

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO**



**Ancianidad compuesta / Identidad descompuesta:  
Transiciones y transgresiones del cuerpo, la memoria y  
la identidad**

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Arte con  
mención en Pintura que presenta:

*Sergio Jesús Pacheco Pajuelo*

Asesor:

*Diego Orihuela Ibañez*

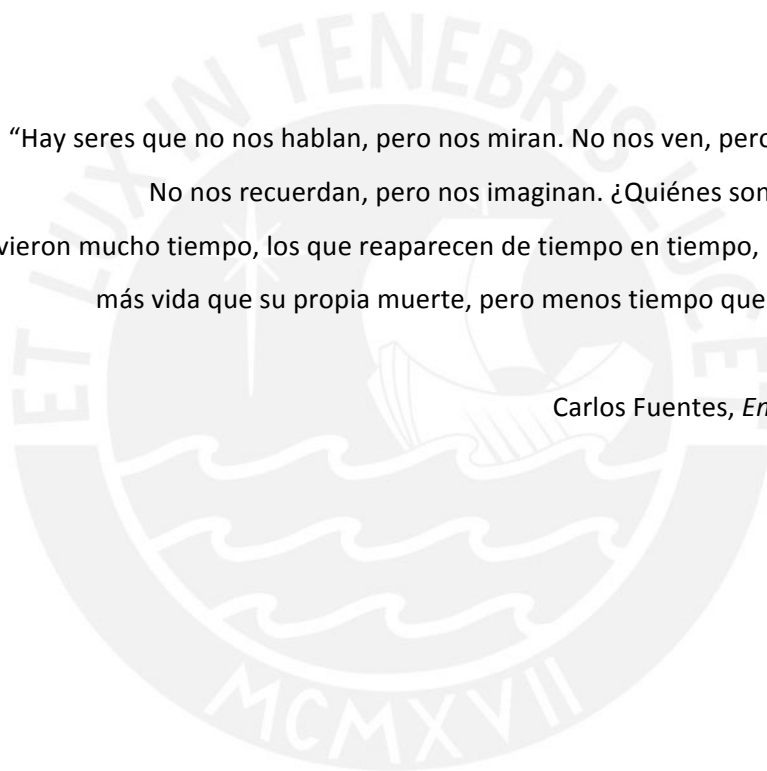
Lima, 2022



A mis abuelos.

“Hay seres que no nos hablan, pero nos miran. No nos ven, pero nos recuerdan.  
No nos recuerdan, pero nos imaginan. ¿Quiénes son los inmortales?  
Los que vivieron mucho tiempo, los que reaparecen de tiempo en tiempo, los que tuvieron  
más vida que su propia muerte, pero menos tiempo que su propia vida.”

Carlos Fuentes, *En esto creo*, 2003



## RESUMEN

La presente investigación está desarrollada en base al proyecto artístico *Al borde de las cosas*, una instalación presentada en el interior de la casa de mi abuelo materno en Arequipa. En este estudio abordo la vejez contemporánea en su faceta más degenerativa, aquella confrontada con el deterioro de las funciones vitales con las que tradicionalmente se cree que se construye identidad. El decaimiento en la ancianidad, como tema de investigación, plantea la interrogante por la posible pérdida o interrupción identitaria, cuestión que es desarrollada a partir de la siguiente pregunta: ¿Cómo entender y representar desde las artes la condición degenerativa propia de la senectud y qué implica esta condición frente a determinados modelos y construcciones sociales como son el cuerpo, la mente y la identidad? El objetivo final de este trabajo es presentar una crítica al concepto identidad, desde la vejez, como categoría que valida la existencia, generando cuestionamientos importantes sobre el individuo y su relación con los procesos de declive. Así como aportando reflexiones sobre la percepción contemporánea de la vejez y cómo, por medio de la estética y la ficción, se puede entender a esta desde un potencial disidente y cuestionador frente a categorías que suelen ser pensadas como modelos normativos, como son: la salud, el deterioro, la memoria, el cuerpo, y también la identidad.

## ABSTRACT

The present research is based on the artistic project *On the edge of things*, an art installation presented inside the house of my maternal grandfather in Arequipa, Peru. In this thesis I address contemporary old age in its most degenerative state, confronted with the deterioration of the vital functions which are traditionally believed that identity is built on. The general decline in old age, as a research topic, raises the question of the possible loss or interruption of identity, an issue that is developed from the following question: How to understand and represent through the arts the degenerative condition of old age and what does this condition imply in the face of certain models and social constructions such as the body, the mind and identity? The final objective of this work is to present a critique of the concept of identity, through old age, as a category that validates existence, presenting important questions about the individual and their relationship with the processes of decline. As well as providing reflections on the contemporary perception of old age and how, through aesthetics and fiction, it can be understood from a critical and dissident potential against categories that are usually thought of as normative models, such as: health , deterioration, memory, the body, and also identity.

## ÍNDICE DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	10
<b>PRIMER PISO</b> .....	17
<b>1. RECIBIDOR</b> .....	17
1.1 Casa/ Cuerpo .....	19
1.2 Casa/ Memoria .....	23
1.3 Casa/ Identidad .....	25
<b>2. SALA</b> .....	33
2.1 Miniaturas domésticas: realidad y proyección .....	35
2.2 Una casa demasiado grande .....	38
2.3 <i>Unheimlich/ Unhomely</i> .....	43
<b>3. BAÑO</b> .....	54
3.1 Identidades liminales .....	54
3.2 El naranja en las artes visuales .....	60
3.3 El naranja en el cine .....	66
<b>4. COMEDOR</b> .....	72
4.1 La Gelatina .....	74
4.2 Memoria, recuerdo y olvido .....	77
4.3 El archivo y la pulsión de muerte .....	83

<b>SEGUNDO PISO</b> .....	90
<b>5. REPISA Y BAÑO</b> .....	91
5.1 La medicalización de la vida .....	94
5.2 Viejismo y marginalización .....	99
5.3 Amenazas externas .....	104
5.4 Los nuevos hábitos .....	107
<b>6. PRIMER DORMITORIO</b> .....	115
6.1 Las cosas viejas .....	117
6.2 El eterno presente y los futuros perdidos .....	125
6.3 La invasión del pasado y la confusión temporal .....	129
6.4 Reconciliación con la ancianidad .....	134
<b>7. SEGUNDO DORMITORIO</b> .....	138
7.1 Vejez, disidencia y revelación .....	142
7.2 Los monstruos .....	145
7.3 Zombie .....	148
7.4 Cyborg .....	154
7.5 Frankenstein y el Cosmismo Ruso .....	158
7.5.1 El moderno prometeo .....	158
7.5.2 Cosmismo .....	160
7.6 El potencial de la vejez contemporánea .....	165
<b>CONCLUSIONES</b> .....	173
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	180
<b>ANEXOS</b> .....	205

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Mapa de la instalación [dibujo] .....	16
<b>Figura 2.</b> <i>Mapa I</i> [dibujo] .....	17
<b>Figura 3.</b> <i>ST. I</i> [dibujo] .....	19
<b>Figura 4.</b> <i>Mapa II</i> [dibujo] .....	33
<b>Figura 5.</b> <i>ST. II</i> [dibujo] .....	34
<b>Figura 6.</b> <i>ST. III</i> [dibujo] .....	38
<b>Figura 7.</b> <i>Home</i> [escultura] .....	42
<b>Figura 8.</b> <i>House and Body</i> [escultura] .....	42
<b>Figura 9.</b> <i>Dutch Interior</i> [Videoinstalación] .....	51
<b>Figura 10.</b> <i>Dutch Interior</i> [Videoinstalación] .....	51
<b>Figura 11.</b> <i>Mapa III</i> [dibujo] .....	54
<b>Figura 12.</b> <i>ST. IV</i> [dibujo] .....	59
<b>Figura 13.</b> <i>Aten Reign</i> [Instalación] .....	64
<b>Figura 14.</b> <i>The Weather Project</i> [Instalación] .....	65
<b>Figura 15.</b> <i>Mapa IV</i> [dibujo] .....	72
<b>Figura 16.</b> <i>ST. V</i> [dibujo] .....	73
<b>Figura 17.</b> <i>ST. VI</i> [dibujo] .....	77
<b>Figura 18.</b> <i>ST. VII</i> [dibujo] .....	90
<b>Figura 19.</b> <i>Mapa V</i> [dibujo] .....	91
<b>Figura 20.</b> <i>ST. VIII</i> [dibujo] .....	93
<b>Figura 21.</b> <i>ST. IX</i> [dibujo] .....	108
<b>Figura 22.</b> <i>Mapa VI</i> [dibujo] .....	115



<b>Figura 23.</b> <i>ST. X</i> [dibujo] .....	117
<b>Figura 24.</b> <i>ST. XI</i> [dibujo] .....	120
<b>Figura 25.</b> <i>ST. XII</i> [dibujo] .....	125
<b>Figura 26.</b> <i>Mapa VII</i> [dibujo] .....	138
<b>Figura 27.</b> <i>ST. XIII</i> [dibujo] .....	139
<b>Figura 28.</b> <i>ST. XIV</i> [dibujo] .....	140
<b>Figura 29.</b> <i>ST. XV</i> [dibujo] .....	172



## INTRODUCCIÓN

La vejez, como consumación de la existencia, es una etapa que suele contemplarse a través de determinados marcos y referencias normativas que son vistos comúnmente desde una mirada compasiva y paternalista, así como de rechazo y estigmatización. Contrario a la visión de la senectud como un período de estabilidad y realización, la figura del anciano –particularmente en su condición más degenerativa– se caracteriza por encontrarse continuamente atravesando estados de crisis, los cuales problematizan una serie de constructos y concepciones sociales que suelen encasillarse en la categoría ambigua de ‘identidad’. En este proyecto de investigación abordo la vejez en su faceta más degenerativa, aquella confrontada con el deterioro de las funciones (físicas, mentales, cívicas y sociales) con las que tradicionalmente se cree se construye la identidad. De esta manera, traigo a discusión la pregunta acerca del individuo y su relación con los procesos de declive; planteando la necesidad de reconsiderar conceptos estrictamente arraigados al cuerpo, la mente y la identidad.

