

Ariadnas: *Metamorfosis*, de Rosi Braidotti, como clave del devenir animal e inmanencia radical en el arte feminista

Ariadnas: *Metamorphoses*, by Rosi Braidotti, as the key to becoming-animal and radical immanence in feminist art

RAQUEL MERCADO SALAS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES, MÉXICO

raquel.mercado@edu.uaa.mx

Resumen: Para ofrecer una ruta de lectura del pensamiento feminista-deleuziano, se propone la revisión propuesta por Rosi Braidotti, filósofa de la diferencia y del posthumanismo, respecto a la recepción y reelaboración de la inmanencia radical, así como la diferencia sexual en vinculación con el pensamiento de Gilles Deleuze. A través de *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* y los conceptos clave, como devenir-mujer y devenir-insecto, se entabla una relación con los feminismos visuales contemporáneos. El diálogo entre ambas recepciones, la filosófica y la artística, implica un acercamiento a la problematización y la comprensión del conflicto capital-vida, además de las aportaciones de la producción feminista en el arte. Hace patente una ruta de revisión en la teoría feminista actual, dicha ruta se adhiere a una línea materialista, con profundas raíces clásicas, de una ontología del cuerpo.

Palabras clave: inmanencia radical, devenir animal, devenir mujer, metamorfosis, diferencia sexual.

Abstract: To offer a reading route of feminist-Deleuzian thought, the review proposed by Rosi Braidotti, philosopher of difference and posthumanism, is presented regarding the reception and reworking of radical immanence, as well as sexual difference in connection with thought by Gilles Deleuze. Through *Metamorphosis. Towards a materialist theory of becoming* and key concepts, such as becoming-woman and becoming-insect, a relationship is established with contemporary visual feminisms. The dialogue between both receptions, the philosophical and the artistic, implies an approach to the problematization and understanding of the capital-life conflict, in addition to the contributions of feminist production in art. It makes evident a route of revision in current feminist theory, this route adheres to a materialist line, with deep classical roots, of an ontology of the body.

Keywords: Radical immanence, Becoming animal, Becoming woman, Metamorphoses, Sexual difference.

Recibido: 3 de octubre 2023

Aceptado: 29 de noviembre del 2023

DOI: 10.15174/rv.vi6i33.752

Quiero que otra vez el caballo conduzca mi pensamiento. Fue con él con quien aprendí. Se es pensamiento a esta hora entre ladridos. Los perros ladran, comienzo a entristecerme porque sé, con el ojo ya resplandeciendo, que habré de ir. Cuando de noche él me llama hacia el infierno, yo voy. Bajo como un gato por los tejados. Nadie sabe, nadie me ve. Me presento en la oscuridad, silenciosa y sin fulgor. Corren detrás de nosotros cincuenta y tres flautistas. Al frente un clarinetista nos ilumina. Y nada más me es dado saber.

CLARICE LISPECTOR,
LA PASIÓN SEGÚN G. H.

Introducción

Una de las principales diferencias entre un personaje de novela y una figura mitológica, escribe Roberto Calasso, es que el primero vive una sola vida y muere una sola muerte, como si estuviese condenado a un gesto único, a una condición fija; la segunda, vive muchas vidas y muere muchas muertes. Las figuras mitológicas en la poesía antigua se encuentran íntimamente ligadas al registro simbólico de lo sagrado, operan de manera incompatible a la vez que coherente, en una red intertextual que disloca los territorios entre la oralidad y la escritura, la memoria y la ficción. Entre ellas, Ariadna es la figura femenina a la cual más vidas le acontecen y más muertes padece. Ariadna: abandonada en Naxos y atravesada con la flecha de

Artemisa, por la orden impuesta de Dionisio. Ariadna: ahorcada por el abandono de Teseo. Ariadna: preñada por Teseo, en el naufragio en el mar de Chipre, muerta en labor de parto. Ariadna: esposada con el dios Dionisio de Oriente. Ariadna: cortesana y soldado. Ariadna: petrificada por Perseo frente a la cabeza de Medusa, otro cuerpo femenino silenciado usado como arma, una cabeza de gorgona, un órgano sin cuerpo.

Si seguimos la lectura de Calasso, la diversidad de vidas y muertes de Ariadna son innegables, mas si aguzamos un poco la mirada, acompañadas de Mary Beard, en “La voz pública de las mujeres” en *Mujeres y poder*, y de Brenda Lozano, en “No adónde va, sino de dónde viene” de *Tsunami*, descubriremos que no es así. En todas las narrativas, el cuerpo, la vida y muerte de Ariadna está condicionada a una moral de varones, a las prácticas *chresis aphrodision* en íntima relación con la *kalokagathía* clásica, en la cual la figura femenina es distribuida en un *oikos* del que no participa positivamente y, por lo tanto, en su papel secundario es sacrificable. Cabe preguntarse, entonces, ¿cómo se puede arrebatar del eterno retorno de lo Mismo a la figura mitológica femenina? —la de Ariadna y muchas otras— del ciclo en el cual es repetido su sacrificio, del acto caníbal del verdugo, del torbellino de vidas y muertes.

Como *figuración*¹ feminista, Ariadna sale del hueco negro y *molar* de la tradición, con sus patas de artrópodo, para cruzar las fronteras del tiempo y actualizar su posibilidad de mujer araña que entrega el hilo para salir del laberinto. Para la historia mínima del tejido que se propone enhebrar este artículo, dispo-

¹ Figuración es un término usado por Braidotti, el cual plantea una configuración distinta de la representación canónica de la Mujer por la problematización del sujeto femenino, feminista. Lo retoma de Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?*, cuando los pensadores proponen a los personajes conceptuales y figuras estéticas para pensar la relación entre arte y filosofía.

nemos de tres apartados clarificadores. El primero corresponde en localizar la toma de posición teórica, esto es, la especificidad de la obra *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* (2002), de Rosi Braidotti, para comprender a qué se refiere una mutación en términos de pensamiento feminista, desde los nuevos materialismos e inmanencia radical. Como ella misma ha señalado en su literatura, se considera una filósofa deleuziana en sentido excéntrico y no edipizado de la figura del filósofo francés. Por lo anterior, el primer apartado tiene como objetivo identificar cuáles son algunas coincidencias y problemáticas teóricas de la recepción del pensamiento de Gilles Deleuze para el trabajo de la pensadora, particularmente en lo que se refiere al nomadismo, la diferencia sexual y la clave teórica del devenir-mujer y devenir-insecto. En las *Metamorfosis*, la filósofa discute con documentos muy puntuales del francés acerca de los cuerpos que devienen, de forma singular, a partir de su inmanencia radical.

