

Prótesis y extracciones: repensar lo posthumano desde Stelarc y David Cronenberg

Prosthetics and extractions: rethinking the posthuman from Stelarc and David Cronenberg

Felipe Ríos Baeza*

Resumen: Varias décadas después de haber asimilado la concepción posthumanista en torno al cuerpo y a la identidad a partir de autores como Haraway, Hayles y Braidotti, es necesario preguntarse: ¿Hasta qué punto se ha generado verdaderamente un neocuerpo y una neoidentidad? ¿Es la prótesis —el agregado a lo ya constituido— lo que resignifica realmente al cuerpo? Y ese cuerpo que reacciona ante agentes externos, ¿dónde tiene su contingencia ontológica más evidente: en el mundo fenoménico o en el simbólico del arte? Para este texto se recupera el planteamiento que implica la transición de lo metafísico a lo ontológico en el pensamiento de lo humano desde lo posthumano (aunque la prótesis falle en el intento de generar nuevas identidades); además, se analiza la forma en la que el cuerpo aparece en los performances del artista australiano Stelarc y en la película del director canadiense David Cronenberg, *Crimes of the future* (2022). El diálogo entre ambos personajes nos permite argumentar que la representación de lo posthumano solo es posible en el terreno del arte.

Palabras clave: Posthumanismo, prótesis, cuerpo, Stelarc, David Cronenberg.

Abstract: Several decades after having assimilated the posthumanism conception of the body and identity from authors such as Haraway, Hayles, and Braidotti, it is necessary to ask to what extent has a real neo-body and neo-identity been truly generated? Is it the prosthetic —the addition to what is already constituted— that really resignifies the body? And this body that reacts to external agents, where is the ontological contingency of the body most evident: in the phenomenal world or the symbolic world of art? For this paper, the approach that implies the transition from the metaphysical to the ontological in the thought of the human is recovered from the posthuman (although the prosthetic fails in the attempt to generate new identities). In addition, we analyze the representations of the body in performances the Australian artist Stelarc, and in the film *Crimes of the future* (2022) by the Canadian director David Cronenberg. The dialogue between both characters allow us to discuss that the posthuman representation is only possible in the field of art.

Keywords: Posthumanism, prosthetic, body, Stelarc, David Cronenberg.

*Universidad Anáhuac Querétaro, Facultad de Escuela de Humanidades, México, feliperios.ffyl@gmail.com

Cuerpo, tecnología, identidad (y un principio de precaución)

Si algo resulta evidente desde finales del siglo XX, sobre todo en el campo del posthumanismo, es que la reflexión filosófica sobre la identidad del sujeto excede las epistemologías convencionales que hasta el momento se habían planteado. Esto equivale a decir que la filosofía ya no puede eximir de sus consideraciones ni al cuerpo ni a las prácticas artísticas. En *How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*, uno de los textos fundacionales para este paradigma, Katherine Hayles (1999: 3) daba una definición casi de manual en torno a los planteamientos posthumanos (que, por extensión, se vincula con la nueva postura de las artes):

The posthuman view thinks of the body as the original prosthesis we all learn to manipulate, so that extending or replacing the body with other prostheses becomes a continuation of a process that began before we were born... the posthuman view configures human being so that it can be seamlessly articulated with intelligent machines. In the posthuman, there are no essential differences or absolute demarcations between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot teleology and human goals.

El cuerpo se piensa, entonces, como una *prótesis original* que se *aprende a manipular*, y a la que se incorporarán otras prótesis para continuar con un proceso, al parecer, característico de su propia materialidad. En otras palabras —y esto es un asunto relevante para la plástica y las artes visuales contemporáneas—, la condición de posibilidad de todo pensamiento posthumanista estriba en ubicarse en las *fronteras* de lo corporal y, desde ahí, atender a la representación estética de esas fronteras.

En esa zona, en lo liminal, es donde se sitúan tanto pensadores (además de Hayles, Franco Berardi, Rosi Braidotti y Ray Kurzweil, entre otros) como creadores (Orlan, Lorenza Böttner, Paolo Bacigalupi, Neill Blomkamp y, por supuesto, Stelarc y David Cronenberg). Ellos reafirman que, tras la crisis posmoderna del sujeto a finales del siglo XX, la singularidad del individuo ya no pasa por *descubrir* internamente (en la *res cogitans* del cartesianismo) una esencialidad que lo fija y radicaliza para afrontar las experiencias del mundo, sino que toda consideración gravita en poder *darse* un nuevo estatuto en esa *res extensa*, tras la evidencia de su moldeabilidad.

Otro modo de entenderlo: el sujeto ya no se indaga a sí mismo en una supuesta *metafísica fundamental*, sino en una ontología abierta a la experiencia.¹ En esa experiencia con lo material, lo mundano, lo corporal —o bien, en la forma en que eso corporal se *reterritorializa*, eco de la lección de Deleuze y Guattari (1997); y luego de Guattari y Rolnik (1996)—² se construirían otros modos de *habitar*, para sí y para/con el entorno.

Sin embargo, es importante ubicar, desde aquí, una suerte de principio de precaución. Es cierto que repensar lo humano desde lo posthumano solo es posible si se efectúa la transición de lo metafísico a lo ontológico; asimismo se debe considerar que, bajo la perspectiva postestructuralista y posthumanista, establecer procesos causativos-consecutivos, o lineales y concluyentes, es un riesgo de caer nuevamente en los esencialismos de la metafísica y del cartesianismo. Al entrar en contacto con la representación artística, ese *habitar* se vislumbra como ambivalente y modelizante, y bien, se proyecta una *primera instancia* (ese acontecimiento existencial) en una *segunda* (el campo del arte), o se sirve del arte (como instancia primera, en tanto especulación, autoexploración, figurabilidad ontológica) para, posteriormente, intentar trascender las fronteras del cuerpo en el mundo fenoménico.

