

LAS DINÁMICAS DE LO VIVIENTE: REPETICIÓN, SUPERVIVENCIA Y VIDAS POTENCIALES

Betina Keizman

Departamento de Lengua y Literatura, Universidad Alberto Hurtado



Resumen || Este trabajo se propone un análisis sobre formas de vida potenciales, las políticas del cuerpo como repetición, supervivencia y creación en la literatura y el arte recientes. En *Fruta podrida* de Lina Meruane, *La comemadre* de Roque Larraquy, las instalaciones del cuerpo de Juan Pablo Langlois (Vicuña), y las marqueterías de Sebastián Gordin se exploran los mecanismos de control de la vida y, en un movimiento inverso, se nutren de desborde imaginativo las definiciones y alcances de lo viviente.

Palabras clave || Formas de vida | Cuerpo | Literatura latinoamericana | Arte latinoamericano

Abstract || This project proposes an analysis of potential life forms, and body policies as repetition, survival, and creation, in recent art and literature from Latin America. Works like *Fruta prohibida* by Lina Meruane, *La Comemadre* by Roque Larraquy, the bodily installations by Juan Pablo Langlois (Vicuña), or Sebastián Gordin's marqueteries, explore mechanisms of life control and, in an inverse movement, these works also nourish with an imaginative overflow the definitions and scope of the living.

Keywords || Life forms | Body | Latin American literature | Latin American art

Resum || Aquest treball proposa una anàlisi sobre formes de vida potencials, les polítiques del cos com a repetició, supervivència i creació en la literatura i l'art recents. En *Fruta podrida* de Lima Meruane, *La comemadre* de Roque Arraquy, les instal·lacions del cos de Juan Pablo Langlois (Vicuña) i les marqueteries de Sebastián Gordin, s'exploren els mecanismes de control de la vida i, en un moviment invers, es nodreixen d'un desbordament imaginatiu les definicions i la magnitud del fet «vivent».

Paraules clau || Formes de vida | Cos | Literatura llatinoamericana | Art llatinoamericà

En el año 2012, en el museo Reina Sofía se presentó la exposición *Perder la forma humana*, una muestra luego itinerante en Lima (2013) y en Buenos Aires (2014) que desplegó el cuerpo como territorio de la experiencia en las artes de los años 80. ¿Qué es la forma humana, cómo se la pierde, por qué, bajo qué mecanismos y en qué condiciones? Esas eran algunas de las preguntas que formalizaba la exposición, pero también: ¿de qué modo el arte pierde la forma humana, con qué atributos, en qué materialidades, cómo se ligán las condiciones de la forma humana y las disposiciones colectivas? La experiencia en relación con el cuerpo humano ocupa un lugar central en el arte reciente. En una síntesis sobre las modalidades de lo corporal, Anna María Guash señala que en las artes contemporáneas aparece «un cuerpo con mucho de antropomórfico, de autobiográfico, de orgánico o de natural, pero también de artificial, posorgánico, semiótico, construido, poshumano y abyecto» (2002: 499). Lo sustancial es que los curadores se propusieron entrelazar dos zonas de la escena artística que habitualmente no se vinculan, por lo menos de un modo tan explícito, en relación con una experiencia común: la pérdida de la humanidad en el marco de los regímenes totalitarios y represivos que se instalan en Latinoamérica entre las década del 60 y 70, y la fiesta, la reinención, las respuestas colectivas o moleculares al clima de derrota.

Esta coexistencia trasluce un diálogo fundamental entre los modos de denuncia, la configuración de lo corporal y las respuestas imaginativas con que el arte se aproxima a lo viviente. Aquí se visibiliza un sistema de doble faz que parece recurrente, que se renueva en las cuatro obras recientes que quiero interrogar: dos novelas y dos trabajos visuales que tensan la forma represiva y la pulsión imaginativa o, para expresarlo de otro modo, las formulaciones que establecen los modos de controlar la vida y aquellas que desbordan una y otra vez sus definiciones y alcances.

Efectivamente, *Fruta podrida* de Lina Meruane, *La comemadre* de Roque Larraquy, las instalaciones del cuerpo de Juan Pablo Langlois (Vicuña), y las marquerías de Sebastián Gordin aluden por distintos medios a esa vertiente represiva (una lectura que la recepción crítica ha enfatizado —sobre todo desde perspectivas biopolíticas— y que efectivamente ocupa un rol primordial, incluso explícito, en la formulación de las obras). Queda pendiente una reflexión que interroge las formas de pensar el cuerpo y la vida como potencialidades en una ambición de biopolítica positiva (tal como la propone Esposito), o lo que Borso plantea como biopoética, en que «con la contingencia y la alteración como normas alcanzamos un concepto de vida como potencia de lo posible (y de lo imposible según el orden del saber)» (2016: 23). El concepto que propongo de «vidas potenciales» insiste sobre este orden de la especulación imaginativa que es intrínseco a las formas artísticas, sobre todo si

admitimos el presupuesto de que el arte «ensaya» subjetividades extendiendo los límites de lo humano, en muchos casos, estableciendo nuevas dinámicas con lo vivo, con el entorno y con lo que existe en común. En las novelas y en las obras visuales hay una dimensión que se construye desde una consideración desde lo existente (también en su alcance de dispositivo), y otra que escapa hacia modos productivos de la imaginación que debieran leerse en un plano político como modulaciones en la concepción del cuerpo y del encuentro con la comunidad, con «un componente de fuga que se sustrae a su propia formalización» (Deleuze, 1996: 11). Esta búsqueda imaginativa expande las dinámicas de lo viviente bajo la impronta de vidas potenciales que el arte pueda invocar, ensayar, vislumbrar.

NOTAS

1 | El concepto de cuerpo tentacular lo propone Ana María Risco. Las precisiones sobre la obra y el trabajo de Langlois se toman del libro *De Langlois a Vicuña* (Langlois, 2009), y también de una entrevista personal que sostuve con Langlois en 2016.