En segundo lugar, se propone alimentar de manera discursiva las metamorfosis de las Ariadnas² en el arte contemporáneo con el fin de proponer algunas estrategias de figuración del personaje conceptual y de figura estética, enfatizando la relación entre cuerpos y afectos. Siguiendo a Braidotti, lo anterior se puede ver reflejado en cinco marcas del feminismo deleuziano: 1) La elaboración de mapas de relaciones y cartografías de poder. 2) La encarnación positiva de la sexualidad. 3) La prioridad del devenir como proceso no abstracto sino incardinado. 4) La crítica feminista al arte en tanto canon de exclusión de prácticas

² Ariadnas se entiende en este artículo como la fisura entre la repetición de lo Mismo (vidas y muertes vinculadas con el sacrificio de la representación de las mujeres) y la Diferencia (las redes como hilos de salida, la producción artística de figuraciones y de pensamiento afirmativo en busca la salida del canon).

artesanales. 5) En última instancia, una relación crítica con/ desde la diferencia sexual.

Finalmente, en el tercer apartado, a manera de conclusión, se propone una jugada de dados: la prefiguración del uso de *corpodrama* o narrativas incardinadas como apuesta por una ontología del cuerpo derivada de las *Metamorfosis* y relacionada con la producción feminista contemporánea.

1. ¿Cómo reconocer una filosofía feminista del devenir?

En *Histoire de la philosophie* (1972-1973), de François Châtelet, se publicó un multicitado texto de Gilles Deleuze titulado “¿Cómo reconocer el estructuralismo?”,³ con el cual se extendió la discusión hacia psicoanálisis a través del primer libro de *Capitalismo y Esquizofrenia: el Anti Edipo* (1972). No obstante, desde *Diferencia y Repetición* (1968), el pensador francés se convirtió en una de las figuras clave para la crítica al falogocentrismo de la tradición filosófica y del pensamiento en general, denominada por él como la *imagen del pensamiento*. De los distintos periodos de su producción intelectual, se pueden cartografiar aquellos que se enlazan íntimamente con la crítica feminista del pensamiento, en relación con varias de las pensadoras francesas de la *diferencia*, especialmente con Luce Irigaray en *Espéculo de la otra mujer* (1974). En este sentido, Rosi Braidotti ha sido una de las teóricas más prolíficas y claras para la comprensión de las líneas de lectura e interpretación del feminismo deleuziano.

³ Citado en este artículo a través de *La isla desierta y otros textos*.

Braidotti pone sobre la mesa los desplazamientos del capital teórico del norte global a través de mapas que evidencian las relaciones de poder respecto a la sexualidad, la tecnología y las corporalidades, siendo de interés en consecuencia, para la recepción crítica en la teoría feminista latinoamericana.

Para comprender y situar el compromiso del feminismo de-leuziano de la pensadora es importante seleccionar el mapa cartográfico a delinear. En nuestro caso, nos encontramos en la fisura que comunica la interferencia entre arte y filosofía, con la característica específica de la recepción en los estudios y teoría feminista del arte a propósito de la *diferencia sexual*.

Uno de los prejuicios inmediatos con los que nos encontramos al proponer la lectura de la *diferencia sexual* es el señalamiento de partir de un pensamiento binario; sin embargo, el primer capítulo⁴ de *Metamorfosis*, Braidotti plantea que: “el sujeto del feminismo no es la Mujer, como otro complementario y especular del hombre, sino un sujeto encarnado, complejo y multiestratificado que ha tomado sus distancias respecto a la institución de la feminidad” (Braidotti 26).

Dicha institución (de la *feminidad*) tiene que ver más con la identidad de un Yo, masculinizado, que con un no-yo (en el que se aglomeran todas las diferencias posibles) en la lógica moderna de la identidad. Para las teóricas de la *diferencia sexual*, como Braidotti, no se trata de teorizar desde la negatividad sino desde la compleja encarnación, multiestratificada, en la que las “mujeres moleculares” son la principal detracción de la Mujer “molar”. La interpretación de este concepto y su función en la teoría feminista consiste en identificar un cambio geopolítico de consecuencias vitales en el siglo xx. En términos de arte, por

⁴Y en los trabajos precedentes de la autora se puede observar cómo se encuentra esta discusión a propósito del concepto en constante reelaboración.

un lado, es claro el momento en el que el cambio geopolítico del discurso artístico, como culmen histórico occidental, deja de situarse en Europa y se traslada hacia la *selva de los símbolos* (Ver Berman), en la ciudad de Nueva York, periodo situado entre el expresionismo abstracto americano y el pop art, organizado alrededor de las industrias culturales impulsadas por el proyecto del *New Deal*.

Por otro, en términos de pensamiento filosófico feminista, el trabajo de las universidades y centros de investigación fue más lento, pues no fue sino hasta después de la década de los años setenta del siglo xx en que el engranaje de distribución editorial y posicionamiento del mercado académico hizo ver en qué sentido se reelaboraba el discurso hegemónico europeo trasladándose hacia América del norte. A este proceso que va de los años setenta a los años noventa, la filósofa italo-australiana lo denomina “la desconexión transatlántica”. Entre las distintas condiciones y contextos que influyeron entre estas dos posiciones del norte global, encontramos que mientras en Europa se vivía la caída del muro de Berlín⁵ y una exploración del pensamiento por parte de la *écriture femme*, es decir, un momento “casi” óptimo en la *potentia* política del pensamiento de la diferencia sexual, en Estados Unidos se vivía la presidencia de Reagan y un expansionismo marcado por una clara posición conservadora, condiciones todas ellas vinculadas con una premonición del capitalismo salvaje de las últimas décadas. Lo anterior, para Braidotti, fue síntoma de los desajustes epistemológicos y lingüísticos entre las dos posturas, pues mientras las francesas discuten la relación entre *sexo y sexualidad*, el pensamiento anglosajón, particularmente en Estados Unidos de Norteamérica, indaga la relación entre *sexo y género*.