La presente investigación desarrolla los contenidos de mi proyecto artístico *Al borde de las cosas*, una instalación in situ expuesta en el interior de la casa de mi abuelo materno en Arequipa. En esta se presentan dos videos proyectados y varias piezas escultóricas que conviven con los objetos del espacio doméstico en las distintas habitaciones del lugar. Esta tesis se organiza en base a la distribución de los cuartos de la casa, en donde por capítulo se exponen los contenidos discursivos de cada habitación, por lo que el desarrollo de la teoría se ve estrictamente ligada a la propuesta de arte, haciendo que el recorrido por los apartados simule el recorrido físico y sensorial del lugar. Así, el capítulo uno representa la entrada a la casa, y las primeras habitaciones exponen los contenidos básicos que introducen a la problemática del proyecto. En ese sentido, el primer piso del hogar, presentado en un primer bloque de la tesis, sirve –literalmente– como los cimientos base de la investigación, en donde el conocimiento se sostiene, y el segundo piso desarrolla los contenidos más contundentes y propositivos, en tanto que responden a un espacio mucho más íntimo y privado. Aquí mi relación personal con la vejez resulta fundamental, pues no solo he elaborado mi tesis y proyecto en base a la casa de mi

abuelo, sino que es en esa misma casa donde viví y me crié hasta los seis años, de modo que el espacio guarda una implicación particular que mantiene –al igual que mi abuelo y la vejez en general– una pulsión de muerte cercana, ya que está previsto que la casa sea demolida en pocos meses. De esta manera, tanto la investigación como la obra sirven como registro y dedicatoria de la que fue mi casa de la infancia, por lo que la relación entre vejez y niñez, que será expuesta a lo largo de este texto, termina siendo análoga a mi relación con mis abuelos. Es esta la principal motivación del proyecto, junto al fallecimiento de mi abuela en el año 2020 y a la situación de encierro y pandemia en el que se gestó la propuesta. Todo este contexto –catalizado a través de la figura de la ancianidad– plantea la pregunta por la *crisis de identidad, e incluso por su posible pérdida o interrupción*. Siendo esta interrogante el problema principal de este estudio que tiene como móvil la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo entender y representar la condición degenerativa propia de la senectud contemporánea?, ¿Qué implica esta condición frente a determinados modelos y construcciones sociales como son el cuerpo, la mente y la identidad?

A continuación desarrollaré un breve resumen de los contenidos que serán expuestos en cada capítulo de la tesis. En el primer apartado se desarrollará la relación del individuo en función del espacio doméstico, a través de tres categorías fundamentales: el cuerpo, la memoria y la identidad. A partir de ello se configura al hogar –físico, simbólico e imaginario– como núcleo central del individuo, pero al mismo tiempo se cuestiona la perdurabilidad de este, se interroga –a través del deterioro natural de la vejez– como el hogar se desterritorializa, el cuerpo y la mente se suspenden y la identidad se desfasa. De modo que la ancianidad plantea la pregunta de *¿Qué sucede con la identidad humana cuando es confrontada con el deterioro del cuerpo y la mente?*. Continuando, en el segundo capítulo, se desarrolla la figura de las miniaturas domésticas a través de una casa de muñecas y un video, en el que se ponen en tensión las relaciones entre la objetividad y la proyección, la realidad y la miniatura, abriendo la pregunta de si una representación ficticia y miniaturizada de la casa puede ser más auténtica y verdadera que el hogar mismo. Con ello las sugerencias inquietantes entre la infancia y la ancianidad son puestas en fricción, evidenciando el rastro de mi experiencia personal con mi abuelo como detonante de la tesis. Así los

conceptos de lo *unheimlich* y *unhomely*, entendidos como lo siniestro y desfamiliar, aparecen no solo para retratar el deterioro sino mi propia relación con la ancianidad.

En el tercer capítulo se abordará el concepto de la liminalidad, entendido como estado de tránsito e indeterminación, presentado a través de las figuras del pasillo, el espacio doméstico, el color naranja y el deterioro de la vejez en general. En este apartado, además, se revisan una serie de referentes visuales en arte y cine que abordan el tratamiento expresivo del color como motor simbólico, sensible y conceptual de sus propuestas. Así la liminalidad se plantea como un concepto abierto que permite elaborar cuestionamientos importantes sobre ¿en qué punto se culminan los estados de crisis propios del tránsito liminal?, ¿qué implica entender la vejez como estado fronterizo?, ¿es posible entender la propia muerte como conclusión del estado de suspensión, y de ser así, podríamos considerar el existir mismo y el devenir identitario como una condición liminal?

Así, llegamos al cuarto capítulo, conclusión del primer bloque de la investigación, en donde se exponen una serie de relaciones aparentemente opuestas entre conceptos que resultan, finalmente, estrictamente relacionados, como son la infancia y la ancianidad vista a través de la figura de la gelatina. Asimismo, se ahondará en las implicancias de la memoria y el olvido, develando también las relaciones difusas con el recuerdo y la ficción, así como con la ausencia, planteando nociones como la memoria individual y la memoria colectiva, la pulsión de muerte y la pulsión de archivo. Allí se expondrán las implicancias de la mortalidad y la ausencia para la formulación de identidad, respondiendo a la pregunta de si ¿existe realmente la pérdida de la memoria?, ¿qué sucede con la identidad cuando confundimos el pasado con el presente, cuando fabricamos imaginariamente el pasado?, ¿qué rol juega el archivo en todo esto?

Ya a partir del segundo bloque, estructurado en base a las tres habitaciones del segundo piso, se desarrollan los aportes, postulados y cuestionamientos más críticos de la tesis. En el capítulo cinco, se abordará la vejez en relación con la industria médica y farmacológica, analizando el papel de la hiper-medicalización de las sociedades como

aspecto fundamental para la dependencia, estigmatización, y control del cuerpo, mostrando cómo el culto contemporáneo a la juventud y la inmortalidad termina por marginalizar la vejez. Aquí el desarrollo de conceptos como “jovenismo” de Robert Redeker y “biopolítica” de Michel Foucault serán fundamentales. A partir de ellos se dará una respuesta a las pregunta sobre ¿cuál es el papel del deterioro biológico en la ancianidad y finalmente cuál es su repercusión identitaria?, ¿el deterioro postula la disolución de la identidad?, ¿se puede escapar a la identidad? A partir de ese punto se desarrollará el concepto de la “poética del deterioro” o “la poética de la vejez”, como una forma de aproximarse artística y especulativamente a la ancianidad degenerativa, estableciendo interrogantes indispensables, por ejemplo: ¿cómo aproximarse artísticamente a la vejez?, ¿se puede identificar una poética en el deterioro?, ¿es realmente ético hablar de un concepto como este?

En el penúltimo capítulo se desarrollará el primer dormitorio del segundo piso, abordando una serie de preguntas fundamentales sobre la concepción del tiempo en la vejez y la memoria a través de los objetos, la ficción del pasado y las posibilidades de reconciliación con la ancianidad. En este apartado se aborda simbólicamente la figura de la maleta en relación con la imagen de la casa, evidenciando algunos paralelismos importantes entre ambas figuras como contenedores de intimidad, memoria e identidad. De igual manera, se desarrollará la condición del tiempo en la vejez vista desde el deterioro, que pone en cuestión la pregunta por la posibilidad de un futuro para la vejez, tocando nociones cómo el olvido perpetuo del pasado y la cárcel eterna del presente. Asimismo, se presentará como la condición senil puede trasladarse a un plano social como un síntoma de la época contemporánea, lo que nos permitirá problematizar la vejez por fuera del desgaste biológico, evaluándola como fenómeno cultural y político. Desarrollando la pregunta de ¿qué es lo que finalmente produce la desidentificación, que papel tiene el cuerpo y la memoria en esta discusión?, ¿cómo plantear una reconciliación con la vejez? y ¿qué posibilidades habitan el deterioro?