Siendo exactos, el posthumanismo proporcionaba como paradigma la autoexploración del ser humano bajo los lineamientos que la estética contemporánea ya había abogado para sí misma a partir de Hegel. En *Introducción a la estética*, el filósofo alemán ya testificaba el quiebre que, durante los siglos XVIII y XIX, tuvo el arte con los modos de representación canónicos, y argumentaba que: “Nuestras necesidades e intereses se han desplazado a la esfera de la representación y, para satisfacerlos, debemos recurrir a la reflexión, a los pensamientos, a las abstracciones y a las representaciones abstractas y generales” (Hegel, 1971: 31). A partir de ello, no habrá obra de arte que albergue un mero afán contemplativo y la estética se abrirá paso hacia los terrenos de lo representativo y expresivo, erigiéndose como disciplina reflexiva autónoma.

Es interesante, porque la búsqueda de nuevas formas de representación artística lleva el uso de soportes inéditos y cercanos a lo orgánico del ser humano. Por decirlo pronto, el lugar del pincel y el lienzo, el del buril y la plancha de grabado, ahora lo ocupa el cuerpo. Por ejemplo, en *Crímenes del futuro*, la película de David Cronenberg (2022) convocada para este ensayo, Caprice, una de las artistas protagonistas, utiliza una Sark, sofisticada máquina para autopsias que se maneja a control remoto. En un momento afirma, con convicción: “Is my paint brush”.

De este modo, aquello que pertenecía a la esfera del mundo fenoménico —hasta entonces, *origen*; relativamente, garantía de *verdad* y *estabilidad*— aparece de modo más directo en lo representado, rompiendo la ilusión de mimesis —téngase presente, por ejemplo, la *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, de Pablo Picasso; y los *objet trouvé* duchampianos—. No obstante, cuando se trata del cuerpo, si el fenómeno real parece estar *representado* por el hecho de *aparecer*, la pregunta inquietante de *qué se representa* ingresa *per se*: el cuerpo no es el modelo, sino la estatua; es el lienzo, ya no el objeto de la realidad que se mimetiza; por lo tanto, debe *ocurrirle* algo para singularizarse.

La inquietud que sobreviene en una *performance* artística es que, en cualquier momento, se desafía la natural *auto-preservación* del cuerpo —sin atravesar obligadamente los extremismos del accionismo vienés—. Así se posibilita, a artista y espectador, experimentar eso que antes se pretendía con una sopa Campbell's o con el retrato de un monarca: para que se aprecie, necesita *salir* del curso de la cotidianidad y estar presente en la esfera representacional del arte. Pero en el *body-art*, el *behavior-art* y otras prácticas de esa naturaleza, la auto-preservación y la representación no tienen forma de estar separadas.

Esta es justo la problemática que repiensa Paul de Man (2000) en *La ideología estética*. En un diálogo crítico con Kant y Schiller, indispensable para entender cómo la reunión de filosofía-arte-cuerpo aparece en el poshumanismo actual, De Man (2000: 205) marcará lo siguiente:

Lo que ahora mantiene una relación entre sí son el conocimiento, *Erkenntnis*, que es como la representación, que es como la imaginación, y la autopreservación que sería como la realidad. Y el conocimiento se opone a la auto-preservación —como hemos visto, *Erkenntnis*, el conocimiento teórico, se opone al carácter práctico de la auto-preservación— de la misma forma, según el mismo tipo de relación, que la representación se opone a la realidad. El conocimiento es una representación, una fantasía, una cosa imaginaria, mientras que la auto-preservación es una cosa física concreta y, por ello, pertenece al orden de lo real. Y ésta es la posición de partida en la oposición polar, en el juego de las antítesis. Pues bien, lo que sucede en el desarrollo, en el así llamado argumento —aunque sea de verdad puramente estructural, un código puramente estructural de intercambio tropológico, simétrico, como todos los tropos, y como tal dominable—, es que esa auto-preservación [...] actúa por medio de la representación. Logramos la auto-preservación sustituyendo la realidad por una situación imaginaria. De este modo, la auto-preservación se convierte en imaginaria en vez de ser verdaderamente real, y por ello la auto-preservación se relaciona ahora con la representación.

Es de suma importancia tener en cuenta que ese tipo de prácticas artísticas posthumanas provocan que sea muy complejo diferenciar una esfera *real* —donde el cuerpo se autopreserva— de una *representacional* —en la que, imaginariamente, tras un proceso arcaico de *poiesis*, hay una *ilusión* de cuerpo que recibe o ejecuta una serie de experiencias—. La intención es que el marco epistemológico se vuelva borroso y que de esa manera el espectador ingrese en una dinámica no de pensar una obra de arte —un *objeto representado*, un *signo*, en suma, desde el punto de vista semiótico—, sino una constitución que también le atañe: el cuerpo como última frontera.

“Hoy todos quieren ser artistas de la representación, pero no todos pueden hacerlo” (Cronenberg, 2022: 18:40), dice Wippet, uno de los personajes de *Crímenes del futuro*. Alcanzar dichos estándares implica poner la *auto-preservación*, de algún modo, en suspenso, para que en el cuerpo se libere una experimentación que permita reflexionar sobre formas identitarias y estéticas, y así traer al presente los antiguos conceptos que las definían.