⁵ Con un particular entusiasmo por las democracias liberales.

En este sentido, el principal conflicto teórico se ubicó, para Braidotti, en la interpretación de la frontera entre sexo-sexualidad y sexo-género desde los marcos de referencia de cada uno de los territorios⁶ de comprensión a los que aludimos. El proyecto de pensamiento de la *diferencia sexual* implicó una desarticulación del uso coercitivo de la sexualidad (*potestas*) para plantear un devenir encarnado y creativo del deseo (*potentia*):

En el feminismo posestructuralista o de la diferencia sexual, el materialismo está ligado tanto a la encarnación como a la diferencia sexual, y esta conexión se realiza mediante la determinación y la voluntad política de encontrar una representación de la realidad corpórea femenina mejor y más precisa de la realidad corpórea femenina, no como dada sino virtual, es decir como proceso y como proyecto (Braidotti, *Metamorfosis* 41)

Tomando en cuenta lo anterior, se puede observar la distancia entre la *política sexual* del feminismo radical norteamericano⁷ y la *diferencia sexual* posestructuralista⁸ como un acontecimiento importante para los estudios de género y la teoría feminista contemporánea. Aunque esta discusión ha sido expuesta desde varias posiciones teóricas, lo más relevante para nuestra pesquisa es clarificar en qué sentido la sutil, pero avasalladora, diferencia entre los conceptos centrales es, de hecho, de capital importancia. Es relevante insistir en que la lectura de Braidotti del conflicto de la “desconexión trasatlántica” no

⁶ Principalmente Estados Unidos de Norteamérica y Francia.

⁷ Siempre cuestionable en tanto idea general, abstracta y universal, porque implicaría revisar con mayor detenimiento posturas singulares entre sí, dentro de esa clasificación escolar.

⁸ Igualmente, buscamos ser cuidadosas en tanto que idea general. Se recomienda revisar *Venturas y desventuras de la écriture feminine* de Marta Segarra, para distinguir las diferencias y polémicas de las pensadoras asociadas con el feminismo francés de la diferencia.

implica la posición filosófica tradicional de “una dialéctica de la rivalidad (*amphisbetesis*), una dialéctica de los rivales o de los pretendientes” (*Lógica del sentido* 256) en el que alguna de las posturas deba sucumbir por fuerza del oponente en la instauración de una verdad, sino porque justamente la condición de “verdad” se pone en juego de acuerdo con la *localización* de su discurso, a la *parcialidad* de su horizonte.

La distinción para Braidotti radica en que, para el pensamiento feminista posestructuralista, en el que se enmarca la *diferencia sexual*, “la sexualidad es el molde sociosimbólico constitutivo en el que se forja la subjetividad humana. Su interrelación dinámica con los códigos culturales la convierten en una cuestión coextensiva a la del poder, tanto en su sentido reactivo (negativo) como afirmativo” (52).

Si observamos uno de los documentos más citados de la *política sexual* norteamericana, el libro homónimo de Kate Millet, identificaremos que lo que la teórica pone en crítica es el discurso de poder basado en la jerarquización de género a través de la palabra escrita —con las herramientas de la literatura comparada y la teoría crítica—, producida por el sujeto canónico, lo cual hace a través de ejemplos claros como la obra de D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer, Jean Genet, Mill y Ruskin, por mencionar algunos. Es decir, Millet muestra el funcionamiento del orden del discurso (*potestas*) como una de las múltiples lecturas del poder en los cuerpos femeninos y feminizados en los textos literarios. En cambio, en la *diferencia sexual* posestructuralista se propone la crítica en su sentido reactivo, a través de la revisión del psicoanálisis por parte de sus principales representantes, pero, mucho más importante, indaga en qué radica la afirmación (*potentia*) de la posible escritura femenina, descentralizada del canon y del constructo de la feminidad. En el análisis de Millet encontramos la *política sexual* a partir de

la mirada masculina en la literatura; en la *diferencia sexual*, el eje central es la escritura y voz de ellas, las literatas, desvinculándose de la institución de la feminidad, para construir voces disruptivas.

Es, por tanto, la diferencia entre un análisis sobre cómo ha sido el control de la sexualidad femenina a partir de una política y narrativa del cuerpo en relación con el canon literario masculino, contra la irrupción de la escritura femenina, que se encuentra en proceso, separándose de esa *otra mujer*, de lo Mismo. En síntesis, la “desconexión trasatlántica” a la que hace referencia Braidotti, mapeando las relaciones de poder en su carácter de recepción norteamericana, implica reconocer la lectura de la crítica feminista del posestructuralismo, particularmente de la *diferencia sexual*, de parte de la escuela anglosajona.

Para nuestra pensadora, la necesidad de reformular el interés en la *potentia* del deseo del sujeto femenino feminista implica también otra serie de compromisos del feminismo deleuziano que, como se ha visto, apuesta por la encarnación positiva del deseo en conexión con la tradición spinocista, en su sentido más político y alegre. Enfatiza el proceso *en* el sujeto deseante: no de saber quiénes somos, como si de un proyecto terminado se tratase, sino qué deseamos devenir siendo mujeres como proyecto colectivo, encarnado, localizado, parcial y afectivo. Así, la respuesta y prefiguración no puede encontrarse en el canon simbólico tradicional del arte y, por lo tanto, en sus representaciones, sino en la cuidadosa elaboración de *figuraciones*, en “un saludable desprecio por la distinción entre la alta y la baja cultura, con especial énfasis en la creatividad, la expresión artística y la puesta en práctica, activa, de sus teorías en el espacio de la escritura y la producción de textos nómadas” (Braidotti 141).

Próxima a las lecturas institucionalizadas provenientes de la desconexión trasatlántica, se encuentra también la poca aten-

ción que las escuelas derivadas del pensamiento deleuziano han otorgado al devenir como inmanencia radical,⁹ al menos en dos de sus aspectos más relevantes: devenir-mujer y devenir-animal, especialmente cuando ambos se interceptan en un devenir mujer-insecto.