En el séptimo y último capítulo se desarrollarán los aportes más importantes de la investigación, que buscan pensar en un “afuera” de la ancianidad que ahonde en las problemáticas internas de la vejez pero que a su vez pueda tocar cuestiones políticas y

culturales que atraviesan a la sociedad actual. Para ello se emplearán dos figuras ficticiales opuestas que son fundamentales para entender el mundo contemporáneo: el zombie y el cyborg. Los cuerpos fragmentados de estas dos criaturas se cristalizan en la figura del anciano, cuyo rechazo actual –muchas veces inconsciente– parece aproximarse cada vez más a una condición monstruosa que se debate entre el cuerpo descompuesto (en descomposición biológica) y el cuerpo híbrido compuesto (en composición de máquina y organismo). Con esta analogía estereotípica, lejos de reforzar la estigmatización de la ancianidad, me interesa hacer explícito el carácter marginal con el que se suele asociar a la vejez, pero a su vez, propongo entender dicha condición desde un potencial crítico y cuestionador. Del mismo modo se revisarán los casos de estudio del monstruo Frankenstein y el cosmismo ruso, para desentrañar, a través de las fantasías de la inmortalidad y el antienviejecimiento, interrogantes fundamentales como: ¿qué consecuencias implicaría la existencia de una humanidad despojada del envejecimiento?, ¿cuál es el sentido de lo humano una vez vencida la muerte?. A partir del desarrollo de estas y demás preguntas, se ponen en cuestionamiento una serie de dicotomías básicas que históricamente han delimitado lo que significa ser humano, como las categorías de mente y cuerpo; sujeto y objeto; organismo y artefacto; e inevitablemente, vida y muerte. Exponiendo los peligros o intereses particulares que se esconden bajo tales conceptos normativos, a la vez que se postulan nuevas maneras de entenderlos.

Aquí me parece importante establecer una aclaración necesaria respecto al mencionado potencial disidente de la vejez presentado desde la ficción (el cual se expondrá y argumentará en el segundo bloque de la investigación), afirmando desde ya que este “afuera” de la ancianidad no está pensado como un lugar de libertad y afirmación para las personas mayores *sino como un ejemplo crítico para los no ancianos*. Un caso de estudio que me permita ampliar el marco de discusión sobre las definiciones humanas para así empatizar con la ancianidad y reconsiderarla bajo nuevas comprensiones. Sin embargo, en la investigación reconozco las posibles problemáticas éticas de tal postura, la cual podría entenderse como una fetichización a la figura del anciano que termina reduciendo su experiencia a una simple metáfora. Considero que estas discusiones han de ser puestas en crítica y debate perpetuo, por

lo que a lo largo de la investigación se tratará de problematizar también con este posicionamiento.

En resumen, la relevancia y justificación del proyecto recae en presentar una crítica a la identidad desde la vejez como categoría que valida la existencia, generando cuestionamientos importantes sobre lo humano y su vínculo natural con los procesos de declive, con la finalidad de reconsiderar algunos conceptos tradicionales que suelen ser pensados como modelos reglamentarios. De igual manera, me parece importante suscitar la reflexión sobre las relaciones que tenemos con la senectud degenerativa desde una aproximación subjetiva y sensorial, que nos permita dialogar con el pasado, presente y (posible) futuro. Así, el proyecto sirve también como una dedicatoria y reconciliación personal con la vejez, como un elemento catártico a través del cual exteriorizo mis inquietudes, angustias, y percepciones personales de la ancianidad, basadas en la experiencia con mis abuelos. Por lo cual, el objetivo final del proyecto es generar conciencia de cómo las miradas habituales hacia la vejez y el deterioro pueden presentarse tanto como figuras de amparo y dependencia, como de condicionamiento y marginalización. Del mismo modo que, a través del deterioro mental y corporal, se busca reflexionar sobre la posibilidad de una disolución de la identidad, siendo esta pérdida no una razón de nostalgia al esencialismo, sino una apuesta a un horizonte por venir. Considerando, finalmente, cómo la senectud puede sugerir un potencial crítico y cuestionador frente a los constructos normativos que definen lo sano, lo deteriorado y lo aceptable; conceptos que considero han de estar puestos continuamente en duda, observación y reformulación.

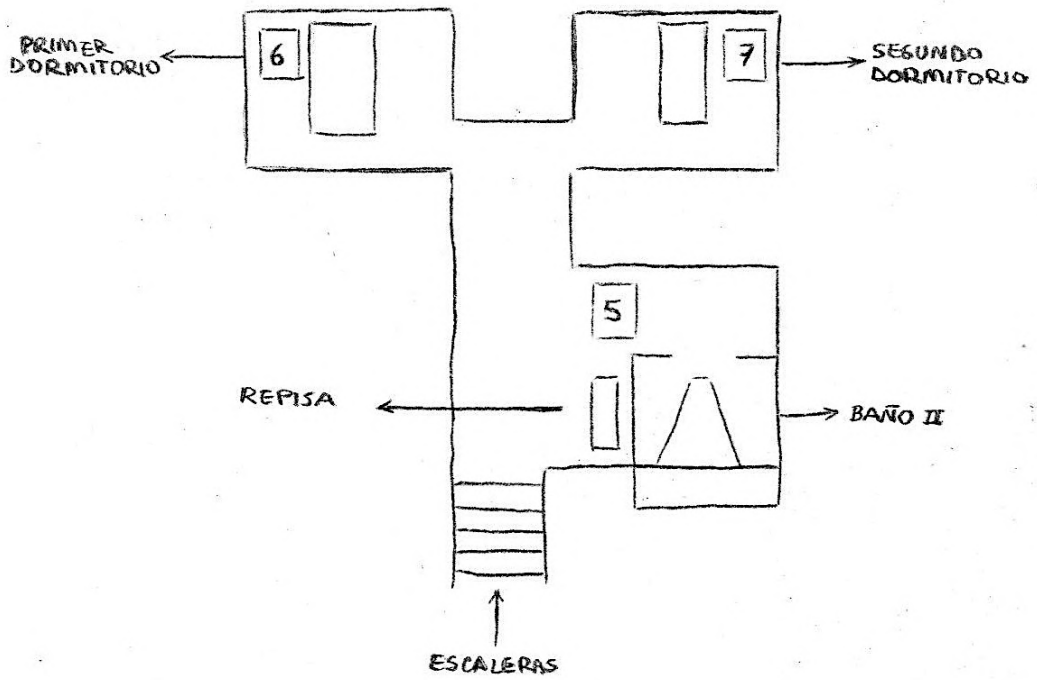
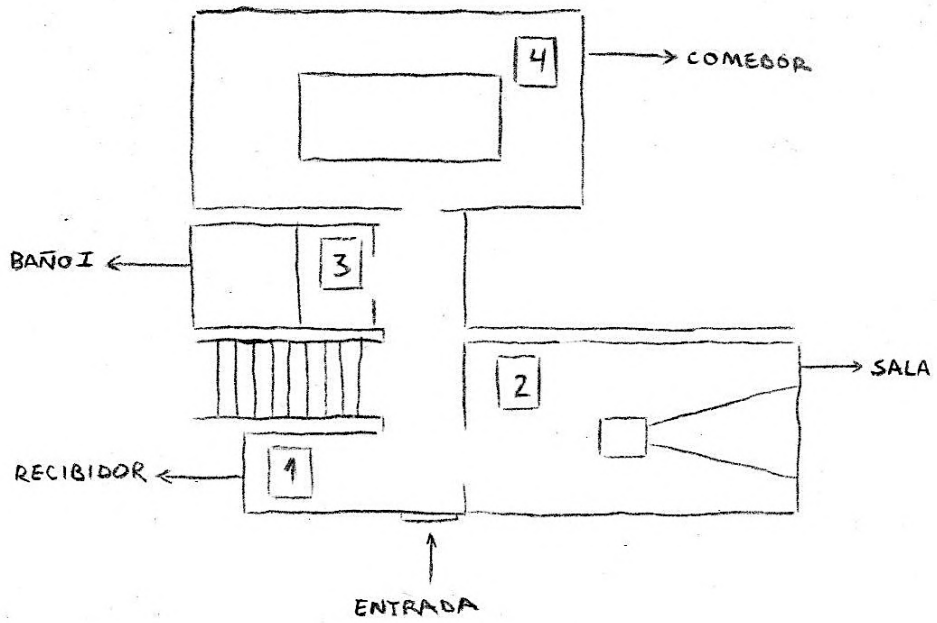


Figura 1. PACHECO, Sergio. 2022. Mapa de la instalación [dibujo]. Lápiz sobre papel.



