señalar que también la anatomía humana estaría signada por la reminiscencia indeleble de un castigo en la tradición occidental, pues, como sostiene Aristófanes en *El banquete* de Platón, en el origen

“la forma de cada persona era redonda en su totalidad, con la espalda y los costados en forma de círculo. Tenía cuatro manos, mismo número de pies que de manos y dos rostros perfectamente iguales sobre un cuello circular. Y sobre estos dos rostros, situados en direcciones opuestas, una sola cabeza, y además cuatro orejas, dos órganos sexuales, y todo lo demás como uno puede imaginarse a tenor de lo dicho”¹¹⁰.

Eran tan extraordinarios, dice el mito, que intentaron subir al cielo para atacar a los dioses y, por esa razón, Zeus separó a cada uno por la mitad para hacerlos débiles y numerosos. Las metamorfosis recopiladas por Ovidio dan buena cuenta de que la transformación de humanos en otros seres vivos animales o vegetales funcionaban según una lógica punitiva.

Posteriormente, tras la apropiación latina del concepto de hýbris se veló esta perspectiva para privilegiar el sentido que hoy le atribuimos al término: la cohabitación en un mismo cuerpo de naturalezas heterogéneas e incompatibles. A nuestro juicio, la profusa iconografía de lo monstruoso se ha nutrido en gran medida por la convergencia de estas dos consideraciones y es a la luz de ellas que quisiéramos ingresar en la mecánica tecnoteratólogica de Schultz y dar cuenta de las fuerzas que configuran su corporalidad.

¹¹⁰ Platón. *El banquete*. Trad. Victoria Juliá. Losada. Buenos Aires, 2004. pp. 220-221.



Lengua (2011)

¿Qué osadía se cifra en la escritura de una lengua de vaca secada con sal y sol? ¿Qué alcances políticos sugieren la transgresión de animar lo inanimado, de suspender el destino de la carne? ¿Cómo sostener los límites que oponen lo vivo a lo muerto, la asepsia a lo putrefacto, la inscripción a la borradura? *Lengua* (2011) es un engaño, un simulacro de una tautología: su título disimula la desarticulación entre signo y referente cubriendo de opacidad al ciego contrato del cratilismo mediante una ironía (similar al ejercicio de Magritte en *La traición de las imágenes*). En otras palabras, *Lengua* no representa una lengua, sino el acaecer de la pérdida –a través de la mutilación, la taxidermia y la hibridación– de aquello que la hace ser. En este sentido, la obra configura su materialidad sobre la contradicción irresoluble entre la conservación de la carne –esto es, la suspensión de la muerte, la captura de Tánatos¹¹¹– y el carácter efímero propio de toda performance.

¹¹¹ La taxidermia y la elevación del cuerpo funcionan de manera similar en la merluza que escupe burbujas en *El rescate* (2012), pero en una clave lúdica que intensifica la dimensión irónica de su propuesta.

Barthes plantea que la lengua, en tanto soporte de la identificación de una comunidad, “no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir”¹¹². Siguiendo este enunciado, la resistencia que se pone en obra con la *hýbris* de *Lengua* combatiría a la coacción del código –es decir, del régimen de legibilidad del arte– infectándolo como un virus desde su interior, constituyendo parte de él para hacerlo vulnerable. Lo que se cifra en estas operaciones es la perversión de la ortopedia que reparte taxonómicamente los sentidos: el gusto muerto de la lengua, la visión del espectáculo, el contacto entre el cuerpo en movimiento y el lienzo, el sonido del mecanismo de desplazamiento y el hedor del conjunto se superponen y confunden, derogando sus límites y contaminándose mutuamente. La sinestesia, entonces, deja un registro evanescente, un trazo ilegible que, por lo tanto, pugna contra la legalidad del código mediante una lengua monstruosa que se sustrae de todo principio regulador o *arkhé*. No se trata solo de la negación del archivo, sino que de una anarquización marcada por la alteración y el movimiento, motivo que reaparece en los osobucos motorizados de *O!* (2011).



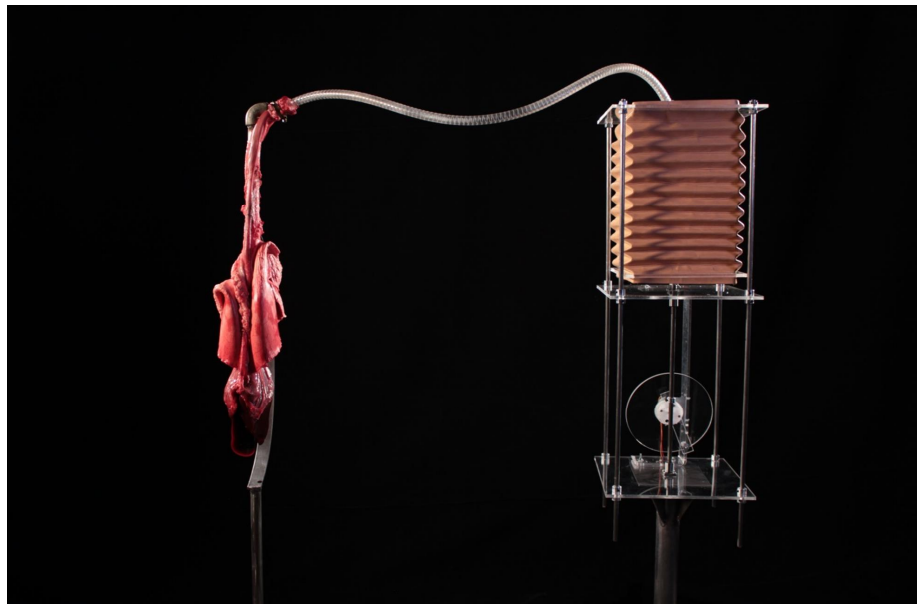
O! (2011)

¹¹² Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural*. Trad. N. Rosa y O. Terán. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004. p. 120.

Si *Lengua y O!* representan la captura de la muerte, la instalación y video *Plan babélico* (2014) exhibirá la agonía, el interregno entre la vida y la muerte, la dialéctica negativa entre sístole y diástole, y, en definitiva, el devenir suplementario de la corporalidad.



Plan babélico (2014)



Fotograma del video de *Plan babélico* (2014)

La rotación del mecanismo infla y comprime el fuelle que transfiere su aire a los pulmones de cordero embalsamados. Una vez activado el circuito, ¿quién reanima a quién? ¿Quién se arroga la potestad de insuflar un ánima en un cuerpo que, sin embargo, debe rechazarla? ¿Qué deseo persigue la ofrenda de un sacrificio infinitamente interrumpido e infinitamente reanudado? La proyección en el papel diamante, cuya reversibilidad permite soportar la imagen tanto en el anverso como en el reverso, se enfrenta especularmente a los cuerpos separados y a la vez unidos por una tráquea que se hibrida en manguera plástica. Todo espejo constituye la expresión de lo ilimitado en la medida en que se abre sobre la planicie una dimensión tan profunda como la mirada que la percibe. El tránsito, en consecuencia, ya no será solo del fuelle al pulmón, sino que también de su oposición a la imagen especular que atraviesa los límites transparentes de la galería hexagonal que emplazan al espectáculo.