Se remarca este aspecto al ser una relectura necesaria. Hace más de diez años, el filósofo español Fernando Broncano afirmó un asunto que podría cuestionarse ante esta reflexión posthumanista y el siguiente análisis de las obras de Stelarc (1992, 2007) y Cronenberg (2022). Decía que

si la filosofía del posmodernismo se distinguió por la crítica feroz de la dicotomía entre sujeto y objeto, de lo interno y externo, la filosofía ciborg pone en cuestión las dicotomías entre medio y fin, entre cuerpo y prótesis, entre naturaleza y artificio. *La cultura material es el entorno en donde estas dicotomías se disuelven* [...] Las prótesis sociotécnicas que conforman la identidad humana están en continua mutación. La agencia sobre el mundo es también autopoiesis y transformación de la identidad humana. Los humanos no tienen naturaleza, tienen historia. Si cabe hablar de condición, la humana es una condición protésica, ciborg: seres que serían incapaces de continuar su existencia sin sus proyecciones protésicas fisiológicas, mentales, sociales, culturales. Las prótesis no son añadidos, *son continuaciones y acabamientos de la agencia. Son siempre fuentes de conflicto en la identidad: se viven, a la vez, como molestia y como necesidad*. Crean nuevas facultades, que transforman las habilidades y dotaciones fisiológicas, o completan lo que la evolución biológica inició. Los humanos fueron siempre monstruos prometedores que rompieron el equilibrio genético para iniciar nuevas sendas evolutivas. Sus prótesis fueron siempre el inicio de nuevas formas de dependencia de sus propias producciones (Broncano, 2012: 108-109).³

Resaltamos dos vertientes: la prótesis como *necesidad* y como *molestia*. Sin duda, a partir del *Manifiesto cyborg* de Donna Haraway (1991), se establece que lo orgánico guardará una relación *ortopédica* con lo tecnológico, que será guía y soporte para la supuesta generación de

nuevas identidades.⁴ A medida que avanzaron las reflexiones en torno a lo posthumano, el tema se consignó aristotélicamente: al descubrir las limitaciones del cuerpo en *acto*, se confió en proyectar su identidad en *potencia* si se establecía cierta dependencia con la tecnología —¿cómo generar *nuevos humanos* si no gracias a su asistencia?—. Sin embargo, el segundo elemento que introduce Broncano (2012) complejiza el asunto, pues la *molestia* por la prótesis, según este planteamiento, mantendrá en suspenso esa identidad, sin resolución dialéctica ni homogeneización definitiva.

Esta es la crítica a Broncano y a dicha *esperanza posthumanista* de hace unas décadas: la prótesis es el elemento que suponía una *potencia* ontológica; pero una vez materializada, se mostró como anómala, fuera de sitio, nunca incorporada a plenitud. En términos de efecto emocional y estimulación intelectual resulta, por supuesto, la condicionante de la práctica artística: la *molestia* de *tener* y de *ver* esa prótesis se experimenta no solo en el cuerpo-huésped —en los casos que nos convocan, los *agregados* al cuerpo de Stelarc y las *sustracciones* al de Saul Tenser, personaje interpretado por Viggo Mortensen en *Crímenes del futuro*—, sino en la percepción del espectador.

Independientemente del impacto que genera ver un cuerpo intervenido de manera tan explícita —algo que busca el arte contemporáneo, que no es más que una actualización de la *doctrina del shock* de las vanguardias de principios del siglo XX—, se produce un conflicto en el espectador de las performances del artista australiano y de las cintas del cineasta canadiense: la evidencia de una dicotomía no resuelta. No es que se la prótesis se *absorba*; no genera una nueva entidad, armónica y homogénea, solo suscita la idea de *algo que incomoda*, que no tendría que estar allí, pero está.

Stelarc deja en suspenso la posibilidad de que esa dicotomía realmente se *disuelva* —sus obras funcionan en tanto los campos de interacción se *encuentren*, mas no se *fundan*—. Mientras, en el caso de Cronenberg se establece un fenómeno más profundo: los nuevos órganos que Tenser genera no deberían estar ahí —de hecho, no solo le *molestan*, hacen insoportable su existencia—, y se extraen para que ese cuerpo retorne, por un momento, a un estadio anterior de homeostasis y regularización.

Como se verá a continuación, el diálogo entre ambos creadores permitirá argumentar que la representación de lo posthumano solo es posible en el terreno del arte y, además, de modo tan extremo que llevará a una merma, o abandono, de las puestas en escena y en cámara

tradicionales de ese tipo de estéticas. Esto quiere decir que lo performático en Stelarc y el *thriller* como género cinematográfico en Cronenberg disminuirán ante la fuerza de un posthumanismo que, en el siglo XXI, calificaríamos de *reactivo* ante el cuerpo y la identidad. La posibilidad del arte, entonces, pasa por la necesidad de sustraer esa prótesis; que equivale a decir que la práctica artística en la película de Cronenberg, más que guiño o continuación a Stelarc, es su contrapunto.

Brazos y orejas implantados y extraídos: lo posthumano en Stelarc

Si atendemos a obras como *Third Hand* (1992) y *Third Ear* (2007), de Stelarc, se verá que la *tensión* o *amenaza* a la *auto-preservación* del cuerpo ocupa el sitio de la representación artística; las intervenciones, excesos o laceraciones a este suponen no solo una crítica de carácter político y social, sino un deseo de trascender a sus confines ulteriores. En otras palabras, la intención es producir en su propio cuerpo ese *estatuto ontológico encarnado* más atrás. Aunque, como se verá, aquello solo confirma a la esfera de lo representacional como terreno único para tales evidencias.

Bajo una de sus máximas ya archiconocidas, “el cuerpo está obsoleto”, el artista chipriota-australiano Stelios Arcadiou (Stelarc) se ha dedicado por más de cincuenta años a investigar y experimentar, tecnológica y quirúrgicamente, el modo en que su cuerpo puede sobrellevar extensiones. De esta manera, en 1992 comenzó su *performance*, *The Third Hand*, en la que incorporó a su brazo derecho una mano robótica, diseñada por la Universidad de Waseda (luego completada en Yokohama, Japón). La intención era que el dispositivo —que tenía cierta autonomía y proporcionaba una retroalimentación táctil muy exacta, permitiendo tomar y soltar objetos con delicadeza—⁵ no solo le sirviera para sus espectáculos, sino que fuese un accesorio permanente con el que pudiera experimentar una nueva vida cotidiana.

En un señero artículo donde se pasa revista a las implicaciones posthumanas de esta *performance*, Silvana Vilodre Goellner y Edvaldo Souza Couto (2007: 119) comentan que:

La presencia de la máquina es lo que ahora puede devolverle algún sentido al cuerpo, garantizar su funcionalidad. Como la tecnología es cada vez más miniaturizada y biocompatible, ella posa sobre el cuerpo, se implanta en él haciendo que la dinámica corporal sea cada vez más determinada por la presencia de las máquinas. El artista está convencido de que la estructura fisiológica del cuerpo determina su inteligencia y sus sensaciones, motivo por el cual usa la tecnología para modificar esa estructura, creando así una percepción modificada de la realidad corporal.

Aunque el brazo fue retratado en varias sesiones fotográficas y en su *performance* más conocida le ayudó al artista a escribir a tres manos, en un muro, la palabra *evolución*, el peso de dos kilos y la irritación del gel de los electrodos sobre su piel lo volvieron solo una prótesis ocasional. Esto es interesante, porque implica, primero, que lo *incorporado* para el *cuerpo obsoleto* comienza a experimentarse como molestia (las dificultades del cuerpo para reconocer otro *órgano* como propio); y segundo, que los pormenores del espectáculo no se limitan al momento de la exhibición, sino también involucran la manufactura y la cotidianidad del artista. Se abren, pues, otros debates sobre la recepción artística: ¿en dónde fijar la atención, como espectador?, ¿solo en el momento del ensamblaje de la tercera mano o en el instante en que, con ese brazo, posa ante una cámara o escribe en el muro o cuando su propia piel *reclama*, con la doble acepción del término, la presencia de esa prótesis, extensiva y no sustitutiva?

Se pensaría que Stelarc tiene muy en cuenta este aspecto cuando diseña y ejecuta *The Third Ear*, tal vez su obra más decidora al respecto. Desde 1996, al artista le rondó la idea de implantarse una tercera oreja en el brazo izquierdo —una señal: es el brazo contrario al que se superponía la *Third Hand*—. Con ayuda de un cirujano, se introdujo subcutáneamente material biocompatible que luego fue revestido con sus propias células para hacerlo más realista. Al poco tiempo la prótesis había crecido al tamaño de una oreja regular y se había cubierto de piel y venas. Lo siguiente fue incorporar tecnología con el fin de que detectara proximidad, se conectara a internet y también pudiera captar sonidos. Esto, como se nota, implicaba la posibilidad de trascender a la coyuntural muestra de una *performance*; es decir, que el artista, en cualquier momento y con las condiciones escenográficas adecuadas o no, reafirmara el criterio de que el ser humano trasciende a su obsolescencia — de acuerdo con Haraway (1991)— no a través de lo natural o animal, sino de lo *fisiológico bio-técnico*.

Al respecto, son interesantes las palabras de Valeria Radrigán (2013: 215) en su análisis sobre *The Third Ear*:

la obra claramente atenta contra toda estructura normal del cuerpo perturbándolo a través de la modificación permanente de sus partes. Hay, mediante un acto de cirugía, un re-tratamiento y reconsideración de este mismo procedimiento no para curar o corregir en el sentido médico tradicional, sino para cuestionar justamente las nociones de cura y corrección.

En el *body-art* propuesto por Stelarc y otros artistas —como Orlan, quien se implantó protuberancias en la frente y para quien el quirófano es una suerte de *teatro barroco*, ya que filma todas las intervenciones a las que se somete—, *molestia* y *representación* desafiarán los conceptos de *cura* y *corrección*. Sin embargo, como marca Ronald Durán Allimant (2020: 1062), Stelarc:

No puede tener todo el tiempo el tercer brazo que se agrega, solo en las performances, porque es demasiado pesado. La oreja que se injerta en el brazo se infectó y tuvo que sacársela. Los sueños de ilimitación, de una voluntad absuelta se ven limitados por el propio cuerpo. El diseño del cuerpo al que apuntan Stelarc u Orlan intenta ser una libre creación ilimitada, una suerte de constructivismo absoluto. El cuerpo, sin embargo, tiene ciertas características reales, limitaciones de resistencia, de peso, de funcionamiento orgánico, etc., que establecen sus límites a las posibles manipulaciones del cuerpo.

Eso trae consigo una reflexión obligada que agrega un nuevo eslabón al arte posthumanista actual: si el propio cuerpo constriñe los sueños de ilimitación y de superación biológica al volverse intolerante a las prótesis y añadidos, entonces debe sobrevenir una fase en la que, tras evidenciar por un instante la reunión nunca armónica, no del todo homogénea, entre lo orgánico y lo tecnológico, lo protético se tenga que extraer. Aquello que de forma anti-natural estuvo habitando por un momento el cuerpo del artista, y que permitió recabar ciertos resultados importantes para el campo de la experimentación sensorial y estética, se *sustrae*. En esa sustracción quirúrgica —en esa posibilidad de restauración— podrían cifrarse propuestas aún más reveladoras.

Neoórganos como obra de arte: David Cronenberg con bisturí

Esa, de hecho, parece ser la lectura que hace David Cronenberg, en 2022, de los conjuntos performáticos de Orlan, pero sobre todo de Stelarc, para reflexionar sobre lo artístico en un contexto postposthumano. Es importante señalar, como advierte Jorge Fernández Gonzalo (2016), que esta exploración —reconocida en su momento como la *nueva carne*— no es exclusiva de *Crímenes del futuro*, sino que recorre toda la filmografía de Cronenberg, desde *The Brood* (1979) y *Videodrome* (1983), pasando por *Crash* (1996), *Naked Lunch* (1991) y *eXistenZ* (1999):

La Nueva Carne es el auténtico problema de nuestro tiempo, y la filmografía de Cronenberg el modo idóneo de dar cobertura visual y narrativa a los mitos recientes que ha engendrado la posmodernidad [...]. Hablamos, por un lado, de objetos siniestros y entidades monstruosas frecuentes en la producción cronenbergiana, que son capaces de desdibujar la barrera aparentemente infranqueable entre lo orgánico y lo inorgánico” (Fernández, 2016: 12).