## PRIMER PISO

### 1. RECIBIDOR

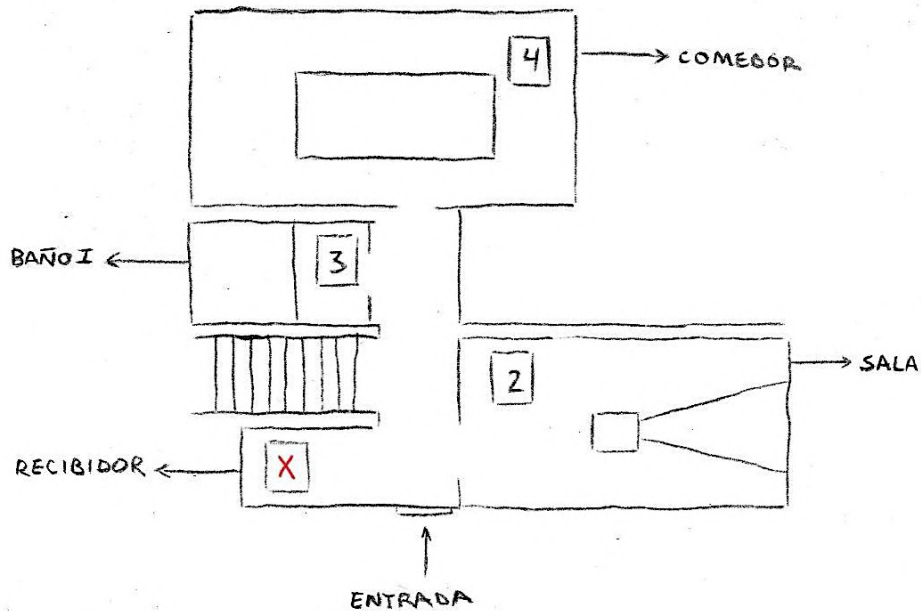


Figura 2. PACHECO, Sergio. 2022. *Mapa I* [dibujo]. Lápiz sobre papel.

Se puede sentir el eco del crujido de la puerta cerrándose en todas las habitaciones del lugar. La casa paterna siempre tuvo esa resonancia, incluso cuando todos vivíamos en ella; había algo, tal vez en la forma en que se habían distribuido los cuartos que transmitía cierta sensación de soledad, como una ausencia que los objetos no colmaban, y que el chirriar de la puerta de entrada revelaba en medio del silencio. Esta es la casa de mi abuelo, el lugar donde viví hasta los seis años y que ahora, insolentemente, he convertido en un contenedor de operaciones estéticas y simbólicas, en un espacio de transición que elabora desde lo doméstico la pregunta por la habitabilidad en la enfermedad y el deterioro. Si el cuerpo es nuestra casa, ¿qué pasaría si perdiéramos las llaves?

La casa es un ente mediador del mundo que la circunda, una división entre lo doméstico y lo salvaje que aparece como la primera gran manifestación humana de la

vida primitiva. *Domus*, que en latín significa casa, refiere en su nivel más básico al dominio del espacio, a la domesticación del mundo. En palabras de Irving Aguilar Rocha: “La humanización de la naturaleza no es otra cosa que ponerle puertas” (2012: 109). Es así que la puerta, como elemento central de la casa, ocupa un lugar sensible dentro del espacio, ya que en su dimensión de umbral clausura el interior doméstico a la vez que permite el acceso al mundo exterior. Esta dialéctica entre el cierre y la apertura exige a los moradores un desplazamiento físico y a su vez simbólico: el transitar entre una dimensión privada y reducida a una pública y abierta, entre la intimidad y la *extimidad*<sup>1</sup>. De este modo, el salir y entrar por la puerta es siempre un acontecimiento significativo en la vida doméstica, quizás el más significativo del hogar, en la medida que consolida una dicotomía fundamental que es análoga a la división adentro/afuera: el estar con uno mismo y el estar fuera de sí.

En este capítulo presento una primera aproximación a la pregunta acerca de qué es lo que define nuestra existencia, sobre el ser en el mundo y el estar en el mundo; donde los límites de la identidad se delimitan desde y a través de la envoltura doméstica. Este capítulo sirve entonces como umbral que da la bienvenida al proyecto, como puerta de entrada y espacio de recibimiento que introduce al lector a la casa de mi abuelo y lo hace recorrer, a través de sus distintas habitaciones, por una serie de hipótesis y cuestionamientos sobre la habitabilidad humana, y su estricta relación como el hogar como espacio de afirmación de lo humano.

---

<sup>1</sup> La extimidad es un concepto inventado por Jacques Lacan en 1958 para su seminario titulado *La ética del psicoanálisis*, y reelaborado años después por Jacques-Alain Miller en un curso de 1985 que posteriormente pasaría a publicarse. Dicho concepto es una formulación paradójica que concibe lo exterior y al mismo tiempo lo interno como lo más próximo e íntimo. Es decir que la extimidad se construye en base a la intimidad, no como su opuesto sino como su verdadera sustancia: lo realmente íntimo; por lo tanto el término indica que lo más interno se encuentra en el exterior, pues es ahí en lo donde el sujeto se ve confrontado con el otro.



Figura 3. PACHECO, Sergio. 2022. ST / [dibujo]. Lápiz sobre papel.

### 1.1 Casa/Cuerpo

De niño me pasaba horas jugando dentro de las cajas vacías de electrodomésticos que apilaba en el jardín de mi abuelo. Tomaba el cartón con el que se habían construido y los recortaba en marcos rectangulares, así se convertían en las puertas y ventanas de la casa que, entonces, yo imaginaba. Este es un juego bastante común: no interesa si es debajo de la mesa, en un armario, o sobre la copa de un árbol: Desde temprana edad el ser humano manifiesta un claro deseo de apropiación espacial, una necesidad lúdica por acorralar un perímetro y tomar posesión de él, cargándolo con sus pertenencias más vitales, así como con todas las experiencias más vívidas del cuerpo,

la imaginación y la espacialidad (González 2013: 113). Estos lugares físicos que, simultáneamente, son imaginarios guardan en sí la experiencia más intuitiva y natural de la habitabilidad, la cual, para Steen Eiler Rasmussen en su canónico libro *La experiencia de la arquitectura*, representa un impulso natural que se acentúa en la adultez y que evoluciona con la edificación (2000: 30-31). Del mismo modo, para Joseph Rykwert dicha intuición infantil del habitar aparece como un rasgo permanente, histórico y transcultural del ser humano que se remonta a la imagen de la cabaña primitiva que el propio Rykwert desarrolla en *La casa de Adán en el Paraíso* (González 2013: 107). De este último libro se desprende una noción que es transversal a la experiencia del hábitat: el ser humano –desde sus orígenes– mide y ordena la realidad partiendo de su propio cuerpo, por lo que su anatomía es el centro y medida del mundo.

En el tercer tomo de *La teoría de la arquitectura en los tratados*, Joaquín Arnau Amo recopila y comenta algunos textos del teórico de la arquitectura renacentista Averlino *Il Filarete*. En uno de sus tratados Filarete narra cuando Adán –al ser desterrado del paraíso– se ve obligado a cubrirse de la lluvia juntando sus manos por encima de la cabeza en forma de tejado, comprendiendo en ese instante la necesidad vital de construir una morada, a la vez que dando origen al tejado de dos aguas de la cabaña primitiva. “Como el hombre tiene en sí medida, forma y miembros, así el edificio requiere para sí forma, medida y miembros” (Arnau Amo 1988: 18-19) afirma Filarete, anunciando en el cuerpo de Adán un modelo prototípico para la primera arquitectura.

Este relato de apariencia anecdótica es importante en la medida que refuerza la interpretación de la casa como primera tecnología: una suerte de prótesis que sirve tanto de cobertor humano como de extensión artificial del cuerpo. De ahí que la imagen poética de la casa como símbolo de la vulnerabilidad humana aparezca dentro de la narración como un artefacto necesario para solventar nuestro déficit biológico, a la vez se presenta como una coraza o segunda piel que es, por, sobre todo, una prolongación del tacto. Por ello, Kent Bloomer y Charles Moore entienden el sentido de posesión (de una casa o del cuerpo mismo) como una consecuencia de nuestras

experiencias hápticas<sup>2</sup> más elementales, lo que quiere decir que la conciencia de poseer una vivienda se ve reforzada en la interacción e intervención física que tenemos con esta, ya sea pintando sus paredes, decorándola, o manipulando su entorno. Es así que el tacto, por sobre otros sentidos, consolida y corrobora que un lugar nos pertenece: que tenemos agencia y control sobre él (Bloomer y Moore 1982: 8). De este modo, la identificación y el apego emocional que una persona guarda con su casa, lo que Gaston Bachelard en *La Poética del Espacio* define como *topofilia* – concepto en el que me detendré más adelante –, se genera en primer lugar desde y a través de la corporalidad, al mismo tiempo que la casa es en sí es misma una prolongación de dicha corporalidad. Por esta razón, muchos autores reconocen en los orígenes de la arquitectura una búsqueda por proyectar la anatomía humana, de modo que las columnas, antes de ser utilizadas para sostener las cubiertas, sirvieron para conmemorar el tamaño y la postura erguida del individuo, a su vez que referencia la presencia fálica del hombre. Asimismo, los muros servían para establecer los límites territoriales más allá del cuerpo, afirmando la individualidad del ser frente al exterior y las demás corporeidades. Las ventanas, por su parte, han servido siempre como la visión de la casa, de ahí su paralelismo con los ojos; en cuanto a las cubiertas y tejados, fuera de la función de proteger de la lluvia, sirven para coronar el edificio, así como la cabeza lo hace con el cuerpo. Estas relaciones se hacen visibles incluso en el modo en que algunas sensaciones asociadas al cuerpo y sus interacciones básicas se ven reflejadas en las actividades domésticas, como, por ejemplo, de acuerdo con Bloomer y Moore “existe una esencial semejanza entre bajar una persiana o cerrar la puerta de entrada de una casa y la acción de reforzar la propia envoltura corporal” (1982: 7) siendo también esta una forma de cubrirse con el propio cuerpo, que es, nuevamente, un efecto del tacto.