La sensibilidad que demanda *Plan babélico* debe sacrificar la identidad, la comunión y el equilibrio para ser puesta en circulación: la cinestesia, entendida a partir de su etimología (*kínēsis*), es la perversión o desfiguración de la organicidad¹¹³ de los sentidos mediante la fuerza de la fragmentación y el movimiento perpetuo. Babel fue la voluntad fálica de penetrar el cielo y alcanzar la eternidad de los hombres de Senaar, pero esta *hýbris* fue castigada por Yahveh, quien los diseminó, a ellos y a su lengua, para evitar toda reunión futura. Paradójicamente, la obra de Schultz desafía al castigo condensando la

¹¹³ Deleuze y Guattari se refieren al desmantelamiento de la organicidad como la operación de “hacerse un cuerpo sin órganos”: “...nosotros tratamos el CsO como el huevo lleno anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos, anterior a la formación de los estratos, el huevo intenso que se define por ejes y vectores, gradientes y umbrales, tendencias dinámicas con mutación de energía, movimientos cinemáticos con desplazamiento de grupos, migraciones...” Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. Op. cit. p. 159.

diáspora y expandiendo la carne, habitando la tensión entre inspiración y exhalación de un ánimo inexorablemente nómada y, sin embargo, cautiva en la transparencia. Asimismo, este carácter desafiante se radicaliza toda vez que descubrimos que el video constituye un montaje y que el mecanismo realmente no funciona de manera autónoma. Las imágenes nos engañan, pero al mismo tiempo hacen patente la posibilidad discursiva de que en el arte la animalidad se sobreponga a la violencia sistémica alojada en la cotidianidad y normalizadas por las industrias alimentarias, cosméticas, de diseño, etc.

La paradoja de la resistencia a la ortopedia a través de la sujeción y el castigo, es intensificada en la instalación *Marcha atrás* (2014).



Marcha atrás (2014)

El cuchillo quiere restituir la naturaleza indemne del pan, aliviar al cuerpo de sus quemaduras, pero sólo puede hacerlo hiriéndolo. Nuevamente, se trata del deseo incesante de enfrentarse al *telos* de todo cuerpo: su finitud. Decimos que en *Marcha atrás* se intensifica la paradoja porque la intransitividad o circulación inmanente de *Plan babélico* deviene aquí autodestrucción: la obra opera atomizando su materialidad hasta la incapacidad de su propia operación; conspira contra sí misma en tanto que consiste en su propio borramiento. Al mismo tiempo, sin embargo, demanda como condición de existencia una restitución permanente: cada día el pan vuelve a su estado original por la acción del artista que actúa como *deus ex machina*, como un agente exógeno que de nuevo contamina la organicidad (de manera análoga a la intempestiva infestación de larvas de mosca en *Lengua*).

Todo lo anterior encara a la ortopedia que dicta la fijación y pervivencia de cierto “modo de ser sensible”. Derrida, refiriéndose a la incineración de los muertos, dice que la ceniza “conserva para ya no conservar siquiera, consagrando el resto a la disipación, y ya no es nadie que haya desaparecido dejando ahí ceniza, solamente su nombre pero ilegible”¹¹⁴. Si el cuchillo punza la legalidad de la obra –su contorno o composición–, la ceniza sobre el plinto ofrecería al espectáculo la exhibición de lo ilegible y, de acuerdo con Derrida, la tachadura de su singularidad mediante la proliferación residual. Así, la intensidad de *Marcha atrás* radicaría en que ella misma se sustrae de las posibilidades de clausura esencialistas y totalizantes.

¹¹⁴ Derrida, Jacques. *La difunta ceniza. Feu la cendre*. Trad. Daniel Alvaro y Cristina de Peretti. Buenos Aires: La Cebra, 2009. p. 21.

5. 3. La conmoción del cuerpo tecno-teratológico

Las obras revisadas de Schultz no solo se caracterizan por sus diversas operaciones sinestésicas y cinestésicas, sino también por la no ocultación de los mecanismos del movimiento: cables, baterías, servomotores y transmisores están ahí dispuestos, ofrecidos a la mirada de sus espectadores. Esto implica la puesta en obra de una reflexión sobre sus propios materiales, práctica que autores como Dällenbach han llamado “puesta en abismo”, refiriéndose con ello a la configuración autotélica de su materialidad. Sus alcances políticos y estéticos convergen, a nuestro juicio, en el gesto de anarquizar la sujeción ortopédica del cuerpo. La mecánica histológica de Schultz desafía los designios humanistas que pretenden la exclusión de lo evanescente, lo contradictorio, lo contaminado, lo confuso, lo proteico o lo dinámico. Esta disidencia afecta o, mejor dicho, contagia a la sensibilidad tanto de las obras como de quienes se enfrentan a ellas. De tal suerte, si los límites no pueden derogarse definitivamente, sí son susceptibles de ser estremecidos o alterados por la práctica artística.

En la medida en que estas instalaciones elaboran una maquinaria monstruosa y a la vez desnudan sus mecanismos, estas también sugieren el despliegue de una dimensión autorreflexiva que refiere a una de las condiciones más determinantes de la contemporaneidad: la con-fusión definitiva de *bios* y *zoé* con *techné*, como afirma Braidotti. La comunidad de lo viviente, es decir, la vida orgánica en general está hoy determinada directa o indirectamente por la técnica y sus efectos a escala planetaria. No es posible en la actualidad una existencia al margen de esta realidad en que por acción de

la técnica humana (industrial, pero también individual) los diversos ecosistemas están transformándose de manera irreversible y cada vez con mayor celeridad. Los residuos animales animados por Schultz parecen sugerir la presencia de una muerte disimulada por el funcionamiento de los mecanismos eléctricos. Los huesos y órganos embalsamados están a merced de máquinas que niegan su descomposición, prolongan su existencia en función de una lógica del máximo rendimiento y, además, circunscriben todas estas ejecuciones en un registro lúcido, irónico e ilusorio. Ciertamente, estos cuerpos conmocionados pueden ofrecer claves de lectura acerca de la experiencia contemporánea que hoy se encuentra determinada por las formas líquidas y camufladas de explotación y consumismo en las sociedades neoliberales.

Capítulo 6

GABRIELA RIVERA LUCERO:

LA CARNE COMO RESISTENCIA ESTÉTICO-POLÍTICA

6. 1. La carne inflamada

El cuento “Las cosas que perdimos en el fuego” (2013) de la escritora argentina Mariana Enríquez relata la conformación de un grupo de resistencia de mujeres que ha decidido organizarse y actuar frente a una ola de agresiones y femicidios caracterizados por las quemaduras que sufrieron mujeres por parte de sus parejas. El texto concluye con estas palabras de María Helena, directora del hospital clandestino de mujeres quemadas, a Silvina, hija de una amiga suya: “Ah, cuándo se decidirá Silvinita, sería una quemada hermosa, una verdadera flor de fuego”¹¹⁵. La interpelación de esta mujer a la hija de su amiga pretendía que esta se incorporara definitivamente en el colectivo de las Mujeres Ardientes, agrupación de acción política en la que sus integrantes queman y desfiguran sus rostros por voluntad propia, extramuros de la ley, para oponer así resistencia a la violencia misógina en Argentina, respaldada, según el texto, por instituciones patriarcales tales como el mercado, la clínica, la policía y la prensa. Silvina inscribe su complicidad en una posición

¹¹⁵ Enríquez, Mariana. “Las cosas que perdimos en el fuego”. *Cuando hablábamos con los muertos*. Santiago de Chile: Montaceros, 2013. p. 41.

intersticial o porosa entre el compromiso y la crítica, entre la militancia y el cuestionamiento, en la medida en que pospone la *encarnación* de la lucha en su rostro y no ofrece indicios de una futura realización. La desfiguración mediante el fuego implica, en este sentido, la resolución ética y política del problema de la violencia, la alineación concluyente en la estrategia de oposición a la violencia consagrada en el sistema patriarcal: “Los incineramientos los hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices”¹¹⁶.