1. Los cuerpos efímeros de Juan Pablo Langlois

En el caso de Juan Pablo Langlois, por rango generacional y proyecto artístico su trabajo se inscribiría naturalmente entre las manifestaciones de la muestra *Perder la forma humana*. El primer trabajo de Langlois, de 1969, es *Cuerpos blandos*, una obra que se considera ejemplar de los inicios del arte contemporáneo en Chile porque impulsa una irrupción estratégica en el espacio del museo. (Cuarenta años después, *Cuerpos Blandos* vuelve a instalarse en el Museo Nacional de Bellas Artes. En una re-ejecución y re-montaje curado por Ramón Castillo, donde también se presentaron los bocetos de la intervención de 1969 y una edición facsimilar con dibujos y fotografías que registran la acción original). *Cuerpos blandos* era un objeto desechable, una manga de plástico de 150 metros rellena de papel que recorría el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile y se salía por la ventana. Los alcances vanguardistas de este gesto inicial de Langlois son explícitos, es un llamado a cambiar el museo, vivificarlo y recorrerlo con otros materiales, pero también una propuesta que busca dinamizar la obra y hacer de su apreciación una forma de experiencia. *Cuerpos blandos* encarna lo plural y lo indefinido, pero además, interesa destacarlo, anticipa materiales, inquietudes y disposiciones estéticas que germinarán en trabajos posteriores de Langlois: los cuerpos en movimiento que pueden ser informes, tentaculares, imaginarios, posibles¹.

Entre 1974 y 1980, Langlois produce pequeñas esculturas hechas con papel de diario engrudado (personas, caballos, autos), pero también avanza hacia otras zonas en relación con los cuerpos: la figuración interna del cuerpo de «Ahogado en suspiros», por ejemplo, donde interviene con letras unas placas radiográficas de tórax, en la propuesta de una materialidad que, en este caso, cita las emociones. Las letras de los suspiros que Langlois superpone sobre

las placas radiográficas amplían la materia corporal, la sitúan en la emoción y la tensionan.

Quiero detenerme en la serie de las Misses (la retrospectiva *Misses* se realiza en 1997 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile), donde Langlois retoma objetos, imágenes y esculturas que ha realizado para otras exposiciones. Este procedimiento de reciclaje es una constante a lo largo de su trabajo, al punto de que resulta difícil hacer un catálogo preciso de sus instalaciones atendiendo a esta reutilización y adaptación permanente que coloca la categoría de mutación en el corazón de su propuesta artística. Por esta vía, Langlois amplifica los procedimientos de reciclaje intrínseco al uso que ya hace del diario, la fotocopia y los objetos cotidianos, una operación de economía artística que pone de relieve los materiales baratos y el uso insistente, en resonancia con la «profunda pulsión democratizadora» que, según señala Giunta (2014), caracteriza el arte de la época. Pero estos usos sucesivos de los mismos objetos en distintas exposiciones, pensado bajo el término de *mutación*², inscriben un proceso particular en que las obras mismas son transformaciones potenciales que desglosan las transformaciones potenciales de los cuerpos. Por esa vía, el trabajo de Langlois inscribe y desinscribe al cuerpo, lo registra en los documentos, en las huellas del archivo, pero también lo fluidifica (para pensar en los términos que propone Boris Groys, 2016) e impulsa su transformación.

En *Miss Universal destiny* (Fig. 1), una de las muestras que nutre la retrospectiva *Misses*, Langlois trabaja con una imagen a escala real de dos niñas onas que es una ampliación de una fotografía que tomó Martín Gusinde en 1882. La instalación incluye también una escultura en papel que reproduce un cuerpo infanto-juvenil, momificado, en posición fetal, descubierto por el padre Le Paige; una escena de caza de indios del álbum fotográfico de la expedición de Julio Popper; máscaras y recortes de máscaras; figuras corporales de *misses* occidentales modélicas; las sonrisas de las *misses* de los concursos de belleza e imágenes del arte tradicional fotocopiadas y/o coloreadas con pastel; figuras de veinticinco ratones, champas de pasto en bolsas de polietileno negro, pescados, cogotes de gallina, etc. Objetos, imágenes y esculturas proliferan con distintas técnicas: está la escultura en papel que representa a las jóvenes onas, pero también su ampliación pixelada del original fotográfico y la copia fragmentada de la misma imagen, recortada en seis partes y expuesta en sus marcos de tal forma que reconstruye, parcelada, la silueta inicial. Los cuerpos efímeros y mutables se muestran como tales por esa coexistencia de sus encarnaciones posibles —permutaciones de tamaño, reproducción, modificación de material y recortes—, todo en las antípodas de una dimensión estática de la estatuaria que

NOTAS

2 | Ver «Diálogo con Ana María Risco», en *De Langlois a Vicuña* (Langlois, 2009: 285).

honra al cuerpo que permanece, al individuo y a la personalidad. La puesta en escena de los distintos elementos impulsa vínculos, relaciones, analogías, oposiciones de formas anatómicas, sensibles, de coexistencia. Entender la *mutación* como clave productiva de las obras de Langlois pone de relieve la incesante reelaboración de agenciamientos múltiples entre elementos y obras que se vuelven a situar en nuevos contextos, engendrando renovados intercambios de sentido, de emociones y de afectos.



Fig. 1 — Juan Pablo Langlois: *Miss Universal Destiny*. Estudios Taller de Paine, 1996

¿Qué son los cuerpos o las partes de cuerpos que Langlois convoca? El cuerpo es el territorio de la construcción de sentidos, de la definición de subjetividades, también el terreno en el que se juega la planificación de la vida, la regulación de los órdenes sociales y los pulsos posibles de la existencia; pero Langlois expone agenciamientos de un carácter provisional, el que ensaya cada obra bajo el orden de la mutación.

Volviendo a la tensión entre las formulaciones de los modos de control de la vida y aquellas que desbordan sus definiciones y alcances, estas instalaciones de Langlois son tanto un dispositivo de denuncia de las políticas de control y represión de la vida como una puesta en discrepancia de corporalidades bajo clave de resistencia: así, las jóvenes onas se descubren como modelos alternativos de belleza y de «ser» en los propios cuerpos; en contraste, la fragmentación de las siluetas femeninas traza el recorte, el cuerpo vuelto objeto, máscara y grito. Los cuerpos hunden sus carnes de papel en la historia, rescatan y reproducen escenas de genocidio de

las comunidades originarias del territorio chileno, interactúan con los espectadores en disposiciones radicales del gesto: la posición fetal de la niña momificada; la expresión confiada, sin pizca de sumisión, en las jóvenes onas; el gesto posado de las *misses*. Esta disposición de los cuerpos apela a modos de subjetivación históricos, y los modula en contextos plurales que el artista propone.

La inscripción del papel de diario en los cuerpos subraya la materialidad de entrecruzamiento entre el sujeto individual y las vidas de los otros, tanto en el plano del acontecimiento fugaz, de la noticia del día que muere al día siguiente, como en una dimensión de lo histórico y lo colectivo. Las partes del cuerpo recortadas, la alusión a las escenas históricas, los anacronismos y las coexistencias, las superficies de papel: el conjunto apela a la fragilidad de lo viviente, a un modo de ser piel, de ser cuerpo, de ser sonrisa y de ser dolor que apela a los espectadores desde un plano que excede lo inmediato, y radica en lo humano como viviente.

En diversas entrevistas, Langlois destaca que el papel permite un trabajo más veloz y maleable; el precio a pagar son las esculturas de corta vida. No hay paradoja: estas esculturas en mutación impugnan la obra de arte como producto terminado y proponen el museo como escenario de una producción de/en desarrollo, pero sobre todo contribuyen al espíritu dinámico, particularmente provisorio, de las formas de vida que Langlois recrea. (Efectivamente, los únicos registros de estas obras se conservan en los libros de artista que Langlois realiza, en algunos casos en paralelo a las producciones.)

En 2005, Langlois presenta *Papeles ordinarios*, una muestra de esculturas en papel que nuevamente encarnan (o empapelan) el cuerpo frágil. Son cuerpos pilosos, erotizados, sexuales y obscenos; como señala Guillermo Machuca, son cuerpos profanos que convocan la muerte y lo corrupto (Fig. 2). Las figuras contorneadas por papel de diario (es decir, por la materialidad de la cultura de masas) propician una percepción de lo humano que tiende al vínculo social y a la precariedad, pero también, por su temática, a escenas de la intimidad. El cuerpo interior se expande hacia el exterior, es una lengua roja, son los sexos pintados, es el papel presentando como una membrana más frágil que correría por debajo de la piel que nos cubre. Lo abyecto y lo sexual de las escenas tiene un efecto perturbador, al límite de lo pornográfico. (Según Langlois esta condición se desmonta parcialmente con figuras más pequeñas que el tamaño humano, suponiendo de ese modo neutralizar el efecto mimético.)



Fig. 2 — *Papeles ordinarios*: «Leda y el cisne», Instalación Factoría, Universidad ARCIS, 2005.

El previsible deterioro de estas obras difíciles de proteger motiva el siguiente proyecto de Langlois: cuatro obras en formato video, en *stop motion*, que realiza Nicolás Superby, en donde los cuerpos de papel se desarmen. Para hacer la filmación, las obras se destruyen, y es esta destrucción la que habilita la obra fílmica. Nótese que Langlois renuncia a intervenir los materiales de papel para alargarles la vida, de modo tal que declina una forma de conservación que prioriza la detención y la persistencia. Apuesta, por el contrario, a la trascendencia de la fugacidad, al registro de la mutación. El objeto artístico inicial desaparece y perdura el objeto fílmico de su destrucción, un devenir que se convierte en obra. Aquí, la condición del trabajo artístico es la mutación de materiales, de escultura en papel a formato digital, pero sobre todo hay un renovado compromiso a favor del orden de lo que muta.

«La niña que movía la cabeza» (Langlois y Superby, 2011) está hecha con 3.558 fotografías. En el catálogo se indica el ejercicio físico, de caminatas y sentadillas hechas para la filmación. Se calcula que por cada 27 minutos de grabación, las personas que mueven las esculturas han recorrido un equivalente de 144,5 km y realizado 49.140 sentadillas. Esta reposición del trabajo físico y de la obra ligada a una labor del cuerpo impacta en lo que la película pone en escena: el cuerpo en desaparición, pero no por el fin de su organicidad vital sino por la perennidad de su materia papel. Este vínculo de la producción con el trabajo, que rehabilita el esfuerzo investido y la fuerza física, subraya en un sentido vasto las relaciones arte-vida que son intrínsecas al plano de la producción. La obra se alimenta de la vida: el quehacer material, el trabajo y la experiencia del artista son sus insumos en el mismo grado que lo son el papel, el pegamento y el soporte fílmico.

En síntesis, la obra de Langlois rima y recorre desde distintas vertientes esta potencialidad de los cuerpos para la transformación, una potencialidad que nace del trabajo productivo y que transita bajo el signo de lo mutable. Es un recorrido que va del cuerpo blando, del principio informe de 1969, a estos cuerpos horadados por los acontecimientos, por la materialidad, por la historia, por las políticas de control, por las posibilidades de los afectos, por la recreación del artista que los revive en contextos renovados.

¿Qué cambia y qué se conserva en estas exploraciones? En «El vestigio del arte», Jean-Luc Nancy (2008) propone que el *vestigio* es un resto, pero sobre todo lo reconoce como lo que más *resiste* y por lo tanto habría en él algo de lo que es esencial: la pregunta —retórica— es «si el arte en su totalidad no manifiesta mejor su naturaleza o su meta cuando se convierte en vestigio de sí mismo» (113). Paradójicamente, las obras de Langlois representan la lucha del cuerpo en relación con el vestigio. ¿Qué es lo que perdura de un cuerpo? ¿Sus partes, las siluetas, las radiografías pulmonares, una materia, su trabajo productivo, la carne vuelta papel o los suspiros que arrancó la experiencia, podemos suponer, del amor? Preguntar qué es lo que perdura de los cuerpos es preguntar por la muerte, por la inmortalidad y por la persistencia, pero también se establece, muy particularmente, una interrogación sobre la mutación y lo viviente. Esta pregunta remite directamente al arte y al archivo. El archivo es vestigio que se introduce en el presente y se proyecta al porvenir, mientras que el arte constituye siempre una imagen de los muertos, tal como postula Hans Belting, un resto de lo que estuvo vivo expuesto a la ambición de inmortalidad. La palabra *vestigio* nombra, por eso mismo, lo que queda después de que se sucumbe, y pone en primer plano la intervención del que elige y, como un fuera de marco inconcebible, aquello que perece en el olvido.