Esta relación háptica entre el hogar y el cuerpo aparece ya desde la figura del ser primitivo y del juego infantil, evidenciando la disposición natural del ser humano por

---

<sup>2</sup> El término háptica designa la ciencia del tacto, por relación con la óptica y la acústica. Proviene del vocablo griego *haptikós*, que puede traducirse como sinónimo de táctil. Las experiencias hápticas, entonces, se relacionan con la percepción de sensaciones de contacto, presión y temperatura, vinculadas con el palpar y tocar.

definir y consolidar un lugar con sus propias manos, un territorio que aparece no solo bajo la necesidad de un refugio corporal, como en el caso del hombre primitivo, sino también, como en el caso del infante, bajo la necesidad de un refugio para las experiencias y la memoria, que no son otra cosa que el espacio de la imaginación. Es así que el movimiento primigenio y esencial de la vida es el de habitar, es ese el centro de la labor humana que hace que una persona se defina como persona siempre y cuando esté en y desde un lugar: su casa. Para Gaston Bachelard “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” (2000: 28), por lo que la figura del hábitat no solo se limita solo a la representación arquetípica de la casa, sino que se expande a múltiples comprensiones de espacios que coinciden, de una u otra manera, en ser refugio corporales y psicológicos que resguardan al individuo del mundo exterior, a la vez que le permiten tratar de interpretarlo y traducirlo.

Esta posibilidad de extrapolar experiencias y subjetividades exteriores del humano al plano interior de la habitabilidad radica principalmente en una de las diferencias –y podríamos decir cualidades– más notables entre la casa y el cuerpo, la cual consiste en que mientras es imposible desplazarse, ver e intervenir en el interior del cuerpo humano, la casa, en cambio, está pensada como un espacio para el movimiento, la contemplación y la intervención. Siendo así los límites domésticos comúnmente penetrables y sus estructuras materiales posiblemente modificables, de modo que podemos expandir también el territorio de la casa y en muchos sentidos podemos verdaderamente habitar el cuerpo. Si se retoma la relación táctil del niño y la figura de la casa es posible inferir que dicho juego y su fascinación por las miniaturas domésticas, es también una forma de recrear en pequeña escala la experiencia corporal en el espacio, es tratar de habitar el cuerpo desde un espacio simbólico, a través de ficciones y simulaciones de hábitats que podrían entenderse como una búsqueda por tener control del propio cuerpo y sus experiencias sensibles. Para Bloomer y Moore “El hombre se proyecta en modelos y esto hace que una casa de muñecas no se vea solo como objeto de los sueños de un niño, que en el futuro ocupará una casa real, sino también como medio a través del cual un adulto trata de clarificar sus relaciones con el mundo” (1982: 2). Si la casa de muñecas o los modelos de hábitats construidos en la infancia son vehículos para traducir sensibilidades y

afirmar agencia sobre la corporalidad, ¿qué es lo que guardan estas proyecciones una vez que se pierde el control sobre el verdadero cuerpo biológico? ¿la imaginación?, ¿tal vez?.

## 1.2 Casa/Memoria

Aquí, es importante enfatizar como la figura de la casa, pese a su clara correspondencia con el espacio corpóreo, es –esencialmente– más que una existencia física, una existencia simbólica; es así adquiere valor su materialidad. Por ello, la intuición táctil y natural de trasladar el cuerpo humano al cuerpo arquitectónico cobra significación en la medida que la figura de la casa se entiende, consciente o inconscientemente, como un espacio de interpretación en el que se reúnen los sueños, los recuerdos, y las proyecciones. Al ser la figura de la casa una imagen tan primigenia como el agua, la tierra y el fuego, esta es capaz de despertar síntesis y ensoñaciones de un espacio inmemorial que retorna, como un valor del inconsciente, a la imagen de la caverna y a la cabaña primitiva, y con ello –por consiguiente– al vientre de la madre como imagen primigenia y originaria del hogar. Dirá Bachelard: “Debemos estudiar continuamente cómo la dulce materia de la intimidad vuelve a encontrar, por la casa, su forma, la forma que tenía cuando encerraba un calor primero” (2000: 60). Aquí la memoria del hogar originario, que Bachelard desarrolla bajo el concepto de la casa natal, nos revela a la casa como una construcción cuyos cimientos más profundos se sostienen de la imagen y la evocación de un pasado genéticamente compartido, he ahí ese calor primero. Así, la casa es en gran parte una ensoñación perpetua de nuestro inconsciente, de modo tal que cada una de nuestras experiencias habitables, incluyendo las de la infancia, terminan siendo una proyección de nuestro instinto humano: memoria e imaginación.

Junto al concepto de la casa natal, se encuentra también el de la casa soñada o del porvenir, que básicamente es la proyección imaginaria de llegar algún día a tener una casa propia con características específicas; un sueño que también se encuentra proyectado en el juego infantil, en la casa de muñecas, y en la recreación de los espacios habitables. De acuerdo con Bachelard:

No solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos, están "alojados". Nuestro inconsciente está "alojado". Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las "casas", de los "cuartos", aprendemos a "morar" en nosotros mismos. Se ve desde ahora que las imágenes de la casa marchan en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas (2000: 23).

De esta manera, aunque ya no vivimos en esas casas primigenias o pérdidas, las llevamos asimiladas en el cuerpo y la memoria –incluso en la imaginación y en el olvido– de modo que la casa, más que un cuerpo de vivienda es un cuerpo de ensueño, una casa onírica que luego de haberla habitado pasa a habitar en nosotros. A esto que Bachelard en *La Poética del Espacio* se detenga en hacer un paralelismo entre la casa y el alma, sirviéndose de un fragmento del texto *Ensayos de psicología analítica* de Carl Jung, en la que el psicólogo –profesión que, de acuerdo con Bachelard, se dedica a estudiar las profundidades del alma– elabora esta comparación a través de la figura de un edificio que fue construido sobre cimientos, cubiertas y plantas de distintos siglos y periodos, afirmando que, al igual que la vivienda, el alma se edifica históricamente. Así, el espacio doméstico trasluce la interioridad humana a través de sus paredes, siendo el lugar por excelencia para la integración psicológica que condensa y define la intimidad. El alma, según la trabaja Bachelard, refiere más que a una connotación espiritual a una mental, por lo que se le entiende como la unificación de la memoria, el sueño, la imaginación, la sensibilidad, el interior psicológico, el pensamiento y su inconsciente. Por ello, a partir de este punto será útil para la investigación sintetizar la figura de la casa, en toda su complejidad simbólica, bajo la división mente y cuerpo, una dicotomía simple pero frecuentemente utilizada para definir el espacio doméstico.

El doctor en filosofía Adolfo Vásquez Rocca en su texto *La Arquitectura de la Memoria. Espacio e Identidad* comenta que:

Casa, cuerpo y mente se encuentran en una continua interacción; la estructura física, el mobiliario, las convenciones sociales y las imágenes de la casa permiten, moldean, informan y reprimen al mismo tiempo las actividades y las ideas que se desarrollan



dentro de sus paredes, un entorno creado y decorado como escenario de la habitabilidad (2005: 5).