El discurso de María Helena en “Las cosas que perdimos en el fuego” incita a contradecir la paradoja constatada por la filósofa Amelia Valcárcel, la cual indica que si bien la mujer está vinculada esencialmente al mal por parte de la tradición occidental, al mismo tiempo está desposeída de su ejercicio efectivo, el que constituiría de suyo una prerrogativa masculina¹¹⁷. En el relato de Enríquez, el derecho al mal¹¹⁸, exigido por las Mujeres Ardientes toda vez que disponen de hogueras ilegales para la quema de rostros de mujeres e instalan centros clandestinos de cuidados de las quemaduras, pretende tanto exhibir masivamente el horror de la violencia misógina como arrebatarse el poder de la desfiguración del cuerpo que hasta entonces era potestad de los hombres.

¹¹⁶ *Ibíd.* p. 35.

¹¹⁷ Valcárcel reconoce que existen excepciones culturales a esta norma, las cuales han conducido a catástrofes que afectan indistintamente a hombres y a mujeres, como en los casos Eva en el Génesis o María Antonieta de Austria.

¹¹⁸ El derecho al mal es, según Valcárcel, también “el derecho a ser sujeto”. Valcárcel, Amelia. *Sexo y filosofía. Sobre “mujer” y “poder”*. Barcelona: Anthropos, 1994. p. 84

La acción de las Mujeres Ardientes consiste en última instancia en una elaboración utópica que reconoce la necesidad de una resistencia estético-política, vale decir, la producción de “una belleza nueva”¹¹⁹ que ponga al cuerpo en los límites luxados entre figuración y desfiguración, entre afección radical –la posesión de la desposesión– y el ejercicio del poder mediante la conquista del mal. Se trataría, en última instancia, de un modo de resistir en que la subjetividad se impregna de lo que rechaza hasta subsumirse en ello.

Ahora bien, a nuestro juicio es necesario detenerse en el deseo final de la madre que problematiza la construcción en apariencia impermeable de su discurso. ¿Cómo pensar la identificación tropológica entre desfiguración y una “verdadera flor de fuego”? ¿Qué concatenaciones metonímicas despliega ese enunciado y qué pensamiento del cuerpo se cifra en su retórica? ¿Qué rendimientos políticos implica la rescritura cicatrizal del rostro –superficie privilegiada de codificaciones identitarias– entendido como estetización y erotización floral de las *tekhnai* de la violencia?

En una de las famosas entrevistas de David Sylvester al pintor Francis Bacon, este último declara:

“Si vas a uno de esos grandes almacenes y recorres esos grandes salones de muerte, ves carnes y pescados y aves, todo muerto, desplegado allí ante ti. Y, claro, como pintor uno capta y recuerda esa gran belleza del color de la carne... Somos carne, somos armazones potenciales de la carne. Cuando entro en una carnicería pienso que es asombroso que no esté yo allí en vez del animal”¹²⁰.

La fascinación por el color señala una tradición cuya genealogía podría remontarse, sin exclusión de otros precursores, hasta las últimas pinturas de

¹¹⁹ Enríquez, Mariana. Op. cit. p. 33.

¹²⁰ Sylvester, David. *Entrevista con Francis Bacon*. Barcelona: Plaza & Janés, 2003. p. 47.

Tiziano. El historiador y teórico del arte Daniel Arasse, a propósito de los grandes coloristas, afirma que “naciendo del espectáculo de la carne, el placer del color «se expresa para empezar bajo la forma de un deseo de tocar», un tacto [...], que no es «más real que la carne que produce deseo»”¹²¹. Es decir, la vehemencia cromática hace devenir piel deseante a la mirada. Según Arasse, se trata de una erotización de la vista que la vuelve equivalente al tacto. Lo desconcertante en Bacon es que, en el marco de esa intensidad erótico-tanática presente en sus pinturas, emerge no una diferencia irreductible o el reconocimiento de sí respecto de su alteridad, sino el desvelamiento de *lo común* (que no debe, sin embargo, comprenderse como la cancelación de la diferencia). La subjetividad es afectada por hallar en suspenso, en pedazos o amalgamas, lo que hay de ella misma en lo otro: la carne que indiferencia al ser humano de otros animales.

La posibilidad de trocar al hombre por el animal o el rostro desfigurado por la flor de fuego, como en el relato de Enríquez, entre otros órdenes dicotómicos (lo femenino y lo masculino, por ejemplo), sugiere uno de los potenciales críticos más incisivos de la carne ya sea como motivo o como recurso material en el arte. Su puesta en obra enfrenta al sujeto al reconocimiento de sí precisamente en la carencia de una identidad aislante, es decir, *intacta*. En esta comparecencia estética, la carne deviene *operación*, en el sentido de un proceso no concluyente de subjetivación, cuyos efectos políticos son tanto más punzantes cuanto más se inscriben –o *excriben* en términos de Jean-Luc Nancy¹²²– en una *extimidad*, entendida por Lacan como

¹²¹ Arasse, Daniel. “La carne, la gracia, lo sublime” en Courtine, J. J., Corbin, A. & Vigarello, G. (coord.). *Historia del cuerpo. Tomo I*. Madrid: Taurus, 2005.

¹²² La excripción del cuerpo (o “inscripción-afuera”) es para Nancy “el movimiento más *propio* de su texto”. Se trata una puesta sobre su límite y la consecuente cancelación de los regímenes de

“lo más íntimo” que no puede sino reconocerse en un afuera. La carne, por lo tanto, exige la proposición de un concepto complejo, dinámico y no excluyente que incorpore su co-existencia en las diversas modulaciones del cuerpo y reconozca la deconstrucción de identidades que de suyo suscita¹²³.

6. 2. Cuerpo y rebeldía

En su ensayo *De immundo*, Jean Clair sostiene que el arte contemporáneo, desde las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad, se ha encargado de relegar la conformidad o complacencia de lo bello para ingresar en lo que

determinación regulatorios de su potencial de sentido. El cuerpo se ubicaría, entonces, “en el borde extremo, extremo y sin que nada haga de cierre”, ni siquiera las nociones de identidad o individuo. Esto quiere decir que lo que define al cuerpo es su co-existencia: el con-tacto (concreto, interrumpido, diferido o dislocado) entre cuerpos que son, en términos del filósofo, *seres singulares plurales*. Los rendimientos políticos de esta concepción de la corporalidad son particularmente relevantes a la hora de enfrentar problemas tales como la violencia pues encarna en su centro una ontología fundada en una noción de comunidad que atribuye a las afecciones sensibles un potencial de irradiación ilimitado: del dolor del otro no puede ser sino mi dolor por cuanto el cuerpo no reconoce ni aislamiento ni clausuras sobre sí mismo. Cfr. Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros, 2010. p. 14.