Perder la forma humana en los términos que inscribe este recorrido del trabajo de Langlois reconoce, entonces, los principios de control sobre el cuerpo y la subjetividad, los límites en que el sujeto se deshumaniza, pero también la mutación como redefinición o, cuanto menos, como ejercicio especulativo en relación con las formas de lo viviente y en vínculo intrínseco con las prácticas del arte.

2. Formas de vida, resistencia y contemplación

Tanto *Fruta podrida* de Lina Meruane como *La comemadre* de Roque Larraquy desmenuzan los mecanismos de control de lo vivo que propicia la práctica médica y, por lo tanto, circulan en la tensión inicial que he señalado entre el cuerpo que pierde forma humana bajo el control biopolítico y la especulación potencial sobre lo viviente. La

novela de Meruane presenta dos medio hermanas. La Mayor trabaja en control de plagas y mejoramiento de la producción en una planta de proceso y comercialización de manzanas. También se dedica a supervisar el tratamiento de la Menor, enferma de diabetes, en un adiestramiento invasivo que replica el aparato de control médico. Para pagar un tratamiento ulterior de su hermana, todavía en fase experimental, la Mayor procrea bebés que entrega a un mercado de tráfico de órganos y de vidas que nutriría las investigaciones para abolir la enfermedad y la muerte. En una segunda parte de la novela, la Menor huye de su destino de niña-joven destinada a la cura, viaja a una ciudad del norte que se adivina en territorio estadounidense, el lugar de donde provienen los médicos que administran su tratamiento y a donde posiblemente se enviaron los bebés de su hermana (el mismo punto de destino que las manzanas de la producción frutícola). La Menor inicia allí, durante un período que se extendería por décadas, un delirante ejercicio de agresión «terrorista» al hospital. Del otro lado del mundo, posiblemente el Chile de las explotaciones agrícolas intensivas, la Mayor también ha optado por el atentado: envenena las manzanas y provoca un desastre internacional. El relato, que se rige por el orden de la alusión, despliega una circulación transnacional de cuerpos, mercancías, individuos, órganos, prácticas de investigación y formas de intervención en lo viviente.

Pero Meruane también narra el regreso de lo expulsado, la manzana de la discordia de esa fruta envenenada que quiebra la confianza consumista de un mundo global. La fruta podrida es también la reivindicación de la enfermedad en un relato en que los desechos circulan y son capaces de envenenar y suspender el sistema. El énfasis en la globalización de los productos reescribe la circulación en que los países periféricos proveen insumos para los países del «primer mundo», pero estos insumos no se reducen a los productos de la tierra, implican aquello que radica en los cuerpos: la ablación de órganos y las poblaciones desplazadas. (Los trabajadores latinos del hospital son guardianes de un régimen de acumulación desbordado en que incluso los órganos que se conservan podrían terminar degradados, es decir, inoperantes.)

La narración trabaja una exuberancia de tramas y referencias que se enlazan en sistemas de analogías y deslizamientos, series por cercanía o continuidad. Son el trasplante de páncreas, la circulación de fetos, la química del tratamiento de frutas, el uso de pesticidas, el tránsito de la insulina, la fruta, el azúcar, la fuerza de la descomposición de la hermana Menor, los tránsitos de la Mayor, los embarazos, el ciclo de engordes, el procesamiento de la fruta, etc.

El sistema estalla con el regreso de lo expulsado, en el fondo una escena monstruosa que repite el juego de ausencia-presencia de

toda representación. Su encarnación más explícita se juega en una anciana a la que tienen que cortar los diez dedos del pie. Más adelante y en razón de que las heridas no cicatrizan, le cortan los pies hasta los tobillos; pero la mujer afirma que siente hormigas en los pies. Será el «fantasma de los pies», sugiere el médico, que continuará amputando las partes que no cicatrizan contra el deseo de la mujer que pide que le quiten el alma de los pies «porque le arrancaban pedazos para injertarle dolores» (Meruane, 2007: 61). No, nunca, «dejarla morir, ni muerto» (62), concluirá el médico, la muerte es «contraria a la ética médica» (62). Ese regreso del espectro involucra las políticas de resistencia que convoca la novela de Meruane.

Pero hay otras resistencias, que son las que interesa destacar, desde el activismo por la eutanasia de la hermana menor hasta un orden por-venir en la potencialidad de los cuerpos. El estado humano se continúa en el estado vegetal: una mujer desmayada es «arrancada de cuajo», luego es plantada, su cuerpo es el de la fruta («esta berenjena oscura y rugosa es el páncreas», 25-6). Por lo demás, cada identidad y hecho amplifican sus sentidos en relación con otros y trepa en un contexto de exuberancia. Incluso, y sobre todo, los individuos exceden su individualidad porque movilizan una transición de identidades porosas hacia el pasado y/o el futuro: «será cierto que antes hubo otro hombre dentro de este Viejo: uno corpulento que trabajaba su propia huerta y dirigía su propio sindicato en la fábrica de calcetines, uno que llenaba esa misma ropa ahora arrugada, uno que no arrastraba los pies como este...» (50-1). Esta noción ampliada de sujeto y de un ecosistema vital que se despliega infinitamente discrepa con la práctica del hospital que interroga al cuerpo en cuanto fragmento. Las intervenciones médicas aíslan la dinámica de la vida, la fragmentan e ignoran las escalas de lo viviente ampliado. El circuito y los vínculos de la existencia que la novela desglosa, en cambio, se corresponden con un flujo de ciclos que existen independientemente de la intervención humana (incluso en un mundo tan intervenido como el que despliega Meruane).