Crímenes del futuro, protagonizada por Viggo Mortensen, Léa Seydoux y Kristen Stewart, se sitúa en un contexto en el que la biotecnología puede inhibir problemas atávicos de los humanos, como el dolor y la propagación de infecciones. Esto conlleva la aparición de grupos, como el liderado por Lang Dotrice (Scott Speedman), en el que sus seguidores intervienen sus cuerpos para *evolucionar* hacia nuevas formas de supervivencia —en concreto, modificar su aparato digestivo para comer desechos plásticos, sintetizándolos en unas barras de color púrpura—. También se radicaliza el *body-art*, a través de la figura de Saul Tenser (Mortensen), reconocido artista, a quien su cirujana y pareja Caprice (Seydoux) asiste en sus espectáculos.

El apodo de Caprice, por supuesto, no es casual, y puede resultar una crítica a la forma de asumir, ejecutar y evaluar ese tipo de arte. La particularidad de Tenser es que, debido a un trastorno llamado síndrome de evolución acelerada, genera órganos vestigiales, no funcionales, que Caprice extrae para sus *performances*, pero también para mantenerlo con vida: “¿Quién querría conservarlos? Te pueden matar” (Cronenberg, 2022: 17:2). En sus espectáculos, donde los asistentes graban todo lo que ocurre y pueden estar muy cerca, hay televisores analógicos que arrojan una máxima, “Body is reality”, y el ambiente aparece cargado de evidentes insinuaciones libidinales. Aquello no produce rechazo, sino excitación —el caso más evidente de estas reacciones es el personaje de Kristen Steward, Timlin, la burócrata encargada de catalogar, en el Registro Nacional de Órganos, aquellos que Tenser produce—. De modo análogo a los grandes maestros del arte de la antigüedad, Timlin está convencida que el cuerpo de Tenser genera órganos *bellos* a voluntad.

De esta manera, Cronenberg presenta, al menos, dos líneas narrativas, e irremediabilmente una termina fagocitando a la otra. Por un lado, se trata de un *thriller*, en el que una unidad especial dirigida por el detective Cope (Welket Bungué) intenta dismantelar la red de *evolucionistas radicales*, liderada por Lang —quien, inclusive, es capaz de ofrecer el cadáver de su propio hijo para que se abra en una exhibición artística y evidenciar que es el primer neohumano con un sistema digestivo capaz de comer plástico—. Por otro lado, se aborda una reflexión sobre el arte postposthumano, donde se muestran los pormenores de Tenser y Caprice; la elaboración de sus espectáculos, su cotidianidad como pareja, las repercusiones de sus *shows* en ambientes tan disímiles como las nuevas galerías —una, en particular, comandada por la inquietante Odile—, oficinas burocráticas, grupos subversivos y el propio cuerpo de policía.

La opinión de Timlin es sugerente: lo que el *performer* puede hacer con sus manos es obsoleto para el arte que demandan los circuitos de evaluación artística más atrevidos —de hecho, en una escena aparentemente menor, Saul Tenser dialoga con Caprice en su taller, mientras elabora inútilmente un tipo móvil, que bien pueden ser unos huesos, bien partes de la silla Breakfaster, en la que se sienta a comer—. Parece importar más lo que *elabora* el interior de Tenser, sin que sus manos ni creatividad intervengan; durante toda la película se plantea la pregunta, sin resolución, de si esa elaboración se efectúa a nivel subconsciente o no.

Arte sin *poiesis*, ni mediación técnica; arte sin pautas ni cánones legitimados o promovidos desde lo institucional, solo un cuerpo que modela órganos idiopáticos cuya función se desconoce, pero que causan conmoción científica y artística por extirparlos y exhibirlos. Sin duda, el asunto que opaca la trama de la cinta es ese debate sobre el arte contemporáneo, que incluye la meditación sobre el cuerpo, tan recurrente en toda la producción de Cronenberg, como lo afirma Abraham Villa Figueroa (2022: 148):

Las mutilaciones y mutaciones que abundan en las películas previas de Cronenberg son grotescas. Aquí no dejan de causar un poco de repulsión, pero no representan ninguna amenaza real para los protagonistas. Al contrario, les producen un enorme placer gratuito, favorecen su expresión personal, les dan satisfacción creativa, fama y quizá incluso les prometen un futuro mejor.

Así, en un tenso diálogo entre el detective y los burócratas del Registro Nacional de Órganos, las posturas quedan abiertas y a expensas del espectador. Cope, tras levantarse la camiseta y mostrarles un bulto que tiene en un costado, les pregunta a Wippet y Timlin: “¿Cómo un crecimiento tumoral puede considerarse arte? ¿Dónde está la formación emocional, la complejidad filosófica que es básica para todo arte?” (Cronenberg, 2022: 33:46). Ambos se mofan de él, estableciendo un distanciamiento arrogante.

Él [Tenser] toma la rebelión que ocurre en su cuerpo y se apodera de ella. La moldea, la tatúa, la exhibe, hace teatro con ella [defiende Timlin]. Tiene un significado, muy potente, y mucha gente responde a eso. Es como descubrir una nueva especie [agrega Wippet]. Más bien, un nuevo Picasso [remarca Timlin] (2022: 32:44).

Cronenberg no soslaya, sobre todo a través de la reacción de Timlin, un asunto asaz manifiesto en el arte desde las vanguardias históricas: por un lado, el hecho de trascender a la vetusta y anquilosada idea de arte como producción de belleza; y, por otro, la pregunta por el arte mismo, que emerge ante cada obra. De este modo, se vuelve necesario comprender primero

el concepto expresivo y luego su representación, lo que convierte al campo estético en un irremediable asunto para iniciados.

Esto se refuerza cuando Cronenberg hace referencia explícita en su película a las propuestas de Stelarc y Orlan —prótesis y adición—. En ambos casos, se consideran revolucionarias al principio, pero se desestiman al no ir más allá de un valor cosmético (lo que respondería a una de las preguntas iniciales: el *agregado* no resignifica la identidad). Una noche en la que se siente particularmente vulnerable, Caprice asiste a la galería de Odile. A esta le están mutilando la cara. Hay una fuerte atracción entre ambas, por el deseo de que Odile *corte* a Caprice. El proceso de transformación en el rostro del personaje de Léa Seydoux se omite en la cinta, pero al regresar a casa, Saul la observa con extrañeza y reproche: en su frente aparecen dos protuberancias, parecidas a las que exhibe Orlan. La mirada de Tenser las juzga innecesarias.

Asimismo, en otra escena, Saul Tenser observa la *performance* de un tal Klinek, desde el rincón de una galería oscura. Al tiempo, se escucha en unos altavoces una voz que señala: “Es tiempo de dejar de ver, de oír, de hablar”, una mujer termina de zurcir la boca de un hombre calvo, de mediana edad, que tiene a su vez los párpados cosidos con el mismo grueso hilo. Adheridas a su cabeza, a sus brazos, a su torso y piernas, tiene orejas (referencia a *Third Ear*, además del parecido físico con Stelarc). Suena música electrónica y el hombre se expresa con el recurso que le queda: la danza.

Es interesante cómo Cronenberg desvía la atención del espectador: no muestra más que unos segundos de ese espectáculo y encuadra a Saul, a quien aborda una doctora, Adrienne Berceau (Ephie Kantza), que, en una resolución simple, desestima la presentación: “Las orejas son lindas, son llamativas, pero mil orejas no es un buen diseño. ¿Sonido envolvente? Las orejas extra ni siquiera funcionan, son tan solo para el show. [Klinek] es mejor con la danza que con el arte conceptual” (Cronenberg, 2022: 38:03 y 38:20). Entonces, se regresa a la pregunta: ¿hasta dónde, pues, se genera realmente un neo-cuerpo y, desde ahí, una nueva identidad? Cronenberg es lúcido para identificar que, hacia la segunda década del siglo XXI, lo revolucionario en el *body-art*, más que incorporar prótesis, es sustraerlas; más que lacerar el cuerpo, es repararlo. En suma, lo realmente impactante y escandaloso será cómo devolver al organismo a una situación lo más primigenia posible.

Adelantando una resolución hasta cierto punto inédita, que trasciende la trama de la película, Saul le dice a Cope: “Lo que quiero decir con eso del arte corporal es que no me gusta lo que está pasando con el cuerpo. En particular, lo que está pasando con mi cuerpo, por eso lo sigo cortando” (Cronenberg, 2022: 46:22). En una evidente puesta en cámara de posthumanismo, la generación y extirpación de nuevos órganos provoca en Tenser fuertes molestias, por lo que constantemente debe asistirse de sillas (la Breakfaster) y camas (la Orchidbed), que, aunque inspiradas de manera notoria en diseños de H. R. Giger, evocan el capullo o caparazón de un insecto de reminiscencias kafkianas.⁶

La lectura y contextualización de Cronenberg ante ese problema posthumano tiene que ver con la alienación del sujeto; en un estado de fragilidad promovido por esa sociedad del futuro, donde el interior del cuerpo humano se estetiza más que su exterior, preparado para exhibirse, Saul Tenser encuentra conciliación y sentido solo entre esos artefactos y en el deseo de retornar a un cuerpo *equilibrado* y no *performático*. Mirtha Benítez Ruiz (2023: 44) ya adelantaba ese asunto en un artículo muy reciente:

“Tengo miedo de todo” exclama Tenser, el *performer* que se somete a cirugías públicas, mientras deambula por la oscura ciudad ocultándose y mostrándose vulnerable debido a tanta exposición. Se esconde de los policías reclutadores y de los burócratas, acumuladores de órganos, que lo persiguen para controlarlo. Su cuerpo se convierte en un extraño enemigo fuera del espectáculo. El lugar donde encuentra tranquilidad a esa fragilidad confesada, es en brazos de las máquinas, en el sarcófago de las autopsias, en la mesa de operaciones que funciona como lienzo del artista para Caprice, y en las camas ortopédicas y alimentadoras con sus tejidos carnosos y sus brazos que lo abrazan. Una tecnología que acaricia un cuerpo atravesado por el paso del tiempo, deteriorado. Tecnología que fallidamente intenta sustituir al “otro”, el de carne y hueso.

Más que el contacto con otro sujeto o con su propio trabajo artístico, la tecnología lo reconecta con lo humano. Entonces cobra sentido la frase de Router (Nadia Litz), una de las asistentes técnicas de LifeFormWare, la empresa que le proporciona los aparatos a Saul:

[Tenser] es un artista del paisaje interior. La creación artística a menudo se asocia al dolor y el dolor tal como lo conocemos está siempre asociado al sueño. En LifeFormWare nos especializamos en manipular y modelar el dolor [...]. Una buena noche de sueño es algo difícil de definir cuando eres un artista y buscas el dolor (Cronenberg, 2022: 30:04).

Resulta evidente, pues, que a Tenser *no le guste lo que está pasando con el cuerpo*. Esa *molestia* por la exhibición extrema, por la admiración y el consentimiento —y, ante todo, por la obligación de trasgredir las reglas— lo hace recluirse al final de la película, casi como en un exilio, en su taller. Ahí planea una última *performance*, donde no hay más público que Caprice y, a riesgo de que su cuerpo se descompense, come esa barra de plástico púrpura fabricada por Lang Dotrice con la esperanza de que le restituya una función regular: la de deglutir.

La escena final de *Crímenes del futuro* es un primerísimo primer plano del rostro de Tenser, en blanco y negro (la grabación de Caprice) y en distensión. Corre una lágrima por su rostro. Su organismo deja de ser campo de experimentación para que *encarne* el *estatuto ontológico* del cuerpo posthumanista y, ya sea que su aparato digestivo tolere el plástico o le provoque la muerte, no hay retorno a una metafísica identitaria: avanzó, pero sin los fundamentos posthumanos. En autonomía, sin asistencia de máquinas y sin exhibiciones para el deleite mórbido de una multitud, el sujeto pudo masticar y deglutir. De esa manera, el éxito del último espectáculo le devuelve al cuerpo su situación primigenia.

A modo de conclusión, el cuerpo, más —y menos— algo

Revisitar las bases del pensamiento posthumanista con casi medio siglo auestas resulta no solo estimulante, sino obligatorio. Como se vio, tras los planteamientos iniciales de autores como Donna Haraway (1991), Rosi Braidotti (2015) y Fernando Broncano (2012), en los que la evolución biológica, incluso mutacional, podía acelerarse con asistencia de la tecnología, sobrevienen contrapuntos interesantes que surgen, precisamente, de aquello que los cuerpos pueden, o no, resistir, y que las prácticas artísticas pueden, o no, representar.

En este ensayo se quiso apuntalar dichos enfoques; primero, considerando que, así como existe una relación *ortopédica* entre el cuerpo y la tecnología, entre la filosofía y la estética se modificó la dependencia en enfrentamiento. Hoy, el pensamiento contemporáneo ha sabido congeniar con el campo de la experimentación artística, no solo para ilustrar sus conceptos, sino para extraer de él formas más complejas y hondas de entender los fenómenos.

La proyección de nuevas identidades a partir de lo posthumano, debido a una supuesta obsolescencia del cuerpo, implicó no dejar fuera la carne y la materia, sino ubicarlas protagonicamente en el debate, pero, sobre todo, situarse en sus límites. ¿Qué necesitaba un cuerpo posthumano?, ¿dónde, si no en él, podía superarse la dialéctica de dicotomías y

binarismos metafísicos? El giro paradigmático de la corriente, heredera del postestructuralismo y de la posmodernidad, fue trabajar en el terreno ontológico más que en el metafísico: no descubrir la esencialidad identitaria en lo *dado*, sino tomarlo como una *prótesis* matriz y pretender construir otra identidad con *añadidos*.

No obstante, la evidencia de que ese *añadido* protético (la *Third Hand*, o la *Third Ear*, en Stelarc; o las orejas que florecen del cuerpo de Klinek, en *Crímenes del futuro*) se trata de una cirugía no correctiva, sino potestativa, deviene en que su asimilación en el organismo es casi imposible, lo que contraría la idea de una *nueva identidad* plena. La resolución dialéctica —llevar al cuerpo a un *Aufheben* absoluto— se suspende y en una performance, si acaso, se ve de modo intermitente (y simultáneo) el cuerpo humano y el posthumano, mas no su dilución o integración.

Aunque aquello fracase como *estatuto ontológico encarnado*, no significa que deje de tener repercusiones en el campo de la reflexión y práctica artísticas. En Stelarc existe una voluntad de incorporación, de continuidad, de esa *prótesis original* que es el cuerpo, según Hayles (1999), pero solo operará en la percepción del espectador de sus *performances* al ser intrínsecamente antinatura (pues no termina de absorberse). Cronenberg (2022) agrega un eslabón más al debate: lo asume, así el fundamento y el atractivo de un espectáculo artístico es la sustracción de lo que produce el interior del cuerpo de Saul Tenser.

Ante esto, resulta complejo hablar de nueva identidad, porque su mismo concepto implica, aunque sea por un momento, el de una entidad que debe contemplarse, pensarse, categorizarse. Así, la incorporación y sustracción de elementos protésicos en *performances* artísticas puede leerse, a lo sumo, como la posibilidad de que ese cuerpo deje de infravalorarse y se plantee como un campo para desterritorializar y reterritorializar experiencias en movimiento constante, en flujos inciertos, pero sin garantías de una cabal emancipación del sujeto.

Así como se apuntaba que las *performances* de Stelarc tienden a decaer como espectáculo —el poder performativo no está en la exhibición de una tercera mano y una tercera oreja, sino en la reflexión posthumana que aquello suscita—, la película de Cronenberg fracasa como *thriller*: las averiguaciones de Cope resultan banales; sus métodos, archisabidos; y el personaje, si brilla en algún momento, es por la escena donde matiza con Wippet y Timlin los viejos y nuevos parámetros de apreciación artística. Lo posthumano, en el terreno del pensamiento

contemporáneo, avanza del mismo modo: sustrae, reubica y recompone elementos más que añadirlos de modo inédito. Tal vez, el género más adecuado para representar un cuerpo *autopreservado* haya sido la plástica; pero para ella, la *performance* ya quedó obsoleta, así como el *thriller* se vio mermado para un cine como el de Cronenberg.

En suma, en el posthumanismo del siglo XXI, el cuerpo sigue siendo él o, cuando mucho, es él *más algo*. Aunque por un instante haya tensado sus posibilidades de evolución, en realidad se autopreserva a través de la sustracción de ese *algo*, rechazando aquello que le era ajeno e intentando recuperar su homeostasis. En su proceso de representación artística se volvió *algo más*: fue *objeto representado* y *sujeto de la representación* a la vez. Esto equivale a decir que la práctica estética consigue autopreservarlo cuando lo destaca no como un *cuerpo evolucionado*, sino como el de siempre, al que necesariamente tienen que explicitársele sus accidentes; es decir, sus agregados y sustracciones.

Referencias

- Benítez Ruiz, M. (2003). "Crímenes del futuro. Primer plano del cuerpo". *Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte*, vol. 19, núm. 1, pp. 41-45.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Broncano, F. (2012). "Humanismo ciborg. A favor de unas nuevas humanidades más allá de los límites disciplinares". *Revista Educación y Pedagogía*, vol. 24, núm. 62, pp. 103-116.
- Burgos, J. M. (2015). "El personalismo ontológico moderno II". *Quién. Revista de filosofía personalista*, Madrid, núm. 2, pp. 7-32.
- Cronenberg, D. (Director) (2022). *Crimes of the Future* [película]. Serendipity Point Films.
- Deleuze G. y F. Guattari (1997). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Durán Allimant, R. (2020). "Cyborgs y diseño del cuerpo: arte y tecnología, una mirada desde Félix Duque". *Revista Pensamiento*, vol. 76, núm. 291, pp. 1049-1077.
- Fernández Gonzalo, J. (2016). *Políticas de la Nueva Carne. Calas filosóficas en la filmografía de David Cronenberg*. Barcelona: Excodra.

- Guattari, F. y S. Rolnik (1996). *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Valencia: Cátedra, pp. 251-312.
- Hayles, K. (1999). *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hegel, G. W. F. (1971). *Introducción a la estética*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo.
- Man, P. de (2000). *La ideología estética*. Madrid: Cátedra.
- Radrigán, V. (2013). "Cyborg art y bioética: Stelarc y *The third ear*". *Revista Aisthesis*, núm. 54, pp. 209-221.
- Stelarc (1992). "Third Hand [en línea]". *Stelarc Projects*. Recuperado el 25 de febrero de 2024, de: <http://stelarc.org/projects.php>.
- Stelarc (2007). "Third Ear" [en línea]. *Stelarc Projects*. Recuperado el 25 de febrero de 2024, de: <http://stelarc.org/projects.php>.
- Villa Figueroa, A. (2022). "La mutación de David Cronenberg". *Revista de la Universidad de México*, núm. 889, pp. 145-149.
- Vilodre Goellner, S. y E. Souza Couto (2007). "La estética de los cuerpos mutantes en las obras de Stelarc, Orlan y Gunter von Hagens". *Revista Opción*, vol. 23, núm. 54, pp. 114-131.

Felipe Ríos Baeza (Santiago de Chile, 1981): Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha publicado varios libros académicos, como *La letra ensimismada. Nuevos ensayos de literatura hispanoamericana* (2023); *El texto desbordado. Aproximaciones contemporáneas al fenómeno literario y artístico* (2019); *El desvarío ilustrado. Ensayos sobre literatura hispanoamericana contemporánea* (2014) y los dos volúmenes de Roberto Bolaño: *Una narrativa en el margen* (2013 y 2016), entre otros. Se ha desempeñado como profesor e investigador en varias instituciones de educación superior, en materias de literatura, cine, filosofía y estética, además de escribir y coordinar libros críticos dedicados a autores contemporáneos, como Roberto Bolaño, Enrique Vila-Matas, César Aira y Juan Villoro, entre otros. Ha escrito, además, varias obras de ficción: el volumen de cuentos *Satori* (2018) y las novelas *Clowns* (2016) e *Infectados* (2021). Desde 2021 es fundador y director de *Notas al Margen. Espacio de Cultura*. Actualmente, se desempeña como investigador y docente de tiempo completo en la Universidad Anáhuac Querétaro y desde 2012 pertenece al Sistema Nacional de Investigadores en el nivel 2.

¹ Es interesante que ante la necesidad de una antropología más abierta, incluso filósofos conservadores, como Juan Manuel Burgos (2015: 11), hagan un reconocimiento de ese tipo. En el giro personalista de Burgos se acepta la idea de que: “La metafísica queda destronada y su reinado filosófico se debilita. Ya no es la *ciencia* que proporciona las categorías básicas para la comprensión de toda la realidad. Proporciona, a través de las nociones de acto de ser y esencia un marco fundamental para comprender y contextualizar todo lo existente, pero la pregunta principal ahora es la pregunta sobre el hombre. Y, esa pregunta, se solventa en la antropología”.

² Guattari y Rolnik (1996: 41) señalan: “Jamás se desterritorializa por sí solo, por lo mismo se necesitan dos términos. En cada uno de los términos se reterritorializa uno en otro. De tal manera que no se debe confundir la reterritorialización con el retorno a una territorialidad primitiva, o más antigua: ella implica necesariamente un conjunto de artificios por los cuales un elemento, el mismo desterritorializado, sirve de territorialidad nueva a otro que pierde la suya. De allí todo un sistema de reterritorializaciones horizontales y complementarias”. Al respecto, véase también la propuesta de Deleuze y Guattari (1997).

³ Las cursivas son propias.

⁴ “Un ciborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción [...]. A finales del siglo xx —nuestra era, un tiempo mítico—, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos ciborgs. Éste es nuestra ontología, nos otorga nuestra política. Es una imagen condensada de imaginación y realidad material, centros ambos que, unidos, estructuran cualquier posibilidad de transformación histórica” (Haraway, 1991: 127).

⁵ “La mano artificial, prendida al brazo derecho como una adición y no como una sustitución protética, es capaz de ejecutar movimientos independientes, activándose por señales de EMG de los músculos abdominales y de la pierna. Ella tiene un mecanismo para abrir y cerrar la mano; la muñeca puede girar 290 grados en los dos sentidos y un sistema de *feedback* táctil para un ‘sentido de tacto’ rudimental. Mientras el cuerpo activa su manipulador suplementario (la tercera mano), el brazo izquierdo real se controla a distancia —lo ponen en acción dos estimuladores musculares—” (Vilodre Goellner y Souza Couto, 2007: 121).

⁶ La alusión a Franz Kafka como precursor de Saul Tenser y de toda esta nueva performatividad corporal no es nueva. Además de nuestra idea de la Orchidbed como una representación de Gregorio Samsa al despertar, Mirtha Benítez Ruiz (2023: 43) afirma que: “Arte, finalmente como expresión de protesta y de cuestionamiento de una época, se presenta en una excentricidad que no deja de ser crítica a las variables en juego. Nos recuerda aquel cuento de Franz Kafka “Un artista del hambre”, escrito en 1922, en el que el protagonista, ayuna hasta consumirse en un espectáculo público. La sociedad, queda cuestionada en el relato, tal como muchas escenas de nuestra película que combinan la exhibición como espectáculo y la crítica irónica al mismo tiempo”.