¹²³ Es importante establecer desde ya que en este ensayo el concepto de cuerpo hará referencia a aquel que es portador de sensibilidad y que se constituye de carne. Esta precisión es fundamental pues, desde cierta perspectiva, carne y cuerpo podrían oponerse como el sentir y el no sentir. Según Michel Henry, el cuerpo, entendido como todo aquello que se ubica espacial y temporalmente en la materia, está definido por su inercia y por su imposibilidad de autoafección. La carne, por el contrario, sería “*aquello que, al experimentarse, sufrirse, padecerse y soportarse a sí mismo y, de ese modo, gozar de sí según impresiones siempre renacientes*, es susceptible [...] de sentir el cuerpo exterior a sí, de tocar así como de ser tocado por él”. Henry, Michel. *Encarnación. Una filosofía de la carne*. Trad. Javier Teira et al. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2001. p. 10. Por una decisión metodológica, esto es, para evitar confusiones conceptuales, no se acogerá aquí esta distinción y en cambio se optará por concebir a la carne como la materia abyecta del cuerpo que experimenta y se experimenta a través de los sentidos.

denomina el “tiempo del disgusto”. La sugerencia irónica de *La fuente* (1917) de Marcel Duchamp o la seriación escatológica (aunque inocua o aséptica) de *Mierda de artista* (1961) de Piero Manzoni parecieran no bastar para “extirpar por la sangre y hasta la sangre a dios” o para “rehacerle su anatomía” al hombre, como proclamaba Antonin Artaud en 1947. “Allí donde huele a mierda huele a ser”, escribía él mismo. Este giro o repliegue de ciertas obras hacia el cuerpo contraviene la lógica de industrialización ortopédica y la epistemología incorpórea con base en principios universales, es decir, según Castro-Gómez, la *hybris* del punto cero, el “pecado” que constituye la pretensión de una mirada extemporal y an-espacial, como la de un dios, que no es otra cosa que la obliteración de la subjetividad. Las performances de Joseph Beuys, Carolee Scheneemann, Óscar Bony, Marina Abramovic, Stelarc o el accionismo vienés, entre otros ejemplos, dan cuenta de un compromiso inédito del cuerpo en la operación artística. Si, tal como propone Rojas, Occidente se ha construido a sí mismo como una “mirada sin cuerpo”, estas obras, con diferentes grados de intensidad, hacen de la sensibilidad llevada a sus límites el repertorio material mediante el cual poner en tensión las clausuras semánticas.

Lo inhumano, lo obscuro y lo abyecto son categorías que se articulan para servir de soporte al exceso de los cuerpos liminares. Ahora bien, es necesario reconocer que se trata de un soporte fisurado y permeable: el continente de lo incontenible. Alejandra Castillo, refiriéndose a la noción foucaultiana de archivo concebido como “sistema de enunciabilidad”, señala que “no hay cuerpo sin inscripción que lo narre, no hay cuerpo sin una norma

que lo describa”¹²⁴. El esfuerzo de estos correlatos no está al servicio del reduccionismo esencialista sino que, por el contrario, pretende catalizar la interpelación que los cuerpos le infligen a la subjetividad. La magnitud de esta mezcla heterogénea entre fascinación y repulsa suscita sentimientos intensos y complejos que, en último término, transgreden la interdicción de lo irrepresentable y la conservación del sosiego. El espectáculo del cuerpo herido, abierto, humillado o amenazado conduce al sujeto –que experimenta profundamente su vida al enfrentar la posibilidad de su pérdida– al “sitio donde la muerte despliega sus sombras”¹²⁵, al territorio en que lo erótico se imbrica con lo obscuro al punto de difuminar sus fronteras. Es esta, precisamente, la principal potencia política de la abyección, la oposición al yo entendido en su mismidad y su quietud:

“No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. [...] La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia”.¹²⁶

Lo abyecto, en tanto que desechable o excretable, carece de un en-sí o un para-sí porque su esencia radica en su efecto: acercar el no-ser al ser, seducir al sujeto con los materiales de su propia descomposición. Este potencial perturbador que, según Julia Kristeva, es la rebeldía no debe, sin embargo, confundirse con la anulación del sujeto. La resistencia a la identidad o el desorden de los sentidos no es equivalente a su retirada.

¹²⁴ Castillo, Alejandra. *Imagen, cuerpo*. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2015. p. 7.

¹²⁵ Maier, Corinne. *Lo obscuro. La muerte en acción*. Trad. Heber Cardoso. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005. P. 21.

¹²⁶ Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1989. p. 11.

Judith Butler, en este sentido, coincide con Kristeva en que los límites del adentro y del afuera se quiebran y que, de hecho, el sujeto pareciera formarse no solo a partir de la relación con ese “afuera exorbitante”, sino que *desde* allí, desde lo otro que él mismo: “El sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es “interior” al sujeto como su propio repudio fundacional”¹²⁷. La negatividad constitutiva, abyecta e invivible, en términos de Butler, opera a la manera del cadáver cuya visión atrae a la muerte, pero al mismo tiempo señala su distancia, el hecho de no pertenecer a ella.

Quizás lo más profundamente inquietante de la abyección radica en que su poder desterritorializador –devastador de los órdenes prescritos– desempeña ante todo una función especular: el sujeto se enfrenta a sí mismo *en* su alteridad irrepresentable. Lo excrementicio indica los límites de lo propio, cada herida abierta es un *memento mori* y hay una ominosa familiaridad en las deformaciones corporales. Lo que se “arroja fuera”, así, no pueden sino ser los mantos con los cuales se cubre la diferencia. El desvelamiento del sujeto es la asunción de su devenir, o bien, de su *advenir*¹²⁸. En este sentido, el arte contemporáneo, cuya función es darse a sentir y a pensar, dispone de un espacio saturado de tiempo en que el cuerpo puede re-

¹²⁷ *Ibíd.* p. 20.

¹²⁸ Según Nancy, “eso a lo que estamos constreñidos a llamar “sujeto”, a falta a veces de otro término para designar a un existente singular expuesto al mundo, no “es” nada que pueda tratarse como el sujeto de atribuciones posibles [...] sino que “es” solamente en el movimiento que lo expone al mundo, es decir, a las posibilidades de sentido”. Nancy, Jean-Luc. *¿Un sujeto?* Trad. L Felipe Alarcón. Adrogué: La Cebra, 2014. p. 9. A esta apertura o desnudez ontológica, a esta multiplicación inagotable de subjetivaciones posibles, el filósofo denomina *advenir*, concepto cuyo prefijo indica proximidad o contigüidad, pero que también puede funcionar como intensificador.

presentarse no solo como tema sino también como *operación*, es decir, como un ejercicio crítico irreductible capaz de oponer resistencia estético-política a los regímenes represores en los que circulan cuerpos reificados, se niegan las diferencias y se reproducen y naturalizan los diversos mecanismos de la violencia.

6. 3. Gabriela Rivera Lucero: la carne como resistencia

En 1979, Óscar Gallardo cifra la denuncia del contexto de los crímenes dictatoriales en la serie *A la carne de Chile*, obra que resignifica la cotidianidad de la faena y la comercialización de la carne para referir metafóricamente la violencia sobre los cuerpos y su desaparición. La Escena de Avanzada y el CADA, así como las Yeguas del Apocalipsis, deben recurrir a encriptamientos y desvíos no solo como una medida de protección sino también como un modo de hacer persistir el horror inconmensurable –y, por lo tanto, irrepresentable en cuanto tal. Estos ejemplos no pueden, por cierto, inscribirse en un único horizonte de lectura ni en la misma estrategia ideológica, pero aun así no es descaminado advertir que el trabajo con el cuerpo, *en* el cuerpo, supone en general diversos grados de encarnación y, en consecuencia, diferentes relaciones especulares entre las obras y sus espectadores. Ya sea patente, difuso u opaco, hay en la re-presentación del cuerpo –y más poderosamente de la carne– una extimidad (Lacan) que afecta a los sujetos en la medida en que los contornos aparentes de sus subjetividades reconocen su intermitencia y las contaminaciones que las constituyen.

Ahora bien, de este amplio corpus de artistas comprometidos nos interesa reflexionar en este capítulo sobre la obra de la chilena Gabriela Rivera Lucero, quien dispone su propio cuerpo a un devenir-animal en un trabajo que la ubica cerca de artistas tales como Regina José Galindo con *Oveja negra* (2014) o Ana Mendieta y su *Blood + feathers* (1974).



Oveja negra (2014)



Blood+feathers (1974)

Como ellas, pero también podrían integrarse en esta constelación Zaida González, María Jesús Schultz, Caterina Purdy o Daniela Fernández en términos de su afinidad temática, Rivera Lucero despliega técnicas de disputa del poder mediante la *encarnación* de la violencia, ya sea a través de motivos explícitos, recurriendo a su negatividad (es decir, a la presentación de la ausencia), o bien, desconstruyendo los códigos masculinos y femeninos para inscribirse en el “no lugar” de un sujeto post-genérico. Esta última estrategia, que la filósofa Alejandra Castillo llama *ars disyecta*, “busca su realización en el flujo, en la reproducción de la reproducción”¹²⁹, es decir, en el paso de un cuerpo productor (que produce) a un cuerpo que *se produce* en su quehacer

¹²⁹ Castillo, Alejandra. *Ars Disyecta. Figuras para una corpo-política*. Santiago de Chile: Palinodia, 2014. p. 13

extraño, incómodo e irónico. En definitiva, se trataría no de la representación comprensiva de la alteridad sino de la radical *alteración de lo otro*.



Presentación personal (2005-2009)

El rostro, ya se ha insinuado, es la superficie de codificación de la identidad. Si Marc Quinn extrema esta tesis al realizar un busto con su propia sangre o David Nebreda hace lo propio con sus excrementos en un ejercicio autotélico de borramiento de las barreras del cuerpo¹³⁰, Gabriela Rivera

¹³⁰ “Una máscara de infamia que suscita en nosotros el horror”. Clair, Jean. *De inmundo. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*. Trad. Santiago E. Espinosa. Madrid: Arena Libros, 2007. p. 11.

Lucero, en *Presentación personal*, trabaja la comparecencia de lo inhumano en la oclusión de su rostro bajo una máscara de carne. Una primera lectura evocaría las reminiscencias de los primeros anatomistas como Andrés Vesalio o Juan Valverde de Amusco, pero rápidamente consideramos que debe abandonarse ese camino pues lo que está en juego no es una epistemología de lo oculto sino, por el contrario, una política de *lo más visible*¹³¹, es decir, el reconocimiento de una materialidad común de lo viviente.

Emmanuel Levinas afirma que “el rostro está presente en su negación a ser contenido. En este sentido no podría ser comprendido, englobado. Ni visto ni tocado”¹³². No se trata, entonces, de una suma de características sino de un espacio abierto cuya relación demanda, según Levinas, necesariamente una condena ética (en este punto, se aproxima al concepto de *advenir* de Nancy). Por su parte, Gilles Deleuze y Félix Guattari sostienen que

“Los rostros concretos nacen de una *máquina abstracta de rostridad*, que va a producirlos al mismo tiempo que proporciona al significante su pared blanca, a la subjetividad su agujero negro. Así pues, el sistema agujero negro-pared blanca todavía no sería un rostro, sería la máquina abstracta la que lo produce, según las combinaciones deformables de sus engranajes. Pero no esperemos que la máquina abstracta se parezca a lo que produce, a lo que va a producir”¹³³.

Las implicancias de la autonomía del rostro respecto de su máquina productora, según la lógicas barrocas del agujero negro y pared blanca (*horror vacui*), son: en primer lugar, que la jerarquía del régimen corporal no tiene

¹³¹ Según Maier, una de las características centrales de lo obscuro (cuya etimología hace referencia a lo que se sustrae de la escena) es que enseña lo “*más visible que lo visible*”. Maier, Corinne. *Lo obscuro. La muerte en acción*. Trad. Heber Cardoso. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005. p. 33.

¹³² Levinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Trad. Daniel E. Guilloit. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002. p. 207.

¹³³ Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vásquez. Valencia: Pre-Textos, 2002. p. 174.

dominio en los procesos de subjetivación (lo que Nancy llama cuerpo “sin falo y acéfalo”); en segundo lugar, que un rostro no ofrecería más que coordenadas de identificación necesariamente inestables, dinámicas o provisionales.

En *Presentación personal* de Rivera Lucero, obra-proceso que integra fotografías, videos y performance, opera, por una parte, una resistencia a las determinaciones sexo-genéricas que coordinan los modos en que las mujeres se representan a sí mismas bajo la mediación de un sistema regulatorio naturalizado; por otra parte, lo que está en juego es la excreción del *adentro exorbitante* de la carne. Tanto la carne animal como la humana circulan desligadas esencialmente de la memoria de su vida. La imagen fotográfica, la exhibición del proceso de factura y la intervención en el espacio público se desarrollan en esta obra de manera correlativa con el propósito de manifestar el carácter abierto del cuerpo femenino, sometido a exigencias machistas que pretenden su clausura y determinación según un *deber ser*. Stella Salinero, a este respecto, afirma que este trabajo de la artista impugna “las formas de socialización de la apariencia y la domesticación del cuerpo” a la vez que pone en obra la violencia presente en “las retóricas rituales del cuidado y el adorno personal, actos cotidianos impregnados de las convenciones de género”¹³⁴. Según Salinero, una lectura posible de *Presentación personal* sería considerarla como anulación, por medio de la máscara, de “la noción de identidad, considerada la identidad desde la óptica de un rol

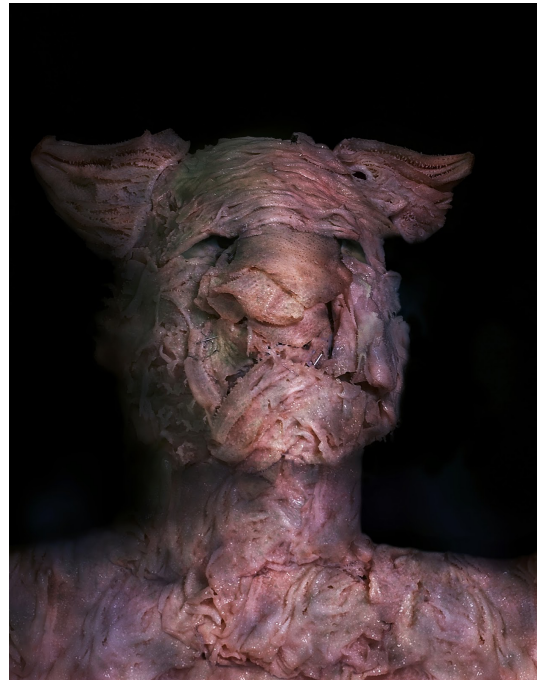
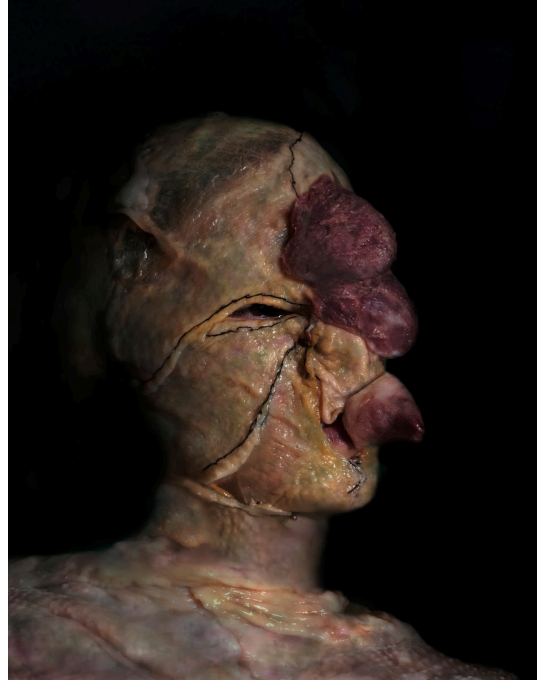
¹³⁴ Salinero, Stella. “La imagen subversiva: análisis de la obra de cuatro artistas contemporáneas chilenas” en VV. AA. *Seminario Historia del Arte y Feminismo: relatos lecturas escrituras omisiones*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2013. p. 62.

convencionalmente asumido, que sugiere formas de ser predeterminadas para cada persona según su sexo”¹³⁵.

En nuestra lectura, la obra de Rivera hace devenir “máquina de rostridad” al rostro que se esconde debajo y que, a su vez, se exhibe en su obscena desnudez. Es decir, por medio de la superposición de la carne, el rostro femenino devela su más íntima “naturaleza” (artificial) haciéndose *más visible que lo visible* y cifrando sobre sí los códigos de violencia sexo-genérica que lo prescriben. Por consiguiente, me parece que la resistencia estético-política de *Presentación personal* pasa menos por la anulación de la identidad que por su multiplicación, por el reconocimiento de su advenir precisamente a través de la máscara sin otros rasgos más que la textura, las estrías y los nervios de la carne que afirman la continuidad entre humanos y animales. La subversión de Rivera es tanto más incisiva cuanto más irónica y autoafectiva, puesto que, en última instancia, instrumentaliza el arte con el propósito de arrebatar el *derecho al mal* de la posesión patriarcal del mismo modo que las Mujeres Ardientes en el relato de Enríquez. Se trata de invertir los órdenes mediante el efecto de la abyección y, como sostiene Castillo, de explicitar “el revés del cuerpo”¹³⁶.

¹³⁵ Ídem.

¹³⁶ Castillo, Alejandra. *Ars Dissecta*. Op. cit. p. 110.



Bestiario (2012-2015)

Bestiario (2012-2015), una obra-proceso también interdisciplinario, expone y denuncia la misoginia del trato a las mujeres mediante metáforas animales ('perra', 'zorra', 'cerda', 'víbora', 'arpía', 'yegua', etc.). Rivera

Lucero elabora una teratología que exhibe sus costuras, que es autorreflexiva por cuanto no oculta las técnicas de su producción ni su urdimbre ideológica. En otras palabras, la transgresión en esta obra reconoce su carácter premeditado, agravando así impudicamente su falta. Según Michel Foucault, como veíamos en el capítulo anterior, todo monstruo encarna una noción transgresora en términos jurídicos. Lo monstruoso entraña de suyo un desafío a los códigos de representación. Encarna una *hybris*, entendida como el peor pecado que puede cometerse: actuar con la impunidad e irresponsabilidad de los dioses. Rivera Lucero, según esta lógica, como Medea o Antígona, compromete su propio cuerpo a las consecuencias de su resistencia y crueldad en términos artaudianos. La experiencia tortuosa de la violencia autoejercida (nos referimos a la relación con el hedor de los tejidos y la exposición del cuerpo desnudo de la artista) se expresa, entonces, no como la denuncia de la desposesión o el discurso de la víctima, sino como la efectiva conquista del poder que ingresa en el cuerpo significativo. La obra de Rivera desconstruye los regímenes de representación represivos que naturalizan la violencia y reproducen las lógicas binarias de los cuerpos al recurrir a la potencia semántica de la animalidad.

En definitiva, su trabajo consiste en zurcir “flores de fuego”, rostros singulares-plurales, desfigurados y portadores de otra belleza, punzante y amenazante, nacidos del ser-con, es decir, de la interacción entre el humano y el animal. Sus obras parecen conquistar la capacidad de tomarse por la fuerza, mediante la intensidad explícita de sus imágenes y conceptos, aquellos mismos mecanismos que han determinado la violencia machista con el propósito de enfrentarla. En su trabajo, las categorías humanistas que definen al hombre como soberano y establecen órdenes jerárquicos y taxonómicos son

sustituidas por los cuestionamientos éticos, estéticos y políticos puestos en marcha por la potencia semántica de la animalidad y lo que a partir de ella podemos pensar del ser humano.

CONCLUSIONES

En esta investigación indagamos las posibilidades de sentido de la comparecencia del animal como recurso en el arte contemporáneo y, más específicamente, en la escena artística chilena de las últimas dos décadas. Por cierto, nos propusimos menos establecer una cronología o sistematizar la información disponible sobre los artistas revisados que dar cuenta de la heterogeneidad estética, ética y política de sus diferentes proyectos en virtud de una reflexión mayor sobre el potencial del arte de responder a las condiciones del mundo contemporáneo. No pretendimos tampoco establecer jerarquías en términos de influencias según una lógica centro-periferia por cuanto desconfiamos de esos esquemas de comprensión que operan de acuerdo a filiaciones por lo general reduccionistas. Por el contrario, nos propusimos pensar cada obra, con mayor o menor profundidad, a partir de sus rasgos específicos y atendiendo en diferentes instancias a sus características materiales, a los contextos en los que se produjeron o a la recepción que tuvieron por parte de la crítica especializada.

La hipótesis que procuramos desarrollar señalaba que el recurso del animal comporta en sí mismo un potencial de interpelación subjetiva específico en la medida en que la animalidad convierte a las obras en un espacio de comparecencia en que se vislumbra de manera explícita el ser-con o el “entre” de la relación del ser humano con el ser animal. Además, afirmábamos que este recurso de suyo pone en marcha la reflexión crítica

sobre el poder del ser humano con respecto a otros órdenes vitales. Tal como se señaló, el pensamiento de esta potestad soberana admite lecturas heterogéneas que van desde la indiferencia con respecto a la muerte de los animales en nombre del arte hasta la puesta en obra de un devenir-animal en que el sujeto ejecuta sobre sí mismo la violencia que diversos sistemas ejercen –y a la vez naturalizan– en contra de aquellos.

En el primer capítulo, nos dedicábamos a tratar en términos generales las acepciones más significativas de la palabra “humanismo” con el objetivo de desvelar su vinculación esencial con el horror. Rastreábamos su etimología y revisábamos los comentarios críticos de diferentes autores para aproximarnos al carácter excluyente de un concepto que, según Sloterdijk, podría reducirse a la formación de un club o sociedad literaria que se transmite textos de generación en generación con el fin de sustentar así su condición de adiestradores. Lo que el humanismo legitima, entonces, es la existencia de un grupo de hombres a cargo de la domesticación de la humanidad para rescatarla de la barbarie. Más adelante, en este mismo capítulo, nos referimos al trauma histórico que significó Auschwitz y al hecho de que los campos de concentración no se establecieron por una falta de razón, sino que por causa del cálculo, la técnica y la industria enfocados en sistematizar la masacre en virtud de una eficiencia estratégica.

En el segundo capítulo, nos encargamos de cotejar las consideraciones de Adorno y Heidegger con respecto a la técnica y también de enfatizar el lugar central que ocupó Auschwitz en las reflexiones del primero en contraste con el laconismo del segundo frente al mismo acontecimiento. Si para Adorno, en colaboración con Horkheimer, la técnica constituye la esencia del

saber humanista que subyace al carácter fatal de la Ilustración (fatal por cuanto las promesas de civilización, progreso y libertad tuvieron como resultado el surgimiento de un nuevo género de barbarie), en Heidegger advertimos que su crítica al humanismo pasa por el retorno a un pensamiento más originario de la esencia del ser. El filósofo de Friburgo fue particularmente relevante para esta investigación en la medida en que propone un pensar que rompe radicalmente con la tradición occidental y, además, porque concibe a la técnica como un exceso que ha sobrepasado el dominio del hombre al punto de impedirle pensar su propia esencia.

En el tercer capítulo, nos referimos al poshumanismo como *marco* o *páreregon* para abordar la reflexión del animal en el arte. No lo consideramos como una matriz o rúbrica de interpretación a partir de la cual verificar un determinado sentido de las obras, sino que lo comprendemos, por un lado, como un momento histórico marcado por el descentramiento de lo humano y, por otro, como una revivificación de ciertos rasgos del humanismo, aunque ahora poniendo el foco en la relación del hombre con los demás vivientes y reconociendo su interdependencia en el contexto de la devastación ambiental causada por el desborde de la técnica. Esta redefinición del sentimiento de conexión hacia el mundo compartido, que Braidotti denomina *devenir posthumano*, se corresponde con la constatación de que *bíos/zoé* solo puede definirse considerando su fusión con *techné*. En este mismo capítulo, desarrollamos el entramado complejo del concepto de *domesticación* en Sloterdijk y, además, enfatizamos la relevancia que tuvo el giro nietzscheano en los desarrollos contemporáneos de la cuestión animal a la hora de pensar la animalidad como una dimensión constitutiva de la cultura y la moral humanas.

En el cuarto capítulo ingresamos en el problema específico de la animalidad en el arte contemporáneo afirmando que tanto las obras de arte como los animales constituyen verdaderas formas de pensamiento legítimas que coinciden en disponerse de manera alternativa y distante a los sistemas codificados de sentido. En este segmento indagamos la irreductible heterogeneidad ética, estética y política de las asociaciones semánticas sugeridas por obras de arte que emplean el recurso de lo animal en sus producciones. De esta manera, realizamos una sucinta revisión de un corpus más bien amplio integrado por obras de Jannis Kounellis, Robert Rauschenberg, Demian Hirst, Thomas Grünfeld, Regina José Galindo, Ana Mendieta, Habacuc, Eduardo Kac, Antonio Becerro, Demian Schopf, Tania González, Caterina Purdy y Marco Evaristti. Como hallazgo pudimos establecer que el arte, si bien pone de manifiesto la imposibilidad de articular el mundo animal, sí permite hacer ingresar en su misma materialidad la comparecencia entre lo animal y lo humano que es susceptible de ser concebida desde puntos de vista radicalmente opuestos en términos semánticos.

En el capítulo quinto nos dedicamos a analizar las instalaciones de la artista chilena María Jesús Schultz que exhiben la incorporación del recurso animal con atención a sus reflexiones materiales acerca del cuerpo y lo monstruoso. Nos proponemos abordar dos operaciones estéticas llevadas a cabo por sus obras, a saber, la sinestesia y la cinestesia, con el objetivo de indagar la manera en que estas oponen resistencia a lo que denominamos regímenes ortopédicos, concepto que hace referencia a las constricciones corporales determinadas por patrones de sentido humanistas. En última instancia, reconocemos en la obra de Schultz una profunda dimensión

autorreflexiva que parece entablar diálogos explícitos con la fusión entre vida y técnica que señalábamos anteriormente. Asimismo, evidenciamos una lectura de su trabajo en tanto que respuesta en clave poshumanista a ciertas condiciones políticas, económicas y sociales contemporáneas vinculadas a la exigencia y el rendimiento de los cuerpos en el contexto neoliberal.

Finalmente, en el capítulo dedicado a la obra de Gabriela Rivera Lucero desentrañamos sus estrategias de apropiación y resignificación subversiva de la violencia y las comprendemos como formas de oponer resistencia a órdenes opresivos patriarcales. A partir de sus performances y fotografías, que trabajan con el motivo de la carne y el devenir-animal, reconocemos el modo en que la artista convierte su propio cuerpo en una superficie de encarnación de la violencia. Así, sus trabajos, que ponen en obra lo abyecto, buscan revertir la condición del sujeto femenino en tanto que víctima pasiva mediante la conquista del derecho al mal y el cuestionamiento de las categorías humanistas que subyugan a mujeres y animales.

A nuestro juicio, la investigación que aquí presentamos podría servir como referencia a quienes se introduzcan en el estudio de la relación entre el arte y la animalidad, así como también a quienes consideren significativo trabajar con el poshumanismo como marco de pensamiento estético y de compromiso ético y político. Ciertamente, los textos que se reúnen aquí son susceptibles de recibir un desarrollo mayor que considere un enfoque más interdisciplinario mediante la incorporación de perspectivas sociológicas, ecológicas, bioéticas y biopolíticas. Asimismo, consideramos relevante, con miras a una investigación más exhaustiva en el futuro, incluir una contextualización histórica rigurosa que dé cuenta meridianamente de las

relaciones entre las obras y sus contextos de producción y los diálogos de la escena artística chilena con otras escenas de la región o del resto del mundo.

La importancia de la cuestión animal en la actualidad no puede minimizarse toda vez que, en esta era geológica determinada por la catástrofe ambiental, el principio de cooperación entre la comunidad de lo viviente es decisiva para la supervivencia de la vida en su conjunto. En este sentido, el arte contemporáneo ha demostrado que su potencial provocador y reflexivo puede aportar preguntas esenciales sobre nuestros modos de relacionarnos y definirnos en el contexto en que las matrices filosóficas modernas parecen no dar sustento a la desmesura y complejidad de la época actual. Asimismo, el arte dinamiza en los sujetos la voluntad de actuar sobre la realidad gracias a su profundo poder de interpelación sobre quienes lo perciben críticamente. Es por convicciones como estas que hemos elaborado este trabajo con la intención de proyectar y complejizar sus resultados en futuras instancias académicas, de investigación y de acción.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor. & HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trad. Juan José Sánchez. Madrid: Trotta, 1998.
- ADORNO, Theodor. “La crítica de la cultura y la sociedad”. *Prismas*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.
- AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2016.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Trad. Carlos Ribalta. Barcelona: DeBolsillo, 2008.
- _____. *Los orígenes del totalitarismo*. Trad. Guillermo Solana. Madrid: Taurus, 1974.
- BAILLY, Jean-Christophe. *El animal como pensamiento*. Trad. L Felipe Alarcón. Santiago de Chile: Metales pesados, 2014.
- BAKER, Steve. *Artist/Animal*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- BARTHES, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural*. Trad. N. Rosa y O. Terán. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- BENJAMIN, Walter. “Tesis sobre el concepto de historia”. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Trad. Pablo Oyarzún. Santiago: Lom, 2009.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Trad. Alcira Bixio. Barcelona: Editorial Gedisa, 2009.
- _____. Rosi. *Lo Posthumano*. Trad. Juan Carlos Gentile. Barcelona: Gedisa, 2013.

- BROGLIO, Ron. *Surface Encounters. Thinking With Animals and Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- _____. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Trad. Bernardo Moreno. México, D. F.: Paidós, 2010.
- CASTILLO, Alejandra. *Ars Disjecta. Figuras para una corpo-política*. Santiago de Chile: Palinodia, 2014.
- _____. *Imagen, cuerpo*. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2015.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. “Sobre el concepto de antropotécnica en Peter Sloterdijk”. *Revista de Estudios Sociales*, no. 43 (2012).
- CLAIR, Jean. *De inmundo. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*. Trad. Santiago E. Espinosa. Madrid: Arena Libros, 2007.
- CRAGNOLINI, Mónica. *Extraños animales. Filosofía y animalidad en el pensar contemporáneo*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016.
- DANTO, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. Elena Neerman. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- DAVIES, Tony. *Humanism*. Londres: Taylor & Francis, 2001.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vásquez. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Trad. Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez. Madrid: Trotta, 2008.
- _____. *La difunta ceniza. Feu la cendre*. Trad. Daniel Alvaro y Cristina de Peretti. Buenos Aires: La Cebra, 2009.
- _____. *La verdad en pintura*. Trad. María Cecilia González. Buenos Aires: Paidós, 2001.

- DOVERIS, Roberto. “Arte y mercado en el Chile contemporáneo: el caso de Caterina Purdy”. *Revista Némesis*, nº 10 (2018).
- ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Trad. Carlo Molinari. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Trad. Horacio Pons. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- _____. *Microfísica del poder*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: Las ediciones de la Piqueta, 1979.
- _____. “Un inédito: ¿Qué es la Ilustración?”. Trad. Antonio Campillo. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, nº 7 (1993).
- FRIEDLANDER, Saul. *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.
- GRASSI, Ernesto. *Heidegger y el problema del humanismo*. Trad. Ubaldo Pérez. Barcelona: Anthropos, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre el Humanismo*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2006.
- _____. “Entrevista del Spiegel”. *La autoafirmación de la Universidad alemana. El Rectorado, 1933-1934. Entrevista del Spiegel*. Trad. Ramón Rodríguez. Madrid: Tecnos, 2009.
- _____. “La pregunta por la técnica”. Trad. Francisco Soler. *Revista de Filosofía*, vol. 5, nº 1 (1958).

- _____. *Parménides*. Trad. Carlos Másmela. Madrid: Akal, 2005.
- HERÁCLITO. En: *Los filósofos presocráticos*. Obras I. Trad. Conrado Eggers et al. Barcelona: Gredos, 2007.
- HERNÁNDEZ, Elvira. *Pájaros desde mi ventana*. Santiago de Chile: Alquimia Ediciones, 2018.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1989.
- LEMM, Vanessa. *La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano*. Trad. Diego Rosello. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Trad. Daniel E. Guillot. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. Barcelona: Anagrama, 2000.
- MAIER, Corinne. *Lo obscuro. La muerte en acción*. Trad. Heber Cardoso. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- MEDINA, Javiera. “Perrera Arte: Entrevista a Antonio Becerro”. *Small Medium Large*. Web. 18 abr. 2018.
- MÉNDEZ, Carlos. “Peter Sloterdijk. Pensar al hombre en una época posthumanista”. *Revista Científica Guillermo de Ockham*, vol. 11, nº 2 (2013).
- MORAÑA, Mabel. “La cuestión del humanismo en América Latina: puntos ciegos y líneas de fuga”. *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2014.

- NANCY, Jean-Luc. *¿Un sujeto?* Trad. L Felipe Alarcón. Adrogué: La Cebra, 2014.
- _____. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma.* Trad. Daniel Alvaro. Buenos Aires: La Cebra, 2010.
- _____. *Corpus.* Trad. Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano demasiado humano.* Trad. Alfredo Brotons. Madrid: Akal, 1996.
- PLATÓN. *El banquete.* Trad. Victoria Juliá. Losada. Buenos Aires, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política.* Trad. Cristóbal Durán et. al. Santiago: Lom, 2009.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegías de Duino.* Trad. Renato Sandoval. Lima: Lustra editores, 2012.
- ROJAS, Sergio. *El arte agotado. Magnitudes y representaciones de lo contemporáneo.* Santiago de Chile: Sangría, 2012.
- _____. “La condición contemporánea de las artes: una forma de pensar”. *[cuatro treintaitrés]*, n° 1 (2018).
- _____. “La reflexión de los recursos en el arte”. *Las obras y sus relatos III.* Santiago: Ediciones del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile, 2017.
- SALINERO, Stella. “La imagen subversiva: análisis de la obra de cuatro artistas contemporáneas chilenas” en VV. AA. *Seminario Historia del Arte y Feminismo: relatos lecturas escrituras omisiones.* Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2013.
- SARTRE, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo.* Trad. Victoria Prati de Fernández. Buenos Aires: Sur, 1973.
- SCHMITT, Carl. *El concepto de lo político.* Trad. Rafael Agapito. Madrid: Alianza, 2009.

- SCHNECKENBURGER, Manfred. “Escultura”. *Arte del siglo XX. Volumen II*. Trad. Ramon Monton. Madrid: Taschen, 2012.
- SLOTERDIJK, Peter. “El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica”. Trad. Fernando La Valle. *Artefacto. Pensamiento sobre la técnica*, nº 4 (2001).
- _____. *La Domestication de l’Etre*. París: Mille et une nuits, 2000.
- _____. *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*. Trad. J. Chamorro. Madrid: Akal, 2011.
- _____. *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Trad. Teresa Rocha. Madrid: Siruela, 2006.
- WOLFE, Cary. *What Is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- WOLIN, Richard. *The terms of cultural criticism: the Frankfurt School, existentialism, poststructuralism*. Nueva York: Columbia University Press, 1992.
- YELIN, Julieta. “Breve estado de la cuestión animal”. *Perífrasis*, vol. 8, nº 9 (2017).
- ŽIŽEK, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Trad. José Antonio Fernández. Barcelona: Paidós, 2009.