En ese sentido, la casa no solo se constituye por medio de nuestras experiencias, es la casa misma también la que define estas experiencias tanto dentro como fuera del hogar, ya que al llevar la casa y sus recuerdos en nuestra memoria también nuestras experiencias exteriores se ven condicionadas por nuestra primera habitabilidad. *Construimos los lugares a la vez que ellos nos construyen a nosotros*. De esta forma la casa se plantea como un punto central para la construcción de la identidad individual, ya que la identidad se edifica en base a la evocación de las experiencias pasadas, es decir del recuerdo emotivo. Para el destacado profesor, archivista y documentalista peruano-brasileño Eduardo Ismael Murguía: “la memoria se articula apelando a las sensaciones, a las emociones, al lado emotivo de la subjetividad. Por esto, algunos historiadores ven a la memoria como la manera más auténtica de la relación que el sujeto establece con el pasado para la construcción de su identidad” (2011: 22). *Así, el hogar como segunda piel que sirve de extensión y representación corporal, como de depósito y arquitectura de la memoria, define y desarrolla dentro de sus cuatro paredes, el sentido de arraigo y pertenencia, ya que la identidad se construye continuamente a través de la mente y el cuerpo.*

### **1.3 Casa/Identidad**

Con respecto a la identidad, es importante aclarar bajo qué enfoques y premisas presento y desarrollo tal concepto en la investigación. Para ello, hay que resaltar que el concepto identitario en la contemporaneidad es frecuentemente estudiado como un problema epistemológico, una preocupación discursiva que ha generado el rechazo de teóricos e intelectuales de diversas disciplinas, quienes han rehuido del término por su ambigüedad definitoria, su amplitud desmesurada, y su fuerte carga esencialista. A esto que los teóricos Roger Brubaker y Frederik Cooper en su ya canónico texto *Más allá de la identidad*, se planteen desarrollar teóricamente la hipótesis de que “las ciencias sociales y humanas se han rendido a la palabra “identidad” (2001: 1), refiriendo a que, para gran parte de la teoría, la manipulación constante del concepto

identitario ha imposibilitado su utilidad analítica y su funcionalidad práctica para investigaciones científicas, considerándola como un lugar común o una palabra “todo terreno” (Quintana 2016: 54). Mientras el concepto continúa sedimentándose de libres interpretaciones, malos entendidos, y enfoques polifacéticos; la ambigüedad y fluidez del concepto identitario se hace cada vez más flexible y menos contundente en su significación, terminado por explicarlo todo y explicar nada a la vez.

La complejidad de discusiones y debates tanto dentro como fuera de la academia hacen de los procesos de análisis de construcción y conceptualización identitaria una tarea dividida entre la inutilidad académica y la urgencia de investigación, por lo que abordar detenidamente dicha problemática en la actualidad resulta una complicación fascinante a la que lentamente me iré aproximando a lo largo de esta tesis. Para acotar el rango de estudio del concepto identitario, en este texto abordaré únicamente lo que se conoce como la identidad personal, es decir –en términos generales– el conjunto de elementos que permiten a un individuo reconocerse a sí mismo y autoafirmarse como tal frente a los demás. Aquí es importante hacer una diferenciación entre dos enfoques habituales con los que se define a la identidad individual: el enfoque esencialista, que entiende a la persona como un ser unificado, inmutable y permanente; y el enfoque constructivista, que entiende a la identidad como un proceso abierto, cambiante y ambiguo. En esta investigación abordó una perspectiva antiesencialista de la identidad que recupera algunos aspectos del constructivismo a la vez que rechaza otros fundamentales. Este enfoque se irá desarrollando y cuestionando con mayor detenimiento en los siguientes capítulos de la investigación. Por el momento, es importante tratar de elaborar una primera definición del concepto identitario para poder contextualizarlo y posteriormente analizar su relación dentro del espacio doméstico.

Podemos entender a la identidad como una construcción imaginaria –por lo general ilusoria– que busca convocar sentido a una síntesis de imágenes, tiempos y espacios en continuo movimiento y transformación. De esta manera, *la identidad es el resultado de una serie de interacciones y negociaciones en las que el reconocimiento es puesto en juego, por lo que la identidad es siempre un transitar continuo por la existencia que no*

*es absoluto ni concluyente, sino parcial y temporal.* La investigadora Beatriz Ramírez Grajeda en su artículo *La identidad como construcción de sentido* elabora una definición lúcida y concisa de lo que es y no es el concepto identitario, afirmando que este:

(...) no puede presumirse como unidad acabada, como cualidad distintiva y permanente; ni como esencia, a la que hay que revelar porque precede a la vivencia humana o a la experiencia del vínculo. La identidad como síntesis imaginaria, efímera y temporal está a merced de una dinámica psíquica siempre en formación, pues, como construcción de sentido, no es esencia que permanezca, es proceso y devenir, es acontecer de la palabra (2017: 197).

De este modo, la identidad no responde a un producto estático de cualidades predeterminadas, sino a “una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, la contingencia, una posicionalidad relacional sólo temporariamente fijada en el juego de las diferencias” (Arfuch 2002: 21). Es así que la identidad es una materia cambiante, y en este respecto, también la casa –nuestra construcción por excelencia– aparece continuamente transformándose, ya que esta es una manifestación simbólica de nuestra subjetividad mutable, un reflejo del cuerpo y su interioridad en perpetuo desarrollo. La filósofa e investigadora mexicana Irving Aguilar Rocha dirá lo siguiente: “la casa, como toda imagen originaria, tiene un carácter ontológico: permite pensar el ser que somos. Es también la primera imagen vivida del yo; de un yo que toma conciencia de sí mismo en relación con el mundo” (2012: 256). Por esta razón, *la identidad sería un esfuerzo procesual permanente por crear un lugar para el sujeto, una edificación ficcional que nos permita reconocernos desde un lugar en el mundo, una casa, una habitación.* Así, la identidad nos habla de un fuerte sentido de pertenencia y arraigo, por lo que la expresión “sentirse como en casa” llega a ser tan representativa, pues de cierto modo manifiesta nuestra autoafirmación como sujetos poseedores de una identidad que nos da lugar y orientación, que no es otra cosa que formar parte del mundo y ser reconocido por este.

La identidad constituye el lugar al cual pertenecemos y nos identificamos, la idea de *casa* como centro, lugar del hombre que da cuenta no sólo del permanecer sino del

instalarse en esa identificación con el mundo y su apropiación. Habitar la *casa* consiste en esa experiencia existencial de permanecer, enraizar y resistir frente aquello que amenace desinstalar. (Aguilar 2012: 133)

De esta manera, poseer una identidad, como poseer una casa, son maneras de sentirse en el mundo, lo que permite que podamos llevar la casa con nosotros a pesar de no estar directamente en ella o con ella. Así, todos poseemos una casa –física o simbólica–, la cual puede manifestarse como un sentimiento de autoafirmación: de reconocerse en un lugar; como también de proyección: de manifestar nuestro querer estar en casa o el soñar con tener una casa. Por ello, así el infante imagine para futuro una casa particular en la que él pueda vivir, podríamos decir que este ya está habitando simbólicamente en ella, en la medida que la lleva consigo como materia de su imaginación que vive en la memoria. En ese sentido, el decir “*mi casa*” no es una expresión que afirma un sentido de posesión *per se*, sino más bien de identificación. Todos poseemos y llevamos una casa que habita en nuestro cuerpo y memoria, como también nosotros habitamos en el suyo. En su libro *Meditaciones estivales*, el escritor, dramaturgo y ex político checo Václav Havel, denomina como casa a todos los componentes en base a los cuales sentimos arraigo: la nacionalidad, la etnia, el idioma, la localidad, la educación, el entorno social, la religión, incluso el partido político. Para Havel todo eso es y al mismo tiempo conforma nuestra casa, por lo que es necesario reconocer estos ‘estrados del hogar’, como él los llama, ya que, en sus palabras:

Solamente así es posible abrir espacios para la libertad de autorrealización del hombre como tal, para la afirmación de su identidad, puesto que todos los estratos de nuestra casa, como todo nuestro universo natural, son parte inseparable de nosotros mismos y entorno inseparable de nuestra autoidentificación; el hombre totalmente desprovisto de todos los estratos de su casa, estaría totalmente desprovisto de sí mismo, de su humanidad (1994: 23).

De acuerdo con esto, la casa conforma un entramado complejo de niveles conscientes e inconscientes que conforman y consolidan la identificación, por lo que *estar en casa* es la condición única que posibilita nuestra existencia. *El perder el hogar, en su sentido más existencial y simbólico, concibe una ruptura identitaria, una pérdida del sí; del mismo modo que el perder nuestras facultades, físicas y mentales equivale también a*

*perder la casa*, lo que nos dejaría –como menciona Havel– desprovistos de humanidad, y por tanto seríamos –en palabras de Bachelard– un ser disperso, un ente perdido que físicamente está en el mundo, pero que no habita en él.

Todo espacio realmente habitado contiene la esencia del concepto de hogar, porque allí se unen la memoria y la imaginación, para intensificarse mutuamente. En el terreno de los valores forman una comunidad de memoria e imagen, de tal modo que la casa no solo se experimenta a diario, al hilvanar una narración o al contar nuestra propia historia, sino que, a través de los sueños, los lugares que habitamos impregnan y conservan los tesoros del pasado. Así pues la casa representa una de las principales formas de integración de los pensamientos, los recuerdos y los sueños de la humanidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso (2000: 30).

Si antes había formulado la pregunta ¿qué es lo que guardan las simulaciones de hábitats con las que el niño juega en la infancia una vez que ya no se puede tener control sobre el cuerpo? Pues ahora parece que elaborar una respuesta resulta más complejo, abarcativo y hasta cierto punto imposible, en la medida que el hogar se ha desarrollado también como un espacio de pensamiento, memoria e identidad. ¿Qué pasaría si se empieza también a perder la mente?, ¿qué pasa en el individuo cuando la identidad empieza a desvanecer? En este punto es necesario resaltar el carácter intersubjetivo que caracteriza la identidad, en tanto esta se desarrolla en un plano social y relacional por medio de la diferenciación con el otro. Para el teórico y sociólogo Stuart Hall, en concordancia con los postulados de Alejandro Grimson y Fredrik Barth, la identidad es “un proceso que actúa a través de la diferencia, entrafña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos. Necesita lo que queda afuera, su exterior constitutivo, para consolidar el proceso” (2003: 16). De esta manera, la posibilidad de un desvanecimiento identitario implicaría también el desvanecimiento de las interacciones sociales, lo que impediría al sujeto definirse a sí mismo en la medida que no tiene a un otro con el cual diferenciarse. A esto que muchos geriatras y especialistas den fundamental importancia a la conversación y socialización continua con los ancianos, quienes necesitan de estas interacciones, no solo para mantener la mente activa en sus funciones de comprensión y respuesta, sino para atar al anciano a la realidad, asegurando que este no se pierda en el espacio

ficcional de sus memorias y pensamientos; lo que equivale a decir a que no se pierda en sí mismo. A pesar de ello, la soledad es una particularidad bastante común en la senectud, siendo la casa, y el deterioro de esta, la figura emblema que caracteriza dicha condición de abandono. Aquí es importante reconocer que si bien la casa representa la identidad humana como lugar en el mundo, esta necesita –para cumplir sus funciones de hogar– ser espacio de convivencia e interacción social, necesita ser, por lo tanto, un espacio de intimidad como de extimidad. Estos dos conceptos son necesarios para terminar de aproximarnos a una definición identitaria y en particular a la pregunta por la pérdida o ausencia de dicha identidad.

Lo íntimo –*intimus*– proviene de la conjunción del vocablo en latín “inti” (interior) y del vocablo “mus” que expone su carácter superlativo, este se traduce frecuentemente como ‘lo que está más adentro’ o ‘lo profundamente interior’, por lo que connota el carácter más personal del ser, generalmente vinculado a lo secreto, cerrado e impenetrable. El espacio doméstico, como hemos desarrollado, es el espacio por excelencia de la intimidad (física, simbólica y psicológica), de ahí que lo profundamente interior se relacione estrictamente con el estar en casa. La extimidad en cambio es un concepto inventado por Jacques Lacan para un seminario en 1958, dicho concepto, empleado por Lacan en contadas ocasiones fue reelaborado por Jacques-Alain Miller en un curso de 1985 que luego pasaría a publicarse en 2010 bajo el título *Extimidad. Los Cursos Psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. El concepto en la actualidad ha cobrado cierta popularidad tanto en el campo del psicoanálisis lacaniano como fuera de este, al punto de ser usado para referir a la cultura de redes sociales como al concepto freudiano de lo *unheimlich*, sobre el cual me detendré más adelante. Lo éxtimo es una formulación paradójica que concibe lo exterior y al mismo tiempo lo interno, lo más próximo e íntimo. La extimidad se construye en base a la intimidad, no como su contrario sino más bien su esencia radicalizada: lo profundamente íntimo; por lo tanto el término indica que lo más interno se encuentra en el exterior, es ahí en lo donde el sujeto se ve confrontado con otra cosa, con un otro. “La extimidad es para nosotros una fractura constitutiva de la intimidad”, por lo que –de acuerdo con Lacan– el concepto refiere a que, contrario a lo que se piensa, “en lo de uno, no se está en casa” (Miller 2010: 25). El concepto de extimidad se ve complementado con el carácter

relacional de la identidad, el cual “sólo puede construirse a través de la relación con el Otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su afuera constitutivo” (Hall 2003: 18). Sí las relaciones sociales del anciano se ven heridas y abandonadas, la constitución con la otredad identitaria se convierte en mera ficción, en fantasías del recuerdo.

Raquel Medina en su texto *Donde impere el olvido: poesía y alzheimer en "Los cuerpos oscuros", de Juana Castro*, elabora un diagnóstico de los valores de nuestra época contemporánea a partir de la obra poética de Castro, Medina: “...perder la memoria y la habilidad lingüística equivale, en una sociedad que enfatiza la división entre mente y cuerpo, a la desaparición de la identidad y, por ende, de la individualidad” (2012: 545). Medina analiza los valores que atraviesan nuestra cultura para evaluar nuestras relaciones con la ancianidad degenerativa, en donde la disolución de la conciencia y el desgaste corporal plantean, a los ojos de la sociedad del siglo XXI, la desposesión de toda individualidad, la alienación absoluta y la pérdida del sentido “humano”. Por lo que Medina, aludiendo a los prejuicios actuales, afirma que luego del anciano con alzheimer “(...) lo que permanece entonces es un ente en el que la indeterminación del sujeto, la imposibilidad de fijar su identidad como unitaria en el tiempo, de autodefinirse en el presente, lo define como un no ser” (2012: 553). Bajo esta interesante premisa planteó las interrogantes principales que dan pie a la investigación, esperando poder ahondar en la problemática identitaria en confrontación con el deterioro para finalmente arribar satisfactoriamente, sino a una respuesta, a nuevas interrogantes que permitan extender y abrir la discusión ontológica del devenir humano.

---

En este primer apartado se postuló la imagen de la casa a través de la triada de cuerpo, memoria e identidad, exhibiendo que la noción de la habitabilidad convoca la esencia primigenia de la condición humana. Siendo el hogar el espacio de interpretación en el que se reúnen los sueños, pensamientos, recuerdos, y proyecciones del inconsciente, además de servir como extensión de la anatomía humana y representación física de la corporalidad. La casa es entonces la identidad del

individuo, su lugar de enunciación en el mundo. Pero, ¿qué pasaría si perdemos nuestra ubicación con el mundo, si la memoria y el cuerpo se suspenden?

Aquí la elaboración teórica y académica sobre la identidad confrontada con el deterioro físico y mental resulta insuficiente y vaga, por lo que pareciera encontrar mejores alternativas de resolución desde un plano especulativo, subjetivo y estético. Es en este punto donde el proyecto artístico toma agencia en la investigación. Abordar el decaimiento de las facultades vitales desde la vejez no es solo una forma de tocar la problemática ontológica del individuo contemporáneo, sino también es una forma de plantear una posibilidad real que es compartida por todos los humanos: el no poseer certezas sobre qué nos depara la vida futura. *Todos tenemos una casa de la misma manera que todos envejecemos, así la casa envejece con nosotros.* La vejez degenerativa, por lo tanto, es la forma más real y tangible de aproximarnos al deterioro de las funciones, no necesariamente desde un plano técnico o teórico, sino, por sobre todo, emocional. Conocemos la ancianidad, la hemos visto y muy probablemente lleguemos a experimentarla. Con esto, no solo nos vemos confrontados con el pasado, presente y posible futuro, sino también con aquello que aparentemente nos define como personas y nos da sentido en el mundo. A continuación, en los siguientes espacios y habitaciones de la casa de mi abuelo, y por consiguiente, en los siguientes capítulos de la investigación, se desarrolla mi proyecto artístico titulado *Al borde de las cosas*, que se propone abordar desde la estética, cómo traducir estos conceptos desde la experiencia personal.



## 2. SALA

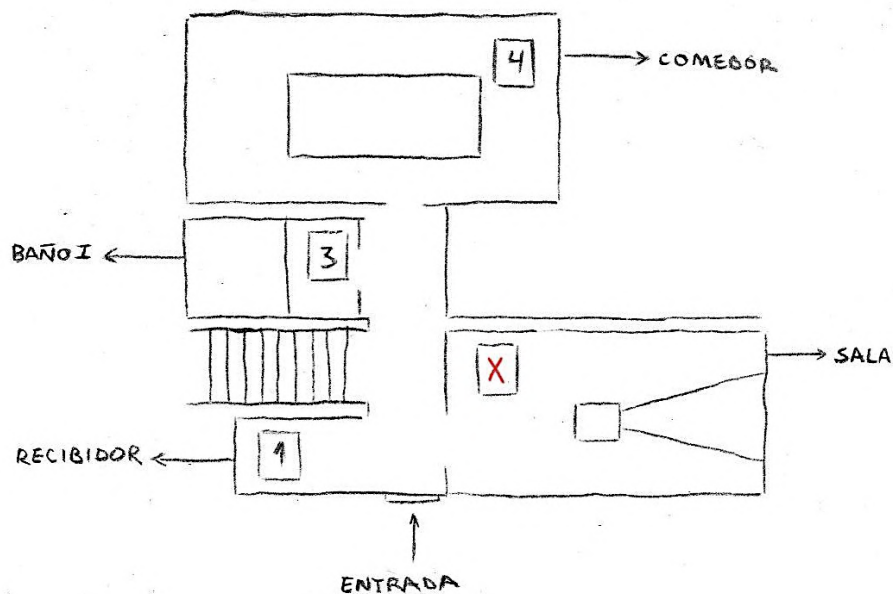


Figura 4. PACHECO, Sergio. 2022. *Mapa II* [dibujo]. Lápiz sobre papel.

Dentro de la casa de mi abuelo, a mano derecha frente al recibidor, se encuentra la sala. Desde el exterior de esta se puede escuchar un audio proveniente de la habitación que da al cuarto una atmósfera inquietante. Al entrar al espacio podemos observar los distintos muebles que rodean el lugar: unos sofás antiguos con diseños floreados y una repisa de madera que guarda platos, tazas y cubiertos. En medio de la sala se ubica una casa de muñecas que proyecta desde su interior hacia una de las paredes del lugar, una pieza en video. La casa es un modelo de estilo clásico americano hecha en su totalidad en madera, tiene una medida de 80 x 92 x 70 cm y está sostenida por una estructura metálica con ruedas. La base de metal remite a la dimensión fría y clínica propia del aparato geriátrico que soporta la estructura del 'cuerpo', permitiéndole desplazarse. La maqueta esta pintada en su exterior de un verde grisáceo, con ventanas blancas y marcos de color rosa pálido. Su techo es de color crema y, por el interior, tiene el mismo tono rosa del marco de las ventanas. Esta casa de muñecas fue trabajada a mano por mi abuelo hace bastantes años como un regalo para mi tía. Mi abuelo se encargó de ensamblar toda la estructura, trabajar los techos, y realizar cada uno de los muebles de miniatura: cortando la madera, juntándola con

clavos y finalmente pintándola. Así realizó las escaleras, la mesa del comedor, los muebles de la sala, los dos catres de la cama y las mesas de noche. También hizo el lavabo, el wáter y la tina del baño con madera; recortó pequeños pedazos de mayólica para darle al baño una apariencia de cerámico, y junto palitos de helado para hacer el piso de las escaleras y el marco de las ventanas. No obstante, mi abuelo no fue el único colaborador en la realización de la casa de muñecas; las cortinas que cubrían las ventanas, el mantel de la mesa, y las sábanas y edredones de las camas fueron hechos por mi abuela con retazos de tela rosados que ella misma bordó y coció en su antigua máquina de coser. De acuerdo con mi abuelo, la realización de toda la casa le tomó no más de tres o cuatro meses, tiempo que pudo dedicar a la maqueta una vez que se había jubilado. La casa de muñecas, antes de ser utilizada para el proyecto, había pasado años guardada en un cuarto que servía como depósito en la parte posterior de la casa de mi abuelo.

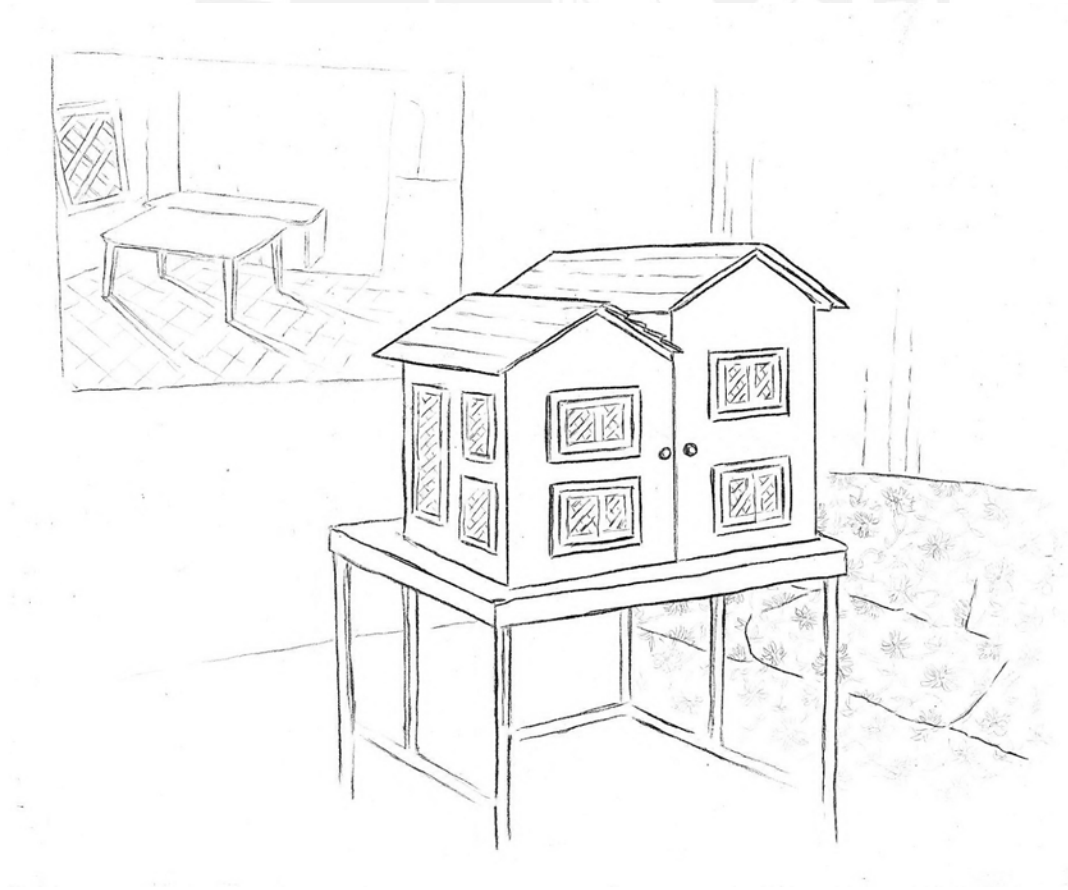


Figura 5. PACHECO, Sergio. 2022. *ST II* [dibujo]. Lápiz sobre papel.

## 2.1 Miniaturas domésticas: realidad y proyección

Con esta pieza regreso a la noción –anteriormente comentada– de la simulación del hogar en miniatura como una forma de proyectar simbólicamente el universo corpóreo del individuo junto a la transposición de sus recuerdos, experiencias y ensoñaciones. Según lo expuesto, la imaginación convierte estos espacios de ficción – ya sea una casa a escala o las paredes de una caja de cartón– en territorios simbólicos de la habitabilidad, a la vez que estos son una forma inconsciente de querer tener control sobre el cuerpo desde la miniatura, así como de aclarar y organizar el pensamiento. En ese sentido, la casa de muñecas en mi proyecto plantea una simbología interesante, pues al ser mis abuelos quienes dieron vida a la casa – particularmente mi abuelo– se refuerza el sentido de la maqueta como una extensión de su cuerpo y su memoria, no obstante, si bien esta casa contiene las horas de trabajo de mi abuelo, una vez terminada la pieza, él nunca estableció un vínculo afectivo con el espacio, nunca llegó a proyectarse en ella desde la recreación, cosa que yo, de pequeño, sí hice. Cuando era niño y todavía vivía en la casa de mi abuelo, la casa de muñecas solía ocupar un espacio en el segundo piso junto a la escalera donde actualmente se ubica una repisa con medicamentos. Allí jugaba con mi prima a recrear historias dentro de la maqueta, a intercambiar los muebles o hacer figuras de plastilina que encajarán perfectamente en el espacio. De esta manera, la casa de muñecas representa también una parte de mi infancia, de mis primeras proyecciones de habitabilidad y de ciertas ensoñaciones del pasado, de modo que la casa es una clara extensión del cuerpo y la mente de mi abuelo, al mismo tiempo que también forma parte de mi memoria e imaginación.

Siguiendo el concepto de Bachelard la casa de mi abuelo vendría a ser *mi casa natal*, es decir mi primer espacio habitado, el cual, de acuerdo con el concepto de *las casa perdidas*, a pesar de ya no vivir en el lugar, lo llevó repartido y asimilado en el cuerpo y en la mente. De este modo, el presentar mi proyecto en esta casa lleva un doble sentido de reconocimiento: a la vez que reconozco el espacio como un contenedor de la subjetividad de mis abuelos, reconozco también mi pasado en el lugar. Así lo describe Rilke en el siguiente fragmento:

No he vuelto a ver nunca esta extraña morada...Tal como la encuentro en mi recuerdo infantilmente modificado no es un edificio; está toda ella rota, repartida en mí; aquí una pieza, allá una pieza y acá un extremo de pasillo que no reúne a estas dos piezas, sino que está conservado en cuanto que fragmento. Así es como todo está desparramado en mí; las habitaciones, las escaleras, que descendía con lentitud ceremoniosa, otras escaleras, jaulas estrechas subiendo en espiral, en cuya oscuridad se avanzaba como la sangre en las venas; las cámaras de las torrecillas, los balcones colgados en lo alto, las galerías inesperadas a las que os arrojaba una puerta pequeña; todo esto está aún en mí, y nunca dejará de estarlo. (1968: 19)

Podría decirse que si bien lo que propongo con el uso de la maqueta en el proyecto es tratar el deterioro en la ancianidad desde la figura de mis abuelos, mi interpretación visual con la pieza de alguna manera es también una forma de proyectarme a mi mismo a través de lo que sería mi propia vejez, o en todo caso, mis miedos y angustias personales con la vejez. Todo esto desde un espacio en el que, inconscientemente, vengo proyectándome desde la infancia. Así, este trabajo –dentro de mi experiencia personal– se divide en ser la memoria de un pasado dichoso pero difