

Feminismo, duelo y animalidad: comunidades no humanas en *Bestiario* de Gabriela Rivera¹

Feminism, Animality and Mourning: Non-human Communities in *Bestiario*
by Gabriela Rivera

Cynthia Francica²

Resumen

El presente artículo postula la importancia de las estéticas latinoamericanas emergentes que abordan la conexión entre formas de vida humana y no humana a la hora de dar cuenta de prácticas y nociones contemporáneas de comunidad. Mediante una lectura de la serie fotográfica *Bestiario* (2015) de Gabriela Rivera, se indaga en los modos en que el cuerpo femenino busca hoy en día repensarse en relación a paradigmas que exceden lo humano para imbricarse con otras políticas. Propongo que, desmantelando la jerarquía humano-animal bajo una política de legibilidad común, *Bestiario* visibiliza la filiación discursiva y material entre el animal y la mujer en tanto vidas sacrificables en nuestra urgente coyuntura social latinoamericana. Mi análisis sostiene que la obra de Rivera ofrece tanto al (cadáver) animal como al cuerpo femenino aquello de lo que carecen, es decir, un espacio común de duelo frente a las violencias físicas y discursivas a las que se ven constantemente sometidos. Enunciándolos desde la especificidad del campo de las artes visuales, *Bestiario* devuelve estos cuerpos y materialidades abyectas a un público/comunidad al que la pieza interpela tanto desde el particular lenguaje desplegado como desde la intensa respuesta sensorial y afectiva que suscita.

Palabras clave: artes visuales latinoamericanas, feminismo, animalidad, cuerpo, violencia.

¹ El presente artículo forma parte del proyecto de investigación “Afectos y corporalidades disidentes en la literatura y las artes visuales contemporáneas en Chile y Argentina” (2016-2018) desarrollado en el marco del Centro de Estudios Americanos (CEA) de la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez.

² Doctora en Literatura Comparada, University of Texas at Austin. Académica Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago, Chile. Correo: cynthia.francica@uai.cl



Abstract

This article suggests the centrality of emerging Latin American aesthetic manifestations that address the connection between human and non-human life forms to account for contemporary practices and notions of community. Through a reading of the photographic series *Bestiario* (2015) by Gabriela Rivera, I investigate the ways in which the female body is being re-imagined in relation to paradigms that exceed the human to become enmeshed with other politics. I propose that, dismantling the human-animal hierarchy, *Bestiario* visibilizes the discursive and material filiation between animal and women's lives, too often read as expendable and disposable in today's urgent Latin American social context. This article argues that Rivera's work offers both the animal (cadaver) and the female body that which they lack: a communal space for mourning in the face of the physical and discursive violence to which they are constantly subjected. Articulating those bodies and abject materialities from the specificity of the visual arts field, *Bestiario* offers them to a public/community which the piece interpellates both on the basis of the particular language deployed and the intense sensory and emotional response it elicits.

Keywords: Latin American visual arts, feminism, animality, body, violence.

En el contexto contemporáneo y de cara al sostenido avance del capitalismo global, la noción de lo común ha resurgido como un concepto fundamental en distintos campos de luchas sociales, incluyendo aquellos referidos a la justicia económica, el medio ambiente y el anti-militarismo. Según Matthew McLellan y Magrit Talpalaru, el reciente interés en lo común responde a “un profundo rechazo hacia todas las formas de poder que prosperan en los múltiples espacios de división social, política, económica y cultural” y se relaciona con la insistencia en “el carácter fundamentalmente compartido de la vida social” (1-2).³ A su vez, en el campo académico el estudio de las comunidades y los modos alternativos de vida en común se ha consolidado como objeto de constante atención crítica.⁴ En esta coyuntura, emerge en Chile una renovada búsqueda de lo común luego de un largo período de intensa represión a manos de la dictadura pinochetista (1973-1990) que resulta en la disolución de lazos sociales y comunitarios. Resulta fundamental, en esta línea, resaltar la importancia del movimiento estudiantil de 2011, en torno al que surgen innovadores modos de organización y protesta popular. A medida que la calle cobra protagonismo creciente como escenario de reclamo y lucha social, el movimiento estudiantil dio paso a la formación de comunidades efímeras y nuevos

³ Tanto esta como todas las traducciones del inglés al español han sido realizadas por la autora de este artículo.

⁴ Ver, por ejemplo Anderson Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1983; y Nancy, Jean-Luc. *The Inoperative Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.



modos de estar en común que involucraron a diversos estratos y grupos sociales.⁵ Este urgente contexto nacional reavivó antiguos debates críticos en torno a la vigencia del vínculo entre arte y política, entendiendo mayormente a esta última en términos tradicionales, es decir, en relación a la institucionalidad estatal y partidaria, la lucha de clases y los modos posibles de resistencia, gestión y activismo político. Cabe preguntarse, sin embargo, qué otras formas de lo político y prácticas de lo común emergen en el campo de la cultura chilena contemporánea.

En este sentido, propongo aquí la centralidad de manifestaciones estéticas emergentes que abordan la conexión entre formas de vida humana y no humana a la hora de dar cuenta de prácticas y nociones contemporáneas de comunidad. La crisis ecológica global, el vertiginoso avance de las tecnologías bio-médicas y de la comunicación y el boom de las redes sociales son algunos de los factores que han hecho tambalear nuestras certezas acerca de la capacidad de modelos hermenéuticos antropocéntricos de dar cuenta de las complejidades del mundo contemporáneo. En el contexto de un panorama global marcado por urgentes coyunturas sociales y políticas, entre las que se cuentan la agudización del terrorismo a nivel global y la emergencia de nuevos nacionalismos, el post-humanismo, los estudios animales, los nuevos materialismos, la teoría de afectos y el eco-criticismo, entre otros, surgen y se asientan en la academia como vías posibles para repensar las relaciones inter-subjetivas y comunitarias, así como también la interconexión entre lo humano y lo no humano.