En la obra de Deleuze observamos un intento constante por escarbar una salida a la idea de hombre, ya sea a través de la crítica a la imagen del pensamiento o a la figura del filósofo como juez. En *El Abecedario* (1980), a través de las entrevistas de Claire Parnet, al exponer qué significa ser de izquierda, el filósofo lo vincula con la capacidad de entablar un proceso minoritario de devenir, “el varón adulto no tiene devenir. Puede *devenir mujer*, y en ese proceso puede entablar procesos minoritarios. La izquierda es el conjunto de los procesos minoritarios. Así que puedo decir literalmente: la mayoría no es nadie, la minoría es todo el mundo” (67; las cursivas son mías). En *Lo frío y lo cruel* (1967), Deleuze observa en la literatura de Sade y Masoch las formas femeninas implícitas dentro del paisaje propuesto en la composición de la escritura, pero no encuentra sino el bucle de la “prostituta universal” o la “zarina cruel”, precisamente porque no son figuraciones feministas, sino que están íntimamente relacionadas con el cuerpo y el deseo de quien les escribe como personajes condicionados al contrato social y a la ley del padre. La pregunta incisiva que realiza Braidotti al pensamiento y los estudios deleuzianos es, ¿qué significa para Deleuze devenir mujer? ¿Qué significa un devenir capaz de dislocarse de esa imagen del pensamiento del original sobre la copia desde una mirada no masculinizada? En la prolífica obra del pensador francés podemos observar una larga lista de referencias en torno al arte,

⁹ Nos referimos a pensar, de manera prioritaria, que la subjetividad siempre se encuentra encarnada.

principalmente a obras literarias, visuales y cinematográficas; sin embargo, la mayoría son escritas desde la mirada masculina. Aunque es cierto que constantemente el pensador alude a la figura de las mujeres inscritas en ese pensamiento sensible del arte, éste se encuentra condicionado por su modo de ser, que implica a la vez un modo de ver y un modo de narrar.

Cuando Gustav Flaubert expresa “Madame Bovary, c’est moi”, se entiende la crítica de Irigaray citando la famosa conferencia de Freud: “Damas y caballeros, [...] El problema de la feminidad les preocupa porque son ustedes hombres. Para las mujeres que se encuentran entre ustedes, no constituye problema alguno, porque son ellas mismas el enigma del que *nosotros* hablamos” (7), pues la feminidad, como institución, es una competencia masculina. Braidotti insiste en leer el pensamiento de Deleuze simultáneamente a las pensadoras de la *diferencia sexual*, ya que en ellas encontraremos puertas de salida, aperturas que él busca insistentemente, tratando de saltar fuera de su propia sombra. Para las mujeres y cuerpos feminizados, lo anterior implica que se abandone el espejo provisto por la mirada masculina, para poder pulular cual moléculas, o termitas, en el inflexible muro de la cultura.

Sin embargo, el mutismo respecto a ésta y otras discusiones se expande en los estudios de recepción deleuzianos:

pareciera como si estuviese emergiendo una forma inquietante de masculinismo en la recepción de Deleuze y de Guattari. Por ejemplo, en el trabajo comparativo que actualmente se está desarrollando, hay una tendencia a ignorar a Luce Irigaray, la filósofa que, pienso, es el término de comparación más evidente con Deleuze (Braidotti 119).

Para la pensadora del posthumanismo, el devenir es un devenir encarnado; no se deviene de manera abstracta, el devenir se encuentra vinculado a la vida inmanente, de la misma manera que no se deviene Mujer como una condición “molar”, sino como mujer no regulada por la mirada del Uno, de lo Mismo. Mujer negra, lesbiana, tsotsil, mixe, pero sobre todo no la idea universal de Mujer.

Como una última exploración de este apartado, nos preguntamos de qué forma y en cuál sentido ambas problemáticas –la “desconexión trasatlántica” del norte global y la falta de estudios feministas en la filosofía deleuziana contemporánea– afectan a la recepción y construcción de la teoría y crítica del arte feminista en las distintas escuelas latinoamericanas.

Nos encontramos desde hace más de una década con una insistente referencia al filósofo francés Gilles Deleuze. Las perspectivas varían y el tratamiento se multiplica como lo señalábamos anteriormente. En los estudios del arte, ya sea desde las ciencias sociales y las humanidades, la investigación en/desde/ basada en las artes, o bien desde la teoría del arte, se replica un fenómeno que puntualiza Braidotti:

Uno de los hechos más sorprendentes es observar que serios académicos deleuzianos, como Holland, cuando intentan trasladar Deleuze al feminismo, confrontan el pensamiento deleuziano automáticamente con la teoría *queer* y, especialmente, con la noción de Butler de la performatividad sin apenas arañar la superficie del debate (*Metamorfosis* 141).

Este desplazamiento de Deleuze a la teoría *queer* es uno de los síntomas que se replican en la recepción latinoamericana

del arte feminista;¹⁰ sin embargo, en términos de relaboración y discusión, se puede apreciar un vacío en torno al alcance de la *diferencia sexual* para la diversidad sexo-genérica, entendida precisamente como devenir encarnado. Para la teoría y la crítica feminista del arte es particularmente importante retomar esta discusión, ya que fue precisamente esta línea de pensamiento la que permitió el desarrollo de visualidades feministas del arte al poner en cuestionamiento la representación de la Mujer en el ámbito de lo simbólico.

El feminismo deleuziano de Braidotti aboga por ejemplificar, desde la singularidad de la obra de arte, la potencia de ésta. En el siguiente apartado se ofrece una lectura situada de la *Metamorfosis*, que distingue precisamente la incardinación del proceso del devenir animal entre las figuras de Gregorio Samsa, de Kafka, y la de G. H.,¹¹ de Lispector.

2. Ariadnas, cucarachas y *Metamorfosis*

Una de las características constantes que podemos encontrar tanto en Deleuze como en Braidotti es el recurso del pensamiento sensible, no como una herramienta de “ejemplificación pedagógica” de la filosofía, sino como la contundencia del pen-

¹⁰ Los cuales podemos encontrar desde las tesis, como la multicitada de arte latinoamericano del 2013, de Julia Antivilo, o las políticas *post mortem* más recientes, de Sayak Valencia, retomando principalmente las tesis de Monique Wittig, Paul B. Preciado y Judith Butler. Los estudios propuestos por las estudiosas son, sin duda, de un valor importante por la relevancia de sus contenidos y por la trascendencia de tomar una postura respecto al pensamiento binario y esencialista, sin embargo, esta recepción desvía el *quid* del feminismo deleuziano, y al ser tan amplio tendría que darse un tratamiento profundo al mismo.