Lo viviente ampliado que la novela coloca en primer plano incluye lo podrido, lo que evoluciona, lo vegetal y lo mineral. En el desenlace hay otra pierna ausente. La Menor, transformada en una mendiga que acecha el hospital, se encuentra con la enfermera supervisora. La enfermera explora el cuerpo de la mujer bajo la bota de yeso que le cubre la pierna, de allí extrae una tijera de podar con la que alguna vez se había rascado, pero sobre todo tantea un cuerpo que se le revela sin punto final, en degradación y cambio: «¿dónde están el empeine y todos sus frágiles huesos, dónde la planta de este pie, dónde el extremo de este cuerpo...?» (185). Lo que aparece es una materia contenida en el objeto bota cuya condición es imposible de definir, algo que se ha confundido con la tijera de podar. Es un ser

mutante, como Gregorio Samsa con la manzana incrustada en el lomo, morador en una temporalidad expandida que escapa de lo propiamente humano.

No es novedad que las intervenciones tecnológicas y la manipulación genética sobre el cuerpo humano han rebasado hace mucho el terreno de la ciencia ficción. Tal como señala Paula Sibilia, el incremento de sistemas virtuales-tecnológicos insufló nuevos ímpetus en los proyectos de lucha contra la muerte y de dominio sobre la naturaleza. Pero donde hay posibilidad, también se agazapa lo inconcebible: las interpenetraciones entre los cuerpos y los afanes de la tecnociencia contemporánea en su vocación de reconfiguración de lo vivo presagian derivaciones sin precedentes. Es sobre el telón de fondo de esta amenaza y de esta posibilidad que, en *Fruta podrida*, la mutación abre paso a nuevas formas de identidad y desarrollo. La reivindicación del porvenir del resto y la opción por la degradación que la novela invoca están en la vereda opuesta a la utopía de la inmortalidad como máquina de una política de vidas sostenidas, pero sin intensidad. La utopía de la inmortalidad la expresa la enfermera: «el cuerpo no tiene por qué acabarse en estos tiempos de la reproducción biológica. Todo puede repararse o repetirse. El cuerpo puede reciclarse» (162). Desafiando la lucha contra la muerte, la Menor, por el contrario, reivindica la propia intensidad de su elección mutante en un estado de inanición, de degradación, de carne que se pudre. Late allí la reivindicación vital del deseo propio, un nihilismo del librealbredrío que se resiste al control biopolítico. Dentro del sistema de intercambios que supone la economía de *Fruta podrida*, la Menor se instala en lo que no se retribuye, rompe la cadena y se sustrae, se vuelve ese mutante entre el resto y la fugacidad. Todo el tránsito de la Menor conjetura no solamente la reivindicación de la enfermedad —lo explícito en el texto— sino también un orden de lo contemplativo que se inscribe en el plano de las vidas potenciales, una vida que se escape del sistema y se instale en otra temporalidad.

La Menor apuesta a romper la cadena, a detener el fluir de los hechos, en particular el tratamiento de la enfermedad y el tráfico de órganos y de personas. Mientras que en su febril actividad el sistema aspira a erradicar la muerte, la Menor propone una política de la detención. Eso busca cuando interviene los relojes, «detener este proceso, aquí, ahora, y todas las veces que sea necesario (133)». La detención es la condición para el tiempo del proyecto tal como Groys (2008) reconoce estos momentos privilegiados, lapsos improductivos y suspendidos que se evaden de la aceleración contemporánea. Cuando la Menor obstruye y detiene el circuito, establece pausas que resisten a la aceleración productiva, momentos donde planificar y contemplar (también escribir). Eso se vislumbra en las notas que toma, en su reescritura, en la espera frente al

hospital (una espera de décadas, es decir un tiempo abierto que fuera cuña en la temporalidad que continúa). Todos sus quehaceres pertenecen al orden del proyecto: guarda planos, junta datos, realiza viajes, acecha a los enfermos, atenta contra su cura y, tal vez, contra su vida. Ella misma es un presente en la duración y en la resistencia. Sometida a una enfermedad hereditaria, «impredecible», que se salta generaciones y reaparece, «degenerativa», es pura potencialidad. Incluso el método de escritura de la Menor se nutre del resto y del despojo «abro mi cuaderno y anoto frases que luego descompongo en versos....» (58).

En el desenlace de *Fruta podrida*, la pierna de la Menor no tiene fin, se ha convertido en otra materia que instala la indecidibilidad entre el ser vivo humano y lo otro, es un cuerpo sin órganos que «no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite» (Deleuze y Guattari, 156). Un cuerpo sin órganos que justamente se puebla de intensidades. La protagonista ha ganado un «fuera de tiempo» que pone en suspenso la elección del resto y se sostiene, apenas, en la duración. Noemi Voioinmaa indica:

...la escritura de resistencia de Meruane, expectante ante la posibilidad del cambio; una escritura que... nos recuerda que la resistencia, como fuerza estética, ética y política, es la única manera que tenemos para ver el mundo de modo diferente y así, enfrentar a la muerte que nos rodea. Quizás, pero solo quizás, sea en este sentido de resistencia que la contemporaneidad de la narrativa latinoamericana de hoy se nos hace perceptible; al mismo tiempo, contemporáneamente, podríamos decir, nos advierte del potencial de la literatura y de la teoría hoy. (2016: 159).

En esa potencialidad, lo que Meruane convoca está en filiación con los cuerpos de Langlois, con esa condición deseante y angustiosa de las posibilidades del cuerpo cuando abandona lo humano.

3. De la vida de los *zombies* a la comemadre

En las marqueterías que realiza Sebastian Gordin también hay un regreso de formas muertas, una actualización de los cuerpos. Sebastián Gordin nace en 1969 y sus precisos trabajos de marquetería, que en los últimos años ha realizado en paralelo a las obras de las vitrinas³, exaltan la temporalidad de la artesanía tradicional. De un modo equivalente a los *stop motion* de Langlois con sus zancadillas por minuto, las marqueterías reponen las exigencias de la temporalidad del trabajo en una artesanía de precisión. La serie de marqueterías representa cuerpos anormales, circenses, las figuras fantásticas, un universo de seres asombrosos inspirado en las portadas de las revistas *Everybody's Romance*, *Ghost Histories*, y *Avon Fantasy Reader*, entre otras. Otras marqueterías (*Florece*

NOTAS

3 | He estudiado las vitrinas de Gordin en un ensayo sobre la movilidad y la detención en «Complejidad, afectos y detención (una lectura de Lina Meruane, Roque Larraquy y Sebastián Gordin)» (en prensa).

en la adversidad y *Amanece en las trincheras*, por ejemplo) figuran postales que aluden a las guerras mundiales en Europa, también decorados que nos sitúan en las hambrunas de pre y postguerra. Con ese material, Gordin confecciona su propia galería de modos de vida entre el pasado y lo exangüe. Por artesanal, su trabajo enfatiza la continuidad de la obra con el cuerpo del artista, una condición material y productiva, que ha sido tradicional respecto a los oficios del arte. Los seres de Gordin son efluvios del pasado, caras alargadas, las figuras de la trinchera. Aquí el vestigio toma la forma de lo que se pudo salvar, de algo transformado, con figuras debilitadas en su viaje hacia el futuro que es el presente de las obras. El de Gordin es un arte vampírico que actualiza las siluetas del pasado al precio de acercarlas al vestigio, ostentando en primer plano su materialidad de resto. Esta exploración de un imaginario gótico que pasa por cuerpos exangües o vacíos enfatiza una transformación en la materia de los cuerpos que también se ha dado en la materia de la obra: la marquetería en madera, inspirada en las portadas en papel, requirió un trueque de materiales.

Lo que escapa de la muerte siempre trae muerte adherida, pero hay algo más en las potencias afectivas que convocan estas escenas. El desamparo, el hambre y el acoso apelan al espectador, en una relación que también se desprende de la materia. ¿Cómo deberían observarse estos trabajos? ¿Como revistas en una vitrina, como cuadros en una pared, como formas híbridas o como cuerpos en tránsito? En *Avon Fantasy Reader Nro. 9* (Fig. 4), una obra del 2008, Gordin instala a su hombre, *zombie* y paupérrimo, contemplando unos carteles publicitarios. Es una figura sin boca, con la cara tajeada, las ropas raídas y las manos en los bolsillos. ¿Qué mira él y qué miramos nosotros, espectadores de segundo grado de la escena? Un anuncio circense de los mismos malabaristas, de seres fantásticos que realizan su espectáculo más atrás, de cara a una audiencia que nos da la espalda. ¿A qué le damos, nosotros, la espalda?

En una obra de la misma serie se representa una olla popular donde se distribuye comida a una fila los hambrientos (Fig. 3). En otra, el mundo de las pesadillas despunta en las figuras perrunas de las trincheras, en las siluetas fantásticas, en esa inquietante pareja que en *Everybody's Romance* mira tras la ventana: ella, sin rostro y él, un cadáver. Son restos de cultura que acentúan su anacronismo bajo el formato libro o formato revista que aquí se reactualiza trabajado en madera. En estas recreaciones hay una atemporalidad que nos implica. Numerosos detalles de la escena remiten a acontecimientos históricos que pueden datarse, otros citan el imaginario de las mutaciones fantásticas. Pero el acto de convocarlos apela al espectador, no tanto a una dimensión nostálgica sino a una constatación de lo que perdura en clave de trauma o de

deuda colectiva en relación con el indigente.

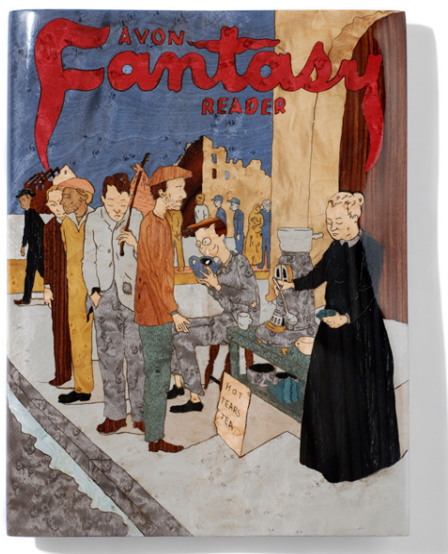


Fig. 3 — *Avon Fantasy Reader* Nro. 8 (2008)
Marquetería laqueada sobre madera tallada | 20 x 26 cm

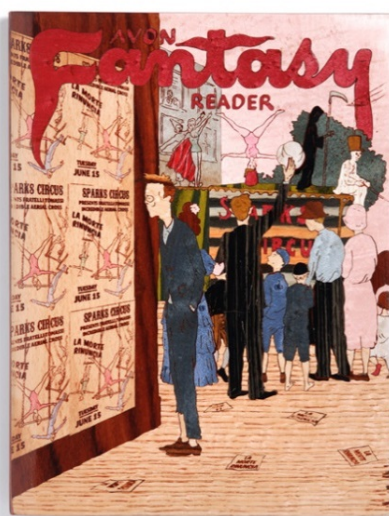


Fig. 4 — *Avon Fantasy Reader* Nro. 9. (2008)
Marquetería laqueada sobre madera tallada | 20 x 26 cm

En este recorrido por Langlois, Meruane y Gordin, los cuerpos multiplicados aluden claves variadas: el regreso de lo expulsado, tecnologías de la mutación y de la reproducción, las manipulaciones médico-genéticas y la espectacularización contemporánea. *La comemadre*, novela que Roque Larraquy publica en 2010, anima oportunamente estas mismas dimensiones en la construcción de mundos de la reproductibilidad y de la espectacularización de sí, también de las economías ampliadas y de la porosidad del pasado en el presente.

El relato transcurre en 1907, con una segunda parte que se ubica en 2009. Como la novela de Meruane, también este libro despliega una aguda indagación sobre las políticas del cuerpo, la enfermedad y la mutación. En 1907, los médicos de un centro de salud de Temperley, en la provincia de Buenos Aires, ensayan un desafío pseudocientífico: convencen a enfermos terminales de donar su cuerpo y volverlo útil para la ciencia en una experimentación cuyos detalles les esconden. El plan es decapitarlos para aprovechar los nueve segundos de conciencia o de movimiento vocal que seguirían al corte de la guillotina, y así escuchar sus testimonios en el tránsito al más allá. Son nuevos señor Valdemar, pero, en este caso, sometidos a un plan ajeno. La narración expone prácticas de autoridad y violencia transversales (doctor-enfermo, mujeres-hombres, dueño extranjero de la clínica-doctores nacionales, etc.) en la escena espectacular de la práctica médica, de la experimentación y de la vida social. La primera parte de la novela es un ABC de la política de las vidas sacrificables, donde las voces de esos cuerpos destinados a la muerte solo importan en ese tránsito, cuando hablen algo que no provenga propiamente de ellos sino de una visión post-vital de otro modo inaccesible. Sin embargo, incluso para los personajes, oír la voz del muerto es una quimera gratuita que ensayan para congraciarse con el dueño de la clínica y, sobre todo, para dar rienda suelta a un dominio perverso sobre los cuerpos que ya ejercen, apenas moderado, en la práctica médica y en sus relaciones con los otros. La escenificación teatral de las decapitaciones, inspirada en los anfiteatros de operaciones abiertas, acentúa el cariz espectacular-estético de la escena.

En la segunda parte de la novela, en el año 2009, el abuso de los cuerpos y la porosidad del espectáculo en las formas de vida se desplaza a otro ámbito: el del arte. De ese modo, la novela pone en primer plano la identidad como *performance*, los fluidos de violencia en el espectáculo de la actualidad y la disposición perversa sobre los cuerpos. Ya no es el médico sino un artista el que ensaya experiencias. Estas experiencias incluyen el cercenamiento de su propio dedo, la operación de su rostro, también la utilización de un niño con dos cabezas y la descomposición de una pierna en escena. (La referencia a Liberace y a Orlan es tan elocuente como el deseo de «efectividad mediática» que impulsa al artista de la novela; Larraquy, 2010: 141). El artista cínico que protagoniza el relato extrema su vida en relación con las exigencias de un mercado que reclama novedad y exceso. Si fuera necesario subrayarlo, la narración desglosa en detalle las condiciones de éxito —efecto, producción, espectáculo, estrategia y cálculo— que habitualmente el mercado del arte solapa o relativiza. El vínculo que la ficción de Larraquy establece entre el escenario médico y el artístico no podría ser más perturbador porque ilumina una continuidad entre el dominio biopolítico y la producción artística de vidas potenciales. La injerencia del mercado económico, las micropolíticas de la violencia y el retorno de lo rechazado están

allí, siempre estuvieron, para reorientar y condenar las posibilidades liberadoras o exploratorias de las formas artísticas⁴.

Sin embargo, una afirmación estética más propositiva, que claramente la novela clausura en el ámbito de la espectacularización del cuerpo, emerge de la potencialidad vital que otras zonas del libro indagan. El sujeto es materia fluctuante, en curso de transformación, como la misma comemadre, una «digresión botánica», una planta «cuya savia vegetal produce (en un salto de reinos no del todo estudiado) larvas animales microscópicas. Las larvas tienen la función de devorar al vegetal hasta resecarlo por completo. Los restos se dispersan y fecundan la tierra en donde se reanuda el proceso» (86). En la primera parte, la comemadre es el arma secreta que permite la desaparición de los cuerpos decapitados; en la segunda, es el factor decisivo de la exhibición performática en que las larvas comen en escena la pierna de un ciclista. Las larvas pueden permanecer en letargo indefinido, es decir que son inmortales. En ese sentido, la comemadre es un producto transhistórico, es la inmortalidad de una especie que el individuo podría portar: la eternidad hecha monstruo o forjada sujeto central. Lo que se especula aquí es el cuerpo humano como portador mortal de una vida que lo supera, una mirada profundamente pesimista en cuanto a una vida potencial que no excluya lo humano. En *La ilusión vital*, Jean Baudrillard señala justamente que el ser humano «gana» la mortalidad cuando se aleja del estado inicial «de diferenciación mínima entre los seres vivos, de una pura repetición de seres idénticos» (Baudrillard, 2002: 6). Ese estado inicial es el de la comemadre. Por eso, Baudrillard descubre en la clonación y en la lucha por la inmortalidad una involución de la trayectoria de lo humano: «En la clonación (esta fantasía colectiva de un regreso a una existencia no individualizada y un destino de vida no diferenciada, esta tentación de regresar a una inmortalidad indiferente) vemos la verdadera forma de arrepentimiento de lo vivo hacia lo no vivo. Este arrepentimiento surge de las profundidades del pasado» (2002: 13).

En *La comemadre*, el regreso de lo reprimido es, como en Gordin, la condición de lo humano viviente. Pero este regreso no está donde se cree: el intento de escuchar la voz de los muertos es fallido porque esa dimensión fantasmal solamente balbucea inconsistencias. La verdadera voz de los muertos está en el orden de retorno, en el pasado encarnado en el presente, en los nuevos modos de la espectacularización del cuerpo y del abuso, en una lectura que coincide con lo que Esposito identifica como mecanismos constitutivos de prácticas políticas que se actualizan en sucesivos retornos. Sebastián, el personaje que es un espectro de sí mismo y que, engegucado, vive en un mundo de sombras, ha sido condenado a esa virtual ceguera después de que le diagnosticaran ftofobia. Son el diagnóstico y la forma de vida

NOTAS

4 | Es un problema que se ha vuelto central en la evaluación del activismo en las artes contemporáneas. Lo señala Andrea Giunta en *Postcrisis. Arte argentino después del 2001*, cuando pregunta si la negociación espuria de las artes con las modas, las bienales y las exigencias mercantiles son «factores excluyentes a la hora de considerar la calidad de ciertas obras» (2009: 122) que postularían una defensa de lo marginado o de lo pobre, por ejemplo. O si, en la lógica de estas vidas potenciales que hemos expuesto aquí, «el arte contemporáneo sería aún “un modo de investigación, como lo fue en la modernidad, un modo de conocer las consecuencias de los sueños y fracasos de nuestra propia época» (2009: 137).

las que determinan y dan nacimiento a la enfermedad: aún niño, Sebastián se convence de su ceguera ulterior bajo los efectos de unas ranas juguetes para niños ciegos, «reliquias» que le heredara uno de los médicos guillotinadores. (Cuando no son las formas de control y violencia las que «moldean» los cuerpos es el turno de los objetos que circulan entre los personajes estancados, capaces de cursar el tiempo y transferir sentidos.) Como si fuera poco, también los vasos comunicantes entre presente y pasado brotan del interior de los seres. Por ejemplo, el bebé tiene dos cabezas porque «la presencia de ambas cabezas en un mismo cuerpo responde a una lucha no resuelta del ADN de una línea ancestral contra otra línea de igual fuerza» (126). También el parecido entre el artista genio y su doble se debería a «un ancestro común, improbable, lejano en tiempo y geografía; cita el caso de procreación en escala de Gengis Khan, que tuvo dos mil hijos y legó un patrón genético que hoy llevan más de quince millones de personas» (126).

En ese circuito de tránsitos que la novela postula entre el sanatorio de Temperley y el escenario de la experimentación artística, también perdura el documento, el escrito que testimonia las decapitaciones, algunos objetos nimios, como las ranitas, los dibujos pornográficos que el médico Quintana ha hecho en su cuaderno, una tesis universitaria sobre el trabajo del artista cínico, los testimonios de sus obras. Esa es la dimensión de inmortalidad de las vidas humanas, la que está ligada al archivo. En el otro extremo de las posibilidades está la comemadre, otra forma de la inmortalidad, aquello que reside en la eterna reproducción de lo mismo, una biología de la reiteración que no es la vida que fluye en el cambio sino la vida que se repite perversa, algo que en ningún caso pertenece al orden de lo humano porque carece de la singularidad en el conjunto.

En el desenlace de *La comemadre* confluyen dos escenas: el artista entrando en el museo como curador de una sala destinada a exponerlo y el niño de las dos cabezas tirado en un charco de agua, a punto de comer al fantasma de la otra cabeza, él mismo en un cuerpo cuyos pensamientos son una prótesis sobre los suyos, una voz que viene de otra parte. La vía cultural para evadir la mortalidad es lo que Groys llama museificación de la vida, vale decir, la producción artificial de eternidad de la colección museística: «... esta borradura de la barrera entre la vida y la muerte no implica la introducción del arte en la vida sino la museificación radical de la vida, una vida que debe y puede alcanzar el privilegio de la inmortalidad en el museo» (2014: 156). La otra vía se inscribe en las formas de vida potenciales que, en *La comemadre*, habitan el terreno de la utopía y la imposibilidad. En la novela de Larraquy hay otro artista, el doble menos talentoso del protagonista y menos dado al golpe de efecto, cuyas prácticas parecen ancladas en el arte moderno. Este reflexiona una obra quimérica: quiere usar gelatina hirviendo huesos

de vaca «para grabar en el aire, durante quince o veinte segundos, una trayectoria cualquiera que realice con su mano. Adherida a los dedos. La gelatina acompaña y sella en sólido el movimiento hasta una altura máxima de un metro; por encima del metro el filamento se hace cada vez más fino y puede romperse» (Larraquy, 2010: 125). Intento tras intento debe abandonar el proyecto porque no existe gelatina ni polímero que consiga licuarse en el aire de ese modo. Esta escena de imposibilidad señala el límite de la obra, la obra imposible como continuidad del cuerpo, como emanación, pero también la obra como concreción de un tránsito, de un movimiento, algo que alude a la relación obra-vida, y que, en este caso, carga el sello del fracaso.

4. Coda

Las materialidades ablandadas, pieles y carnes de papel de Langlois son concomitantes con los cuerpos lánguidos de Gordin, también con la carne deshecha, apenas sostenida por una bota de yeso de la novela de Meruane, con los cuerpos roídos por la acción interna de las comemadre, materias licuadas por la supervivencia de prácticas de sometimiento y violencia (no hay que olvidarlo, la comemadre es una invención poético-biológica que en la novela se impregna del uso macabro que le imprimen los personajes). La escena de *Fruta podrida* en donde la bota de yeso contiene una materia transformada que ya no es humana está en resonancia con la gelatina que busca el artista de *La comemadre*, una sustancia que podría adquirir una forma en su movimiento, que necesita de un yeso para sostenerse, una posibilidad que también alude a vidas potenciales que las obras no consiguen nombrar cabalmente, pero que esbozan e intuyen. Este circuito de escenas manifiesta la renovada preocupación del arte por repensar el cuerpo y lo viviente, nutrir de posibilidades a las formas de vida que, bajo los embates represivos y normalizadores, estarían agotadas no solo en su potencia sino, y sobre todo, en sus alcances imaginativos.

Bibliografía citada

- BAUDRILLARD, J. (2002): *La ilusión vital*, Madrid: Siglo XXI.
- BELTING, H. (2007): *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz.
- BORSO, V. (2016): «Más allá de la biopolítica. Epistemología y estética de la vida», *Telar*, 16, 18-41.
- DELEUZE, G. (1996): *Crítica y clínica*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- DELEUZE, G y Guattari, F. (2002): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.
- ESPOSITO, R. (2009): *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Buenos Aires: Amorrortu.
- GIUNTA, A. (2009): *Postcrisis. Arte argentino después del 2001*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GIUNTA, A. (2014): *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires: Fundación ArteBA.
- GROYS, B. (2008): *Política de la inmortalidad*, Buenos Aires: Katz editores.
- GROYS, B. (2014): *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires: Caja Negra editora.
- GROYS, B. (2016): *Arte en flujo. ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires: Caja Negra editora.
- GUASH, A. M. (2002): *El arte último del siglo xx. Del postminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza.
- LANGLOIS VICUÑA, J. P. (2009): *De Langlois a Vicuña*, Santiago de Chile: AFA Editions.
- LANGLOIS, J.P y SUPERBY, N. (2011): *Recetario, Papeles Sádicos*, Stop Motion, Santiago de Chile: Galería AFA.
- LARRAQUY, R. (2010): *La comemadre*, Buenos Aires: Entropía.
- MERUANE, Lina. (2007): *Fruta podrida*, México DF: Fondo de Cultura Económica.
- NANCY, J.-L. (2008): *Las musas*, Buenos Aires: Amorrortu.
- PRIOR, A. (2009): *Gordin*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora/los sentidos/Colección Ruth Benzacar.
- SIBILIA, P. (2006): *El hombre postorganico: cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- VOIONMAA, D. N. (2016): *En tiempo fugitivo. Narrativas latinoamericanas contemporáneas*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.