En particular, y como parte de este radical cambio de paradigma en torno a la relación del ser humano con lo vivo, una serie de estudios recientes se han abocado a visibilizar la cuestión animal como una problemática central de la contemporaneidad.⁶ En el ámbito latinoamericano y desde el campo literario, el crítico Gabriel Giorgi propone que, a partir de los años 60, “el animal cambia de lugar en los repertorios de la cultura”. Según Giorgi, si en el contexto de las tradiciones culturales en América Latina el animal operaba tradicionalmente como “un revés sistemático y un otro absoluto de lo humano”, asociándose con “una falla constitutiva (cultural, racial, histórica) que atravesaba las naciones poscoloniales y que demarcaba el perímetro de su pobre civilización, siempre tan asediada”, a partir de mediados del siglo XX

la distinción entre lo humano y lo animal, que durante mucho tiempo había funcionado como un mecanismo ordenador de cuerpos y de sentidos, se tornará cada vez más precaria, menos sostenible [...] y dejará lugar a una

⁵ Una de las más publicitadas acciones performáticas que cristalizaron el malestar social en 2011 fue la protesta pacífica “1.800 horas por la educación”, que impulsó a estudiantes y transeúntes a correr 1.800 horas, mediante un sistema de postas, durante 75 días alrededor del Palacio La Moneda. La idea de la maratón, que tuvo lugar desde el 13 de junio hasta el 27 de agosto, surgió de un grupo de estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y se organizó bajo la insistente consigna “Educación gratuita ahora”. Como señala el historiador del arte Sebastián Vidal, esta performance colectiva alrededor del máximo símbolo de poder político en Chile constituyó una instancia de los modos emergentes de protesta de este período, cuyo sustento estético y conceptual se asentó en este caso en estrategias culturales de resistencia y resiliencia desarrolladas durante la dictadura. Sebastián Vidal, “Corriendo riesgos: Arte, calle y coyuntura política”. *Arte y crítica. Relatos críticos de arte* (2012): 5-7.

⁶ Cabe mencionar aquí la centralidad de ciertos trabajos en el campo de los estudios animales, entre ellos *L'animal que donc je suis* (2006) de Jacques Derrida; *L'aperto: L'uomo e l'animale* (2002) de Giorgio Agamben; *What is Posthumanism?* (2010) de Cary Wolfe; *When Species Meet* (2008) de Donna Haraway y *Animal Liberation* (1990) de Peter Singer.

vida animal sin forma precisa, contagiosa, que ya no se deja someter a las prescripciones de la metáfora y, en general, del lenguaje figurativo, sino que empieza a funcionar en un continuum orgánico, afectivo, material y político con lo humano. (Giorgi 11-12)

Me interesa plantear aquí la pregunta acerca de cómo ese *continuum* estético y político entre lo animal y lo humano que Giorgi plantea en relación a lo literario se presenta y actualiza en el campo de las artes visuales latinoamericanas.⁷ En particular, me centraré en la problemática de género, cuyo tratamiento en el arte contemporáneo resulta particularmente relevante para evaluar la emergencia de lo animal como una vía potencial para pensar lo común. En el contexto latinoamericano actual, caracterizado por las alarmantes condiciones de violencia física y simbólica contra la mujer,⁸ el feminismo en tanto movimiento cultural, político y estético se encuentra en un complejo proceso de búsqueda de nuevas formas de entender el cuerpo y el sujeto femenino. En el marco de esa búsqueda, por ejemplo, se gesta a partir de 2015 el colectivo popular contra el femicidio “Ni una menos” en varios países de América Latina, incluyendo Chile. El trabajo del colectivo se inaugura con la organización de una marcha popular contra la violencia machista el 3 de junio de ese año en Buenos Aires, y se consolida en tanto movimiento mediante una expansión e internacionalización que conlleva la negociación de alianzas estratégicas tanto a nivel global como local.⁹

A su vez, frente a la continuidad e incluso la profundización de parámetros patriarcales y homofóbicos como herramientas prevalentes de interpretación y gestión de lo social, el cuerpo femenino busca hoy en día repensarse en relación a paradigmas que exceden lo humano y se imbrican con otras políticas, trazando alianzas trans-subjetivas que incorporan materialidades otras y marginales.¹⁰ Ampliando los términos del debate en la línea que sugiere la teórica feminista Elizabeth Grosz, me interesa plantear la pregunta acerca de cómo el estudio de

⁷ La particularidad de estas últimas reside en que, debido a las potencialidades del medio, son capaces de interpelarnos a través de su propia materialidad y características visuales, generando un inmediato impacto sensorial y afectivo.

⁸ En Argentina persiste un caso paradigmático en relación a las alarmantes tasas de violencia contra la mujer. Un informe reciente del Observatorio de Femicidios de Marisel Zambrano estima que cada treinta horas es asesinada una mujer en el país (<http://www.telam.com.ar/notas/201606/149844-ni-una-menos-femicidios-argentina.html>), mientras que en Chile el Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM) registra 45 femicidios en el año 2015 (<http://portal.sernam.cl/?m=programa&i=67>).

⁹ El colectivo lleva adelante, en este sentido, una búsqueda de nuevas formas de lo común para afrontar y combatir la violencia de género —una búsqueda que comprende a la vez otras manifestaciones de violencia social que, aunque aparentemente disímiles, se encuentran profundamente imbricadas. A raíz de la brutal violación y asesinato de Lucía Pérez, una adolescente de la ciudad argentina de Mar del Plata, el 8 de octubre de 2016, ese mismo mes se llevó a cabo el primer paro nacional de mujeres en Argentina, al que se sumaron algunas de las principales organizaciones sindicales del país como CTA (Central de Trabajadores de la Argentina) y CGT (Confederación General del Trabajo de la República Argentina). El paro y las movilizaciones convocadas, que se repitieron en varios países latinoamericanos, incluyendo Chile, México y Uruguay, tuvieron como objetivo la demanda de políticas públicas integrales para la prevención, sanción y lucha contra la violencia de género y la precarización del trabajo femenino. La exploración de la potencial alianza del feminismo con las organizaciones sindicales resulta fundamental para garantizar los derechos laborales y, por tanto, la autonomía económica de las mujeres, sin la cual muchas víctimas se ven atrapadas en relaciones de pareja y familiares abusivas.

¹⁰ Entre las reflexiones académicas paradigmáticas de dicha corriente de pensamiento se encuentran el ya clásico “A Cyborg Manifesto” (1985) de Donna Haraway, *Becoming undone* (2011) de Elizabeth Grosz y *New Materialisms* (Coole y Frost, 2010).

obras artísticas en las que el sujeto femenino se concibe no solo de acuerdo a entornos culturales humanos sino también a geografías materiales, naturales e inanimadas puede ayudarnos a repensar tanto la representación del cuerpo femenino en el arte contemporáneo latinoamericano como las herramientas hermenéuticas de la crítica de arte feminista. Esto resulta de particular importancia en el caso de los estudios de género y sexualidad femenina entendidos, en términos foucaultianos, como construcciones biopolíticas sujetas a constante regulación y disciplinamiento. Como afirma el crítico norteamericano Mel Chen, “los modos en que los objetos inanimados y los animales no humanos participan en los regímenes de la vida... y la muerte coercitiva... son integrales al esfuerzo de comprender cómo funciona el biopoder y cuáles son sus materiales” (6). A su vez, lo inanimado en tanto constructo material y afectivo poseedor de una vitalidad que le es propia, toma forma a partir de configuraciones biopolíticas, sexuales y raciales (5). ¿Qué cruces intersubjetivos emergen hoy en torno a la corporalidad femenina? ¿Mediante qué mecanismos formales se han articulado estas tensiones? ¿De qué formas se manifiesta esa búsqueda en la cultura visual latinoamericana contemporánea? ¿Qué nuevas alianzas y configuraciones materiales, emocionales y políticas surgen a partir del encuentro de lo femenino y lo animal? Con el objeto de sugerir algunas respuestas posibles a estos interrogantes me centraré en el caso de la artista chilena Gabriela Rivera (1977), cuya obra despliega una particular estética en torno al cuerpo y la abyección.

El *Bestiario* de Gabriela Rivera: mujeres, animales y monstruos

A través de su carrera artística, Gabriela Rivera ha trabajado con animales,¹¹ materia muerta, cuerpos de personas en situación de calle y cuerpos de mujeres. La artista se auto-define, en este sentido, como feminista, y sus obras pueden enmarcarse, como señala la crítica chilena Alejandra Castillo, en esta misma tradición.¹² A la vez, como parte de su presentación como artista, Rivera reafirma

¹¹ La indagación de Rivera en torno a lo animal forma parte de una serie de producciones visuales latinoamericanas contemporáneas que han abordado esta temática. Mientras que en Chile, por ejemplo, Demian Schopf trabaja con animales embalsamados y en descomposición en la serie fotográfica *La revolución silenciosa* (2001-2002); en Argentina el interés por la animalidad como problema estético emerge en obras como la de Nicola Costantino, quien explora la intersección de la animalidad, el cuerpo femenino y la moda; Luis Fernando Benedit, en cuya indagación de la figura del gaucho y el animal en el contexto de la pampa, “el esfuerzo civilizatorio es presentado como un organizado ejercicio de violencia” (Gabler 24). Marcelo Pombo, cuya articulación de lo animal, lo vegetal y los lúdicos sugiere cruces entre lo animal y lo humano que derivan en figuras humanoides a partir de su trabajo con la animalidad “en tanto vértice de máxima exterioridad cultural” (Katzenstein 123); Fernanda Laguna, quien en la línea de Pombo trabaja las formas orgánicas y lo animal desde el registro de lo ingenuo, y Leo Chiachio y Daniel Giannone, donde lo animal emerge en el ámbito de lo doméstico para sugerir nuevos abordajes *queer* a la noción de familia (Francica 2014). A su vez, la propuesta estética de Rivera en torno a la animalidad encuentra correlatos en trabajos como el de la mejicana Teresa Margolles y el colectivo SEMEFO (Servicio Médico Forense) en los años 90, que visibilizan la (bio)política de los restos y cuya intervención, según el curador Cuauhtémoc Medina, “se resumía en una frase: la preocupación por la vida del cadáver, no por el muerto, no por la estructura social alrededor sino por lo vivo que había en la materia muerta” (citado en Cantú Ríos 2013).

¹² Para un análisis de la performance *Muñeca inflable* (2006-2007) de Rivera bajo una óptica feminista ver Castillo, Alejandra. *Imagen, cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra/Palinodia, 2015. En este sentido y de manera general, Rivera señala: “me interesa construir obra [...] elaborando imaginarios críticos en torno a convenciones culturales del patriarcado Occidental ya sea sobre los cuerpos y la belleza física que se le asigna a la corporalidad de las mujeres; o sobre la higiene y el gusto por la limpieza y lo aséptico; o sobre el uso del lenguaje como medio de perpetuación de un sistema

su compromiso con la cuestión de los derechos animales mediante la explicitación de su vegetarianismo.¹³ La producción de Rivera se asienta, en este sentido, sobre dos tensiones creativas y conceptuales centrales: las problemáticas de la animalidad y el feminismo. Estas dos tensiones emergen de manera acabada en la serie fotográfica *Bestiario* (2015), que registra una performance de la artista.¹⁴ Allí el cuerpo femenino se vuelve cadavérico y animal, materia muerta y de consumo. La artista se auto-representa encarnando distintos animales a través de la creación de máscaras que emulan sus características físicas superficiales mediante el uso de piel, órganos y vísceras de estos últimos. Rivera construye estas máscaras cociendo trozos y partes de cuerpos animales, deconstruyendo mediante ese gesto la tradición de la costura como oficio femenino, decorativo y funcional para producir objetos radicalmente feos, anti-estéticos y repulsivos.

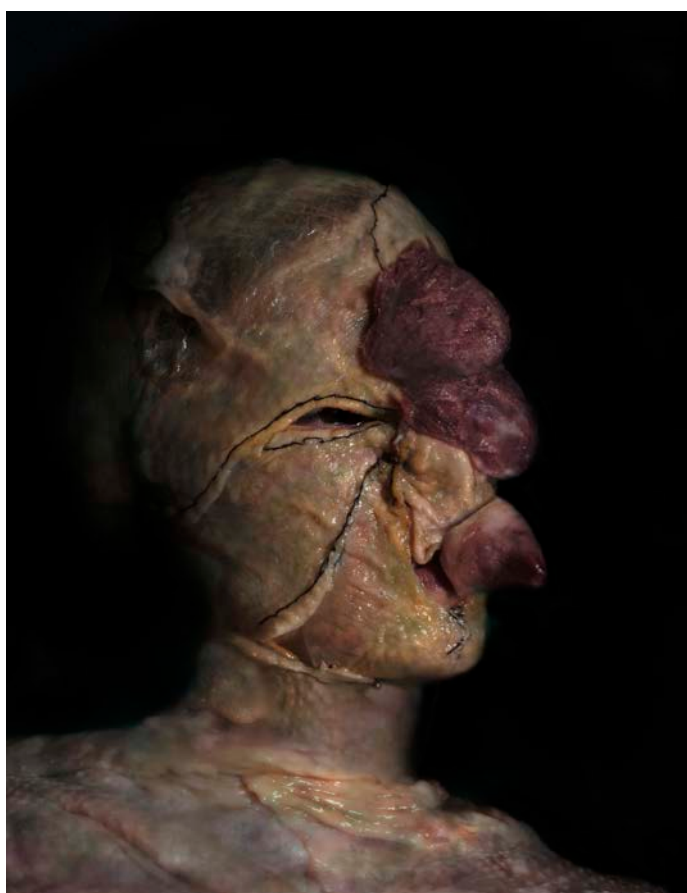
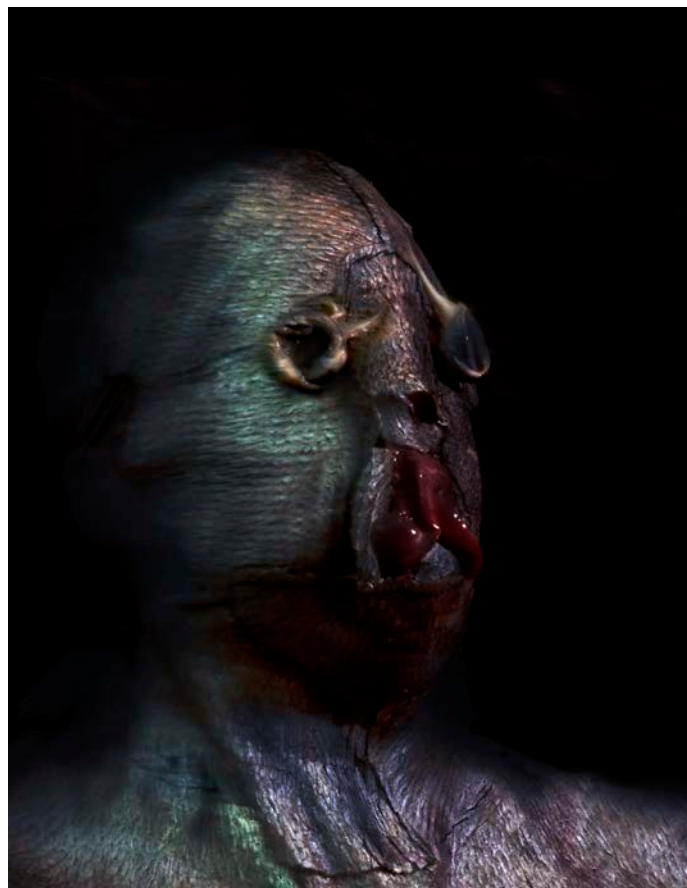


Figura 1

heteronormado [...] indagando y visibilizando las contradicciones y relaciones de poder allí presentes”.
<<http://gabrielarivera.blogspot.cl/p/biografia.html>>

¹³ <<http://gabrielarivera.blogspot.cl/p/biografia.html>>

¹⁴ En cuanto a la historia de exhibición de esta obra, la exposición más completa se produce en la Sala Joaquín Edwards Bello del Centro Cultural Estación Mapocho, Santiago, Chile, en 2015, bajo el formato de una muestra individual que incluyó fotografía, instalación y video-performance. Las exhibiciones posteriores se basaron exclusivamente en el formato fotográfico y tuvieron lugar en el contexto del Festival de fotografía “Paraty em foco” (PEF, Brasil, 2015), “Interjecciones Sur - Geografías de las violencias” en el museo Gregorio Álvarez (Neuquén, Argentina, 2017) y “Domo”, Exposición colectiva de mujeres artistas en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia (MAC Valdivia, 2017) (Rivera, entrevista personal, 7 de Octubre 2017).



Figuras 2 y 3



Figuras 4 y 5

Rivera juega a probarse (figuras 1 y 2); así, la piel de una víbora, arpía, cerda, perra, pájara o zorra, habitando desde su propia singularidad la colección de seres que conforman este particular bestiario (figuras 3, 4 y 5).

En esas configuraciones visuales la piel aparece de manera insistente, tanto como instancia de inscripción cultural como productora de nuevas materialidades y significados. A la vez, la obra incorpora elementos lingüísticos: las fotografías se titulan con nombres de animales que hacen eco de los insultos peyorativos que suelen utilizarse para catalogar a la mujer en las sociedades latinoamericanas.

En primer lugar, la imbricación de lo femenino y lo animal en esta obra retoma, con el objetivo de desestructurarla, la lógica de la colección, el archivo y la

clasificación. Los bestiarios o compendios de bestias, muy populares durante la época medieval, consistían en volúmenes ilustrados que describían animales, plantas y otros organismos. La historia natural de cada espécimen solía acompañarse de una lección moral que resaltaba el lugar de ese ser en la creación divina y contenía, por tanto, referencias y trazos del lenguaje simbólico de los animales en el arte y la literatura cristianos. En este sentido, en *Bestiario* de Rivera la función de la mujer en la creación se asimila a la de la bestia al tiempo que se homologa a la del cadáver. Reflexionando acerca de esta particular intersección, la artista cuenta que le interesa preservar y sacralizar las corporalidades destinadas al desecho. Jugando a habitar otras pieles, Rivera presenta su propio cuerpo como parte de la ofrenda sacrificial a la que el cadáver animal remite. Habitando el desecho y lo abyecto, la putrefacción de la muerte, contiene la respiración y lucha con el sentimiento de abyección que experimenta al entrar en contacto con las máscaras que construye a partir de restos animales.¹⁵ Su lucha resulta productiva: mediante su gesto anti-estético, la obra desdibuja los bordes del cuerpo femenino y el animal, de la materia viva y el cadáver.

Evocando la terrorífica creación del monstruo llevada a cabo por el doctor en *Frankenstein* (1818), la novela decimonónica de Mary Shelley, la artista produce una serie de seres ensamblados a partir de restos orgánicos. Mediante su obra y performance, Rivera juega a llevar a la vida versiones femeninas de bestias monstruosas –femineidades anti-normativas cuya materialización no resulta posible en la novela de Shelley, en la que el doctor se niega a crear una compañera para el monstruo que, en versión femenina, podría resultar aún más cruel y repulsiva. En este sentido, la obra de Rivera indaga las potencialidades del cuerpo femenino más allá no solo de la heteronorma sino también de las categorías biopolíticas de especie y vida humana. Sin embargo, si la pieza repiensa la tradición cultural del monstruo e, incluso, la de los zombies o muertos vivos, no lo hace ya a través de la ambición masculinizada de conocimiento científico o de las distopías apocalípticas contemporáneas sino a partir del universo femenino del *craft* y las manualidades. En tanto gesto reparativo capaz de conectar y asociar materialidades disímiles, la costura se vuelve aquí un medio para experimentar otros modos posibles de estar en común. En *Bestiario*, lo monstruoso emerge a partir de este ensamblaje material, y de la performance que lo acompaña, en tanto visibilización de la inesperada intimidad de lo femenino, lo animal y el cadáver.

Afectividades y duelos en común

En *Bestiario*, esa intimidad anti-normativa despierta una fuerte reacción sensorial y afectiva tanto en la propia artista como en el público espectador. En esta línea y en el contexto del actual “giro afectivo” (Gregg y Seigworth 6-8)¹⁶ en la teoría crítica,

¹⁵ Gabriela Rivera, Entrevista personal, 15 de Agosto 2016.

¹⁶ El denominado “giro afectivo”, que se despliega a partir de la década de 1990, constituye el más reciente resurgimiento de interés en los fenómenos afectivos, habilitando variadas perspectivas teóricas y metodológicas para el estudio de estos últimos. Más que a partir de una corriente teórica uniforme, el “giro afectivo” comprende un variado espectro de lenguajes y herramientas de interpretación provenientes de distintos paradigmas y áreas de estudio. Según Melissa Gregg y Gregory Seigworth, las condiciones de posibilidad de esta renovada atención crítica a la dimensión afectiva estuvieron dadas por una serie de vectores que incluyen las teorías fenomenológicas y post-fenomenológicas de la corporalidad; tradiciones no cartesianas en filosofía; la cibernética y las teorías del hombre-humano-inorgánico; el feminismo, la teoría *queer*, los estudios subalternos y de la discapacidad; aspectos de la teoría psicológica y psicoanalítica; teorías críticas e historias de las emociones y ciertas ramas de la ciencia y la neurología.

la categoría de ‘afecto’, entendida como “la capacidad de un cuerpo de afectar y ser afectado” (2) ha cobrado relevancia creciente en los debates acerca de la corporalidad. Sobre la base de la influyente conceptualización de Baruch Spinoza,¹⁷ la teórica Jane Bennett propone la categoría de ‘afecto impersonal’, expandiendo el alcance del término para incluir a cuerpos y objetos no humanos. Bennett concibe, así, el afecto como “un poder que, más que transpersonal o inter-subjetivo, es impersonal [e] intrínseco a formas imposibles de imaginar (incluso idealmente) como personas”.¹⁸ En términos de Deleuze y Guattari, “no sabemos nada acerca de un cuerpo hasta que comprendemos lo que puede hacer, en otras palabras, cuáles son sus afectos, cómo estos pueden (o no) entrar en contacto con otros afectos, con los afectos de otro cuerpo... destruir ese cuerpo o ser destruidos por él... intercambiar acciones y pasiones con él o unírsele para componer un cuerpo más poderoso aún” (257).

En este sentido, la búsqueda visual y discursiva de Rivera puede leerse como parte de una exploración de las potencialidades del cuerpo femenino –un cuerpo que en *Bestiario* se define justamente a partir de su capacidad de afectar y ser afectado y de su compleja interrelación con otros seres y restos marginales y abyectos.¹⁹ En esta línea, la pieza explora el acercamiento afectivo de la artista y, por tanto, del espectador, tanto a lo abyecto como a lo que abyecta nuestra identidad, nuestro “yo”. El recurso a la materialidad cadavérica resulta particularmente efectivo a la hora de desestructurar el espacio de auto-identificación personal que se construye a partir del propio cuerpo. Según Julia Kristeva,

tanto el desecho como el cadáver me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Los desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, cadere-cadáver. Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y, por tanto, me permite ser,

¹⁷ Spinoza define la noción de “afecto” a grandes rasgos como la capacidad de actividad y respuesta de un cuerpo. Citado en Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.

¹⁸ Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.

¹⁹ Si bien la utilización explícita del cuerpo animal que la artista realiza en *Bestiario* podría leerse como la manifestación de un especismo latente en la articulación misma de la obra, es fundamental tener en cuenta el modo en que la ambigüedad se torna inherente en obras de arte que, lejos de propuestas meramente moralizantes o pedagógicas, se proponen explorar la complejidad y las contradicciones presentes en las problemáticas estéticas, sociales y coyunturales que determinan sus contextos de producción, circulación y recepción. En esta línea, en su crítica de la noción de ‘estética relacional’ propuesta por Nicholas Bourriaud, la historiadora del arte Claire Bishop subraya la importancia de la exploración del conflicto, la disonancia, la tensión y la fricción en el arte contemporáneo. Una fricción que a menudo nos incomoda como espectadores y que, en el caso de *Bestiario*, se aboca justamente a visibilizar aquellos aspectos naturalizados de la violencia tanto frente a lo animal como frente a lo femenino. Asimismo, es importante señalar que, a diferencia de otros trabajos visuales en esta línea, la obra de Rivera no se asienta en la estetización de los restos animales. Lejos de ajustarse a cánones de belleza y buen gusto, la abyección del cadáver animal es aquí preservada. Mediante los elementos rituales y performáticos de la obra, los restos animales se conciben siempre en relación con la corporalidad femenina de modo tal que operan justamente para cuestionar la distinción entre lo humano y lo animal. En este sentido, me interesa proponer que la abyección del cadáver animal no es puesta al servicio del cuerpo de la mujer sino más bien en relación con este último. La obra inaugura, así, un espacio (de lo) común habitado por la fisicalidad femenina abyecta y el denostado cadáver animal al tiempo que visibiliza las múltiples materialidades atravesadas y definidas por la violencia soberana (Bishop 51-79).

el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo quien expulsa, “yo” es expulsado. El límite se ha vuelto un objeto. ¿Cómo puedo ser sin límite?²⁰

Tomando como punto de partida la historia y el lugar central del cadáver en América Latina en tanto signo y consecuencia de la violencia del Estado, ¿qué otras muertes, qué otros duelos invisibles se reactivan a través de estas imágenes, de esta materialidad insoslayable que nos interpela? Gabriel Giorgi, siguiendo a Robert Pogue Harrison, reflexiona acerca de la importancia del duelo y los ritos funerarios en tanto estos representan

una forma de pensar la muerte propiamente humana, que se distinguiría así de otros modos de morir social y políticamente insignificantes [...] [ya que] el ritual humaniza la muerte separando, justamente, la persona de la no-persona, de la materia corporal e inscribiendo esa imago en los lenguajes, los símbolos, los relatos de una comunidad de sobrevivientes. (Giorgi 198)

En América Latina, la política de la muerte que, según Foucault, se encuentra latente en los regímenes que se proponen como defensores de la vida, no sería otra que una *política del cadáver* cuyo fin consistiría en “desaparecer el cadáver, borrar sus huellas, destruirlo, confundirlo con una cosa o con un animal... volver, en fin, imposible esa ceremonia por la cual...se crea la imagen del muerto a partir de la separación ritual del cadáver” (Giorgi 199). Privado así de su lazo e inscripción dentro de la comunidad, el cadáver entra al ciclo socialmente insignificante de la naturaleza. En otras palabras, la distinción entre *persona* y *no-persona*, nos recuerda Giorgi, se imbrica de manera indisoluble a la política del duelo:

“persona” no refiere solamente a las vidas a proteger, sino también –y quizá sobre todo– a las vidas a recordar, a narrar, a memorializar; la no-persona, la vida no personal, en cambio, es aquella cuya muerte es insignificante para una comunidad, y que no cuenta para la memoria compartida: allí donde el cadáver entra en intersección con, por un lado, el mundo de los animales (en contigüidad con lo animal, lo orgánico, lo “meramente” biológico) y, por otro, con el dominio de lo inorgánico, el cuerpo cosa, el cuerpo vuelto objeto y fósil. (200-1)

Acudiendo al cadáver animal como materia estética, Rivera deconstruye su propio cuerpo e identidad, vaciándolos de significado y legibilidad.²¹ De esta forma, la artista pone en cuestión las distinciones y jerarquías que separan lo humano y lo animal, lo vivo y lo inerte, visibilizando la filiación discursiva y material de su cuerpo femenino tanto con lo que Judith Butler denomina “vidas que

²⁰ Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. París: Editions du Seuil, 1980.

²¹ Como plantea Kristeva, “no es [...] la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve [el cadáver] abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas”.

no merecen ser lloradas” (es decir, vidas a abandonar y por tanto susceptibles a la violencia)²² como con una serie de configuraciones afectivas conectadas con la repulsión, el sacrificio y el duelo. En el contexto de países latinoamericanos fuertemente patriarcales y con altas tasas de femicidios que, a la vez, consignan la producción y el consumo de carne animal como un elemento fundamental del imaginario y la identidad nacional, la alianza política entre la mujer y el animal resulta particularmente significativa. La identificación del cuerpo vulnerable y vulnerado de la mujer con el del animal, atrapado en cadenas de reproducción y consumo masivo, vuelve tangible su pertenencia a una esfera marginal común. La obra de Rivera ensaya, de este modo, una resignificación de estos cuerpos ilegibles. Frente a la masividad de la desaparición y exterminio de cuerpos marginales como los de los animales y las mujeres –masividad que suele pasar desapercibida y, bajo el lema de lo post-identitario, resulta a menudo invisibilizada en tanto problemática social relevante– *Bestiario* ensaya ritos de acercamiento e intimidad para con el cadáver, de sacrificio y sacralización estética en relación a los restos propios y ajenos. En este sentido, la elección del formato fotográfico resulta central en *Bestiario*: recuperando la noción del resto, la indexicalidad fotográfica evoca justamente lo que queda de la materialidad de un cuerpo y un pasado común. Como afirma Paola Cortés Rocca, “de algún modo, toda foto es una foto de fantasmas: nos muestra la apariencia visible de alguien que no está, visualiza un cuerpo sin otra carnalidad que esta, hecha de sombras y colores sobre un papel” (103-4).

Para describir su performance la artista recurre, en este sentido, al lenguaje del rito: esta obra se constituye, según Rivera, a través de un ritual que otorga sentido a aquello que no lo tiene, rescatándolo de la basura para darle una función, un estatus espiritual y estético que visibiliza y reafirma una existencia negada.²³ Así, como en la serie de prácticas literarias contemporáneas latinoamericanas en las que, según Giorgi, “la materialidad del cadáver se vuelve el terreno de decisiones y gestiones biopolíticas” en tanto dicha materialidad “interpela, interrumpe, disloca un régimen de sensibilidad que es, evidentemente, un ordenamiento político de cuerpos”, *Bestiario* desordena el régimen de legibilidad de los restos corporales. El hecho de que la materialidad y el resto cadavérico animal se deposite en forma de máscara sobre la piel de Rivera resulta particularmente significativo: la piel emerge en la obra como espacio de contacto y conexión, superficie fronteriza del yo que define a la vez que reconfigura, mediante el encuentro, los bordes mismos del sujeto. La piel, una superficie con y de la memoria y el tiempo, se torna espacio de registro de muertes, violencias y duelos comunes. De esta forma, desdibujando las fronteras del yo, la pieza asigna funciones y significados a los desechos denostados al tiempo que da paso a nuevas corporalidades híbridas que oscilan entre lo animal y lo humano, la vida y la muerte, para generar otras materialidades y sentidos. Rivera produce así un espacio de y para el duelo – un duelo que atraviesa e interroga lo animal y lo humano, un duelo en tanto práctica estética, espiritual y común.

Esa dimensión del duelo se manifiesta en la obra mediante la resignificación ritual de restos cadavéricos, la cual se lleva a cabo a través de la construcción y el uso performático de máscaras por parte de la artista. Roberto Espósito reflexiona acerca de la tradición de la máscara fúnebre que, en tanto copia fiel del rostro del fallecido, materializa la distinción entre la materialidad del cuerpo (el cadáver) y la “dimensión espiritual o su cualidad moral”. En este sentido, la máscara resulta

²² Judith Butler, *Frames of War. When is Life Grievable?* (Londres: Verso, 2009).

²³ Gabriela Rivera, Entrevista personal, 15 de Agosto 2016.

central en la genealogía de la noción misma de “persona” en tanto esta última se define en relación a “aquello que en el hombre es distinto de su cuerpo y está más allá de este” (citado en Giorgi 200); *Bestiario* desajusta, sin embargo, el ordenamiento simbólico del rito de la máscara fúnebre. Bajo el peso de la máscara construida a partir de restos orgánicos, el cuerpo femenino de la artista se animaliza y así traspasa, por un momento, las fronteras de lo humano.

Más que en tanto reafirmación de su cualidad de “persona” frente a la opacidad de la muerte, la máscara opera aquí para poner en cuestión el espacio social de la mujer como sujeto de derecho, memoria, duelo y conmemoración. En este sentido, la obra propone una continuidad orgánica y, mediante los títulos de las fotografías, discursiva, entre la materialidad abyecta de lo animal y lo femenino. Inaugurando una versión alternativa de duelo y memoria, la artista escenifica desde el campo estético un rito funerario que consiste menos en diferenciarse que en devenir animal. Desmantelando la jerarquía humano-animal bajo una política de legibilidad común, *Bestiario* ofrece tanto al cadáver animal como al cuerpo femenino aquello de lo que carecen, es decir, un espacio afectivo de duelo y reconocimiento frente a las violencias físicas y discursivas a las que son constantemente sometidos. Enunciándolos desde la especificidad del campo de las artes visuales, la obra devuelve estos cuerpos y materialidades abyectos a un público/comunidad al que interpela tanto desde el particular lenguaje desplegado como desde la intensa respuesta sensorial y afectiva que suscita.

Abyección, metáfora y literalidad: una política feminista/animal

Es en parte mediante su particular y multifacético despliegue de lo abyecto que *Bestiario* realiza ese trabajo. Como mencioné anteriormente, la obra se asienta en una fuerte repulsión sensorial: la abyección constituye una de las principales configuraciones afectivas desde las cuales la pieza nos interpela. El elemento lingüístico de esta pieza, que literaliza una serie de apelativos ofensivos referidos a la mujer por medio de la imagen visual en conjunción con los títulos de las fotografías (“Zorra”, “Perra”, “Cerde”, “Arpia”, etc.), resulta fundamental en tanto reafirma su calidad abyecta. La literalización de estas metáforas peyorativas hace desplomar su sentido al tiempo que las vuelve sensibles, abyección pura. Así, las metáforas que estructuran la pieza se desplazan, en un sentido, fuera del campo de la significación o, en palabras de Kristeva, existen como “un algo que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta”. Ese algo no reconocible se produce visualmente en *Bestiario* mediante la materia misma, los restos cadavéricos posicionados más allá del ámbito de la representación.²⁴ Así, la obra produce visualmente materialidades abyectas que constituyen una amenaza hacia el yo y parecen “venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable”, materialidades que están allí, muy cerca, pero resultan inasimilables.²⁵

Sin embargo, *Bestiario* despliega lo abyecto menos desde la distancia cautelosa en la que lo consigna Kristeva que desde la dimensión íntima de lo performativo, investigando su productividad en términos de una potencial política

²⁴ Según Kristeva, “una herida de sangre y pus, o el olor dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción, no significan la muerte. Ante la muerte significada - por ejemplo un encefalograma plano - yo podría comprender, reaccionar o aceptar. No, así como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir”. Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*.

²⁵ Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*.

feminista/animal. Mediante la literalización de metáforas que califican los atributos físicos y psicológicos femeninos en relación al mundo animal, *Bestiario* visibiliza al tiempo que re-semantiza y resignifica el insulto, una elocución cuyo propósito es vulnerar y herir al otro. En esta línea, a lo largo de su historia las comunidades marginales en términos de género y sexualidad han sabido contrarrestar su estigmatización paradójicamente incorporando y productivizando el agravio.²⁶ En la pieza de Rivera, la literalización y corporalización del insulto se torna por momentos excesiva, adoptando un tono irreverentemente irónico e, incluso, satírico. La obscenidad asociada a la prohibición de la exposición sexualizada del cuerpo femenino en tanto objeto de placer sensible se extrema al desplegar aquello a lo que el ojo humano normalmente no accede ni debe acceder –la interioridad del cuerpo, los pliegues de sus órganos y vísceras. Mediante este gesto anti-estético, *Bestiario* desexualiza la tradicional mirada del espectador sobre el cuerpo femenino desplegado como objeto de deseo en la historia del arte, tornando el placer visual en repulsión. En este sentido, y atendiendo a la definición del afecto como “el pasaje (y la duración del pasaje) de fuerzas e intensidades” de cuerpo a cuerpo (humano, no humano, partes de cuerpo y otros) (Gregg y Seigworth 1) la obra articula una serie de relaciones materiales y emocionales no solamente entre el cuerpo femenino y el animal sino también entre estos últimos y el espectador. Literalizando el insulto, la pieza neutraliza la metáfora que le da tracción para volverla piel y superficie, para transmutarla en una nueva materialidad potencial. La visualización y encarnación de la palabra transforman a la vez la afectividad asociada a esta última: el dolor y la vulnerabilidad mutan hacia el espacio de la espectacularidad del shock, la repulsión y el impacto. La palabra se vuelve imagen, se vuelve cuerpo, y la violencia que da vida a las elocuciones lingüísticas del insulto se torna obscenamente visible al tiempo que se redirige hacia el espectador.

A la vez, encarnando y habitando esa semántica abyecta mediante la cual la cultura posiciona y califica a la mujer, en *Bestiario* la artista despliega el insulto para transformarlo en un espacio habilitador de filiaciones sensoriales, afectivas y conceptuales que reúnen especies y materialidades aparentemente disímiles. Asimismo, la ligazón del insulto con la materialidad decadente de la muerte visibiliza la íntima conexión entre las prácticas discursivas de violencia contra la mujer y lo animal y su exterminio físico. En este sentido, tanto el cuerpo animal como el cuerpo femenino se revelan sujetos a un régimen diferencial sacrificial cuyo propósito es el de satisfacer necesidades corporales ostensiblemente marcadas como ritos definitorios y fundacionales de la sociabilidad masculina en las sociedades latinoamericanas: el consumo de carne animal y el disfrute, poder y dominio sobre el cuerpo de la mujer. Visibilizando el rol fundacional de la violencia en la construcción y re-afirmación de identidades masculinas en la cultura del Cono Sur, la mujer y el animal emergen como materia socialmente degradada y sacrificable en tanto objetos y fuentes de placer sensorial.

Resistiéndose a dicha jerarquización, la pieza va sin embargo más allá de la re-apropiación del insulto contra el animal y la mujer, utilizando a este último como plataforma para postular una identidad múltiple y compleja. Excediendo los

²⁶ Una instancia paradigmática de estos modos de apropiación del agravio es el caso de la adopción y resignificación del término *queer*, originalmente un insulto, para designar la disidencia sexual. La teorización que en *La historia de la sexualidad* (1990) Michel Foucault realiza acerca del poder, al que entiende como reversible, inestable, y susceptible a ser movilizado por grupos dominados para su propio beneficio, contribuye a explicar este tipo de procesos.

términos de una política feminista tradicionalmente concebida, la obra propone un espacio de potencialidad y transmutación, de exploración de los espesores y matices de lo vivo. Lo que vibra en el interior del cuerpo animal, sus vísceras, órganos vitales y pliegues invisibles, lo que se consume y lo que sostiene la vida, se revela sobre la superficie de la piel de la artista, visibilizando la materia informe y común de lo vivo. La obra postula, así, otros cuerpos e identidades posibles, inclasificables, monstruosos, híbridos, que toman forma a partir de los restos de la cultura para conformar un bestiario alternativo, un compendio otro que rasga el entendimiento jerárquico del mundo y, desmarcándose de la posicionalidad compulsiva en términos de género y especie, horada la individualidad del sujeto contemporáneo para sugerir la emergencia de comunidades potenciales. Mediante la recuperación de superficies corporales sensuales, táctiles y afectivamente cargadas que remiten a lo abyecto, *Bestiario* negocia articulaciones hegemónicas acerca del género e historias comunes de violencia contra lo viviente. En una coyuntura latinoamericana marcada por la urgente búsqueda de nuevos modos y prácticas de lo común, la obra de Rivera señala nuevas trayectorias potenciales de un feminismo que se desplaza para posicionarse más allá, o más acá, de lo humano.

Recibido: 11 marzo 2017

Aprobado: 26 junio 2017

Obras citadas

Agamben, Giorgio. *L'aperto: L'uomo e L'animale*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1983.

Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.

Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics". *October* 110 (2004): 51-79.

Butler, Judith. *Frames of War. When is Life Grievable?* Londres: Verso, 2009.

Cantú Ríos, Luisa. "Teresa Margolles: Carne muerta como alegoría a lo fallido". *Vice* (20 mayo 2013). Web. <https://www.vice.com/es_co/article/avpmje/teresa-margolles-carne-muerta-como-alegoria-a-lo-fallido>

Castillo, Alejandra. *Imagen, cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra/Palinodia, 2015.

Chen, Mel. *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*. Durham: Duke University Press, 2012.

Coole, Diana y Samantha Frost. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press, 2010.

Cortés Rocca, Paola. "Vidas perdurables. Bioy Casares, visualidad, afectos y fantasmas". En Keizman Betina y Constanza Vergara (eds.). *Profundidad de campo: des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica*. Santiago: Metales Pesados, 2016. 131-147.

Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Derrida, Jacques y Marie-Louise Mallet. *L'animal Que Donc Je Suis*. París: Galilée, 2006.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. Nueva York: Vintage Books, 1990.

Francica, Cynthia. "Bordando afectos, deshilando archivos: Leo Chiachio y Daniel Giannone". *E-misférica* 11.1 (2014). Web. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-111-gesto-decolonial/francica>>

Gabler, César. "Canción animal". *Cuadernos de arte* 21 (2016): 18-25.

Giorgi, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

Gregg, Melissa y Gregory Seigworth (eds.). *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010.

Grosz, Elizabeth. *Becoming Undone: Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*. Durham: Duke University Press, 2011.

Haraway, Donna. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

Haraway, Donna. "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s", *Socialist Review* 80, 15.2 (1985): 65-108.

Katzenstein, Inés. "Marcelo Pombo, un artista del pueblo". En *Marcelo Pombo, un artista del pueblo*. Buenos Aires. Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2015. 115-130.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. París: Editions du Seuil, 1980.

McLellan, Matthew y Magrit Talpalaru (eds.). "Reaking the Commons." *Reviews in Cultural Theory* (2011).

Nancy, Jean-Luc. *The Inoperative Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Rivera, Gabriela. *Bestiario*. 2015.

-----. Entrevista personal. 15 de Agosto 2016.

-----. Entrevista personal. 7 de Octubre 2017.

Shelley, Mary. *Frankenstein*. Buenos Aires: Longseller, 2012.

Singer, Peter. *Animal Liberation*. Nueva York: New York Review of Books, 1990.

Vidal, Sebastián. "Corriendo riesgos: Arte, calle y coyuntura política". *Arte y crítica. Relatos críticos de arte* (2012): 5-7.

Wolfe, Cary. *What Is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.