¹¹ *La metamorfosis*, de Franz Kafka y *La pasión según G. H.* de Clarice Lispector.

samiento mismo: con carácter, marca material, lenguaje, singularidad y como fuente de afectos condensados en bloques de sensación. Esto significa que podemos identificar de “dónde viene” el encuentro con la experiencia artística dentro de sus propios marcos compositivos y teóricos, la caja de herramientas conceptuales y afectivas proporcionada para la comprensión y creación de ciertas tensiones y pliegues. En el caso de Deleuze el problema de la experiencia nos remite al quinto capítulo de *Diferencia y Repetición* (1968) a través de la “Síntesis asimétrica de lo sensible” la cual, después de haber planteado las transgresiones a “La ley” por parte de algunas figuras como Nietzsche, Kierkegaard, Péguy y la antes referida crítica a la *Imagen del pensamiento*, se plantea: ¿qué nos fuerza, entonces, a pensar?, ¿de dónde viene aquello que nos hace experimentar el encuentro con lo sensible como un asunto de vital importancia?

¿Cuál es el ser *de lo* sensible? De acuerdo con las condiciones de esta pregunta, la respuesta debe designar la existencia paradójica de “algo” que, a la vez, resulta imposible de ser sentido (desde el punto de vista del ejercicio empírico), y no puede dejar de ser sentido (desde el punto de vista del ejercicio trascendente). (*Diferencia y repetición* 353)

Algunos de los estudios derivados de este pensador enfatizan el carácter del “empirismo trascendental” que implica esta ontología del cuerpo, a la vez dinámica y estratificada. “Lo que hormiguea en los bordes de esa fisura” (*Diferencia y repetición* 385) es la experiencia de un devenir minoritario, aquello que no encaja con nuestros modelos de representación, lo disonante de una sensación que no puede ser negada, pero tampoco descrita, como un ruido constante en el fondo de la habitación, un

ruido no domesticado: el sonido de las uñas de una cucaracha en el plástico que busca horadar.

Para Braidotti, retomar la “síntesis asimétrica sensible” de leuziana al lado del “trascendental sensible”, de Luce Irigaray, al final del capítulo “Devenir mujer, o la diferencia sexual reconsiderada” en las *Metamorfosis*, es de vital importancia para la irrupción de la subjetividad femenina feminista. Aquella que Dorothea Olkowski plantea como “una poderosa vía de contagio, se esparcen mediante la simbiosis y a través de la mucosidad” (81), es decir, la asociación con los fluidos de la vulva, el clítoris, lo vaginal, la placenta, en lo grotesco, entendido como gruta de acceso a un mundo completamente distinto de líquidos, plasma y rebaba.

Por lo anterior, no podemos dejar de pensar en la figura de *La pasión según G. H.*, de Clarice Lispector, la cual se distingue de manera muy precisa de la de Gregorio Samsa. Recordemos que en *Kafka. Por una literatura menor* (1975), Deleuze y Guattari llevaron a cabo una exploración novedosa que claramente se encaminaba hacia *Crítica y clínica* (1993), en la cual realizaron una mirada inquisitiva a la lectura psicoanalítica en tanto que ofrecían un mapa de orientación denominado *literatura menor*. De esa propuesta se remarca lo siguiente: 1) La literatura menor no es únicamente en el sentido de una lengua menor, como cuando los hablantes son pocos a causa del desplazamiento forzado u otros tipos de violencia, sino el que una minoría realiza dentro de una lengua mayor, por ejemplo, el caso de los estudios de literatura chicana impulsados por Gloria Anzaldúa, o una escritura latinoamericana con los distintos contextos existentes, en relación con el canon de una escritura ibérica. 2) En la literatura menor el espacio, por más reducido que sea, como una habitación, el recinto doméstico o una oficina, se expande más allá del individuo, es un asunto político,

un problema público. 3) En su convicción por desedipizar el análisis, se desvanece el registro nuclear del triángulo familiar para enfatizar con otras relaciones: económicas, burocráticas, jurídicas, étnicas, entre otras, que complejizan los valores intrínsecos a la escritura. 4) La literatura menor siempre adquiere un valor colectivo en el que se habita una lengua con carácter permanente de extranjería.

Tomando en cuenta las características anteriores, que no son un manual, ni un proceso predeterminado, Braidotti realiza la lectura de manera simultánea entre las escritoras y pensadoras de la diferencia, casi todas provenientes de las escuelas del psicoanálisis en Francia, sumando la línea de pensamiento deleuziana. Ambas posturas, con sus particularidades, dinamitan de manera creativa nuevos conceptos y derivas de la teoría feminista en un sinfín de áreas de pensamiento. Es relevante, por ello, explorar el devenir animal en dos escrituras de la literatura menor, en un camino no-arquetípico (antropología simbólica), ni de asociaciones libres (formales), ni de hermenéuticas (ontología del lenguaje), tampoco en análisis de estructura con oposiciones formales, sino en *cómo devienen*, esto es, poder encontrar el *deseo* que les configura y su cercanía al pensamiento posthumanista.

Tanto en Braidotti como en Deleuze y Guattari –G. H. y Gregorio Samsa– existe una primera irrupción de lo animal filtrado por lo humano, cuya evidente presencia se acentuará o se alejará de esa mirada, demasiado humana a lo largo de ambos textos. Desde la primera fábula, encontrada en la *Odisea*, el uso de la figura animal ha sido acompañado de valores humanos, aunque éstos correspondan, ciertamente, con la cultura desde donde es representada. Los animales, ya sea en las fábulas, en los bestiarios o en la soteriología, mantienen una fuerte carga de humanidad. Su existencia se encuentra mediada por la mira-

da *moral* que les inscribe su significado simbólico: vicio, valor, cuerpo celeste, código urbano y de manera más actual, a través de los soportes audiovisuales animados que reactualizan dicha perspectiva androcéntrica. Para los pensadores de una literatura menor, la tendencia dentro del psicoanálisis se ha inclinado hacia edipizar la experiencia: “y el animal como devenir no tiene nada que ver con un sustituto del padre, ni con un arquetipo” (*Kafka* 24). Particularmente, en el caso de Kafka la mayoría de las lecturas se decantan a vincularle con el triángulo familiar. Por la búsqueda del triángulo edípico pasa desapercibido el humor que imprime el escritor para distinguir la huida que busca, según los autores de la literatura menor: “Gregorio se vuelve cucaracha, no sólo para huir de su padre, sino más bien para encontrar una salida ahí donde su padre no supo encontrarla; para huir del principal, del negocio y de los burócratas” (25). Gregorio Samsa busca la puerta de salida, sin mucho éxito, para realizar una relación animal con animal; sin embargo, a pesar de su “metamorfosis”, la preocupación principal es la del trabajo, esa condición humana de la que tanta tinta se ha derramado. En esa constante angustia por *proveer* que tiene Samsa y de la que participa su familia, la metamorfosis *ya ha sucedido* de manera exógena y artificial a la narración pues cuando ésta ha comenzado, la metamorfosis ya ha tenido lugar, porque en realidad la vida del insecto-individuo se encuentra todavía bajo el yugo de la ley, todavía sigue perpetuando la carencia y la subordinación a la autoridad de la sociedad bajo la que se rige.

Aunque encontramos claramente las marcas de la literatura menor en el particular humor de Kafka para mostrar los horrores del fascismo, en su vena más creativa que es la burocracia, no podemos observar aún su plena animalización afirmativa. El escritor genera narrativas con un cuerpo que se evidencia en su inscripción de signos, porque la experiencia universal de lo

kafkiano se desliza por sus inquietudes incardinadas, en las que sigue escarbando su madriguera, precaria, sin poder salir de la razón humana-masculina.

La lectura de Braidotti respecto a Lispector le otorga el mote de *antikafka*, aunque algunos de sus recursos aludan a los del escritor checo. Más importante, en el fondo, es lo que busca observar el proceso de un devenir, incardinado, de una mujer insecto. En la trama de *La pasión según G. H.* —menos conocida y leída que el relato de Kafka— no parte de la metamorfosis ya realizada, sino que a lo largo de la novela la escritora nos hace partícipes de su transformación, de su mutación. Somos —como lectoras— parte del proceso, desde nuestra corporalidad, “tomando la mano” de G. H. La trama, con una prosa dinámica y precisa, se localiza en el ático de un edificio departamental de Río de Janeiro donde la protagonista —con la suficiente soltura económica, caso contrario al de Gregorio Samsa—, en un día anómalo, se encuentra sola, pues la mujer de trabajo doméstico, quien es afrobrasileña, se ha marchado.

La decisión catalizadora de acontecimientos por parte de G. H. consiste en ordenar su espacio doméstico, comenzando por el cuarto de servicio en el que descubrirá —además de sus prejuicios raciales— la compañía que tiene en la existencia vital: una cucaracha gigante y prehistórica; sin embargo, antes de ese encuentro hay una prefiguración en Lispector que evoca la pasión de G. H. como mujer-insecto, como mujer-escarabajo: “Mi presencia de ectoplasma” (Lispector 288), “el mundo erizado de antenas, y yo captando la señal. Solo podré hacer la transcripción fonética. Hace tres mil años anduve vagando, y lo que quedó de mí fueron fragmentos fonéticos” (278), “No te asustes del modo como estoy asustada: no puede ser malo haber visto la vida en su plasma” (367). En el encuentro con la presencia de ese mutismo vivo, exhalando un líquido blanco y

espeso del dorso, G. H. comienza su transformación al ver lo que no podía entender: “lo que veía era la vida mirándome” (367), mirada que en su vitalidad la va expulsando de su mundo humano para entrar en el *misterio* de un tiempo fuera del *chronos antropométrico*.

En este devenir encarnado, la experiencia muestra el gran descubrimiento: “no es humano el mundo, y de que no somos humanos” (367). A pesar de que nuestro devenir animal está tapiado de todas las formas posibles por la organización civilizatoria occidental moderna, no se encuentra cerrado. La ficción nos devuelve realidad, ya que a través de ella es posible traspasar la fisura. Para Braidotti, en esta despersonalización a la que nos invita Lispector, en segunda persona, dejamos de ser individuos para ser la materia viva antes de toda idea de civilización: “una partícula de materia viva, esto es, carne inteligente que puede recordar y pensar, un ejemplo vivo de inmanencia radical, deshumana, poshumana y, al mismo tiempo, demasiado humana” (*Metamorfosis* 199). El deseo al que asistimos a través de esta política y narrativa del cuerpo, con la pluma de Lispector es la descentralización del deseo, mismo que ya no se encuentra en función del hombre, ni de la feminidad, sino de la materia viva que se es. Acompaña la sangre blanca de la cucaracha con la sangre roja que emana de la menstruación, del aborto, del parto. Un acto caníbal en el que, al tragar a la cucaracha, se realiza la autofagia con la que comprende la vitalidad de su cuerpo y del acto amoroso.

La posición antikafkiana se realiza en la *regeneración* de la que es capaz la protagonista para amar la vida, “más allá de la identidad psicosexual de la Mujer” (*Metamorfosis* 199). Esta clara posibilidad de hablar de la diferencia sexual, como afirmación del cuerpo, que no implica la instauración de una iden-

tidad psicosexual, es una de las *potencias* más radicales de la filosofía deleuziana de Braidotti.

A pesar de que exista este claro ejemplo de placer y corporalidad plena, ¿Cuál es la reproducción del discurso (*potestas*) del imaginario desde las visualidades masivas, de las visualidades políticas de Estado a las que accedemos cotidianamente? ¿Cuál es la reproducción del discurso (*potentia*) de las visualidades feministas, en el arte contemporáneo y en las escrituras urbanas de los movimientos sociales? La pregunta se ubica en el contexto de finales de los años noventa y principios del siglo XXI. La ciencia ficción a la que accedimos a través de la industria cinematográfica está llena de ejemplos: *La mosca*, de Cronenberg; *Alien*, de Ridley Scott; *El ataque de la mujer de 50 pies*, de Nathan H. Juran; *Tarántula*, de Jack Arnold, entre otras. A todos ellos dedica una abundante reflexión sobre los ejes de “mujeres”, “tecnología” e “insectos” que no logran desligarse la lectura negativa de la diferencia y de la amenaza de un *otro*, monstruoso y grotesco, al que es preciso eliminar.

Uno de los intereses prioritarios en este artículo es ofrecer visualidades alternativas a las anteriormente mencionadas, que se sumen desde el arte contemporáneo, feminista o no, para enhebrar el hilo en esta red de asociaciones. A inicio del siglo XX, con las vanguardias, hemos observado multiplicarse a las mujeres insecto. Nuestro acercamiento es limitado por extensión, pero interesado en establecer algunas de las pautas de las *Metamorfosis*, de la inmanencia radical, del devenir encarnado y de la descentralización de la antropometría en la producción de las artistas visuales.

Una de las primeras fue Emmy Hennings, parte del movimiento de vanguardia Dadá, con “*truth-speaking*” spider, acompañada de Hugo Ball. En ella podemos observar la cabeza de la artista en medio de una telaraña colocada en un escenario

“libre” del Cabaret Voltaire. En sus diarios, Hennigs escribió en alusión a Aracné:

Eternal Truth comes from me of course and I find it comical. And that it should come so cheap. As if what we demand were not worth much. A theatre death, a real variety death would be the right thing for me. One would really like to be the truth, not only appear to be it, and if I were to be found entangled in my net I would be the truth. Masked to the very last. [...] We believe in the proven truth of illusion (Hemus 25).¹²

Ya que esta *eterna verdad* de Ser no es una cuestión sencilla para la subjetividad femenina feminista, por el peso que le imprime el *eterno femenino*, podemos identificar los signos que le preceden: el cuestionamiento de la verdad, de la representación, una transformación acompañada de “la muerte” como principio de realidad para la vida. Si bien las artistas a las que hacemos referencia no se adjudican para sí el mote de feministas, en el contexto de la época, sí lo es la perspectiva metodológica de esta lectura.

En el caso de Louise Bourgeois existe algo parecido en la elaboración de redes, unas visibles, otras insinuadas: “La experiencia del yo como una serie de objetos y la necesidad de conectar cada objeto a una red de otros objetos” (Krauss 367). Asimismo, evitan centrarse en la elaboración de una “identidad femenina” contaminada por la representación tradicional,

¹² “La *Verdad Eterna* viene de mí, por supuesto, y lo encuentro cómico. Debería ser accesible. Como si lo que exigimos no valiera mucho. Una muerte teatral, una muerte variada y real sería lo correcto para mí. Una quisiera realmente ser la verdad, no sólo parecerlo, y si me encontraran enredando en mi red, sería la verdad. Enmascarada hasta el último momento. [...] Creemos en la verdad comprobada de la ilusión” (La traducción es mía).

es una de las estrategias en que la condición matérica toma su lugar protagónico. Con ello tampoco se busca forzar su producción artística a la categoría *feminista*, sino reconocer en ella una vena distinta de lo que se ha denominado arte moderno basado en las prácticas de sus contemporáneos. “La parte-objeto, el aparato soltero, las confabulaciones del *art brut*, *lo informe*, *las máquinas deseantes*” (375) es en realidad el tributo que buscan resaltar teóricas como Rosalind Krauss. La serie de esculturas sobre arañas, de las que quizá la más famosa sea “Maman”¹³ (*madre* en francés), es una figura arácnida de grandes dimensiones —nueve metros—, colocada en una explanada pública. Es llamada así por la artista como homenaje a la tradición de la restauración de tapices de su familia materna. La pieza de gran formato sustituye el discurso típicamente usado por lo monumental como arte estatal. Retornamos a la figura de *Ariadna* y *Arachné* clásicas, como un mensaje que cruza el tiempo: con sus patas de artrópodo atraviesan los ciclos del eterno retorno, no para encontrar la muerte o la guerra, sólo el ligero paso de su existencia sobre la tierra.

En *Las Metamorfosis* de Ovidio, tanto a *Arachné* como a las tejedoras, en especial el caso de Filomena, el destino —en forma varón— les cancela el habla cortándoles la lengua, las reduce al aislamiento y al silencio, a la imposibilidad de tragedia, pues recordemos que para Aristóteles la tragedia está en la voz; sin embargo, es el bordado y los textiles los que se vuelven vehículo del testimonio mudo que las otras, sus hermanas, saben leer.

Actualmente, el mensaje del cuerpo de las tejedoras en el arte contemporáneo no se cifra, ni lo ha hecho en la ecuación *falocéntrica*. Tal es el caso de una serie de ejemplos que podemos citar: *En silencio*, de Chiharu Shiota; *Breathless*, de Cornelia

¹³ En el museo Guggenheim Bilbao, en el país vasco.

Parker; *La tejedora roja*, de Remedios Varo; *Duties of gossamer*, de Michelle Kingdom; *Birds movement*, de Kathryn Cooper, o las estructuras colgantes de Vanessa Barragão.

En Latinoamérica, la producción es avasalladora. Siguiendo a Brenda Lozano: “A Filomela la mano le sirvió de voz: el tejido es la única manera en la que puede enviar ese mensaje”, de la misma forma que las arpilleras chilenas, o las bordadoras de los mapas de feminicidios en México que toman las calles.

Retomamos la pregunta de inicio: ¿Cómo poder arrebatarse del eterno retorno de lo Mismo a la figura mitológica femenina, como la de Ariadna –y muchas más–, del torbellino de vidas y muertes en el que es repetido su sacrificio? Cómo lograr las *Metamorfosis* y que la reproducción y producción visual acceda a una realidad de vida cuyo influjo no sea el del horrorismo. La descentralización de la vida (*Zoë*) de lo humano (*Bios*), es la insistencia de Braidotti en el pensamiento *posthumano*, nos recuerda el pasaje al final de *La pasión según G. H.*:

Necesito ahora de tu mano, no para no tener miedo, sino para que tú no tengas miedo [...] La soledad es tener sólo el destino de lo humano [...] Estar vivo es inhumano [...] Seremos inhumanos... como la más alta conquista del hombre. Ser es ser más allá de lo humano. Ser humano no es algo que salga bien, ser humano ha sido un constreñimiento (Lispector 385).

Devenir mujer, el devenir animal, la necesidad de vidas moleculares que sean capaces de fugarse del laberinto sanguinolento que es la vida humana actual, en la peor de sus fases predatorias es inminente. Se ha buscado imaginar una salida, con un hilo de Ariadna a lo desconocido, porque para el arte feminista, en tanto que social y colectivo, no basta el mundo tal cual es, sino aquel donde sea posible conservar la vida.

3. Incardinar narrativas

A manera de telaraña, de red que busca superponerse a lo rígido de los muros, de los objetos y, por supuesto, de las ideas, haremos una numeración de las herramientas y de las estrategias que nos otorga el pensamiento de la *Metamorfosis* braidottiana para seguir horadando y previendo algunas de las más perversas promesas progresistas.

La insistencia en pensar las líneas de fuga fuera de una repetición incesante de patrones ya establecidos es de suma importancia. Constantemente observamos cómo se reproducen dentro de las escuelas de pensamiento los conceptos de escuelas críticas, sin ser lo suficientemente conscientes de nuestra subjetividad localizada y expuesta. Es necesario trazar las derivas del pensamiento en la arena bajo nuestros pies, sin que sea necesaria una tabla de ley, un pensamiento lo suficientemente vivo para que pueda alcanzar una réplica con atención profunda. Ahí donde Deleuze y Guattari lograron observar la trama de la filosofía en el *logodrama* interno de su narrativa, Braidotti contrapuso narrativas incardinadas. Ahí, en donde los personajes conceptuales y las figuras estéticas se presentan en su investidura tradicional –como el juez, el sofista, el relojero, el detective– poder organizar *figuraciones* braidottianas en alusión a las Ariadnas, a las mujeres insecto, a las tejedoras, a las barrenderas de la historia. Cuando se extiende un rizoma, se logra ver la cartografía de poder que implica. Cuando se alude a la diferencia, poder encarnarla en su diferencia sexual, es decir, en el deseo que nace de su potencia y no de la subordinación. Que cuando se hable del devenir, el devenir sea un devenir localizado, parcial y encarnado.

A lo largo del artículo se han puesto en desarrollo las cinco marcas del feminismo deleuziano de Braidotti, mencionadas en

la introducción. En primer lugar, se elaboró una cartografía de poder a través de la localización de lo que se denomina desconexión trasatlántica y la recepción de las escuelas de pensamiento deleuzianas respecto de los conceptos devenir mujer y devenir animal con la problematización de la diferencia sexual. En segundo lugar, se explicitó por qué la encarnación positiva de la sexualidad (*potentia*) se distingue del tratamiento negativo del poder (*potestas*) entre la diferencia sexual y la política sexual. En tercer lugar, a través del ejemplo de dos metamorfosis en el ámbito literario, con Kafka y Lispector, se elaboró la distinción de un proceso de devenir incardinado, es decir, la necesaria imbricación de una inmanencia radical de los cuerpos y la diferencia sexual que en ellos se postula como una presencia imprescindible. En un cuarto momento y retomando los puntos anteriores, el tejido de ejemplos de las prácticas artísticas elaboradas por mujeres, con el deseo de comunicar a través de las corporalidades y materiales, casi siempre de textiles, hilos y telarañas, se alejan de la idea hegemónica del arte, vinculada en la dialéctica del genio-obra maestra, apostando por otras políticas y narrativas del cuerpo. Finalmente, para la posición teórica en la que hemos centrado esta breve lectura, también es necesario enmarcar los intereses y la incidencia política que implica el pensamiento del feminismo deleuziano de la diferencia sexual como un materialismo biocentrado. Como puede observarse, el río subterráneo de una tradición de largo aliento de una ontología del cuerpo se entreve y “lanza una firme advertencia ante las fantasías de la huida del cuerpo” (Braidotti 322). En este sentido, expresa su posición anticapitalista con la insistencia de un pensamiento de ausencia de lucro en términos de tecnología. La riqueza que busca, en cambio, es la de las interconexiones materiales vivas, mismas que atienden cartografías sexualmente diferenciadas. Finalmente, y en un sentido que dirige el hilo de

su pensamiento, es necesaria, más que nunca, una ética nómada que sea capaz de pensar desde los feminismos constantemente revisados por pensadoras vivas.

Referencias

- Antivilo, Julia. *Trayectorias del pensamiento feminista en América Latina*. Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.
- Braidotti, Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Akal, 2002.
- _____. *Lo posthumano*. Gedisa, 2015.
- _____. *Feminismo, Diferencia sexual y subjetividad nómada*. Gedisa, 2015.
- _____. *Por una política afirmativa. Itinerarios éticos*. Gedisa, 2018.
- _____. *El conocimiento posthumano*. Gedisa, 2020.
- Beard, Mary. *Mujeres y poder*. Crítica, 2018.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI, 1989.
- Krauss, E. Rosalind. "Louise Bourgeois: el retrato de la artista como *fillette*". *Crítica y teoría feminista del arte*, Cordero, Karen, y Sáenz, Inda, coordinadoras, Iberoamericana / Universidad Nacional Autónoma de México / CONACULTA-FONCA / CURARE, 2000, pp. 361-375.
- Calasso, Roberto. *Las bodas de Cadmo y Harmonía*. Anagrama, 1994.
- Deleuze, Gilles. *Diálogos*. Pre-textos, 1980.
- _____. *Kafka. Por una literatura menor*. Era, 1990.

- _____. *Lógica del sentido*. Paidós, 1994.
- _____. *La isla desierta y otros textos*. Pre-textos, 2005.
- _____. *Anti Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Paidós, 2010.
- _____. *Diferencia y Repetición*. Amorrortu, 2012.
- _____. *El abecedario*. Hiparquía, 2012.
- _____. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre-textos, 2015.
- _____. *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Amorrortu, 2017.
- Hemus, Ruth. *Dada's Women*. British Library, 2009.
- Irigaray, Luce. *Espéculo de la otra mujer*. Akal, 2007.
- Lispector, Clarice. *Novelas II*. Fondo de Cultura Económica, 2021.
- Millet, Kate. *Política sexual*, Cátedra, 2021.
- Segarra, Marta. "Venturas y desventuras de la "écriture féminine". *Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, no. 36, agosto de 2021, pp. 86-100. https://doi:10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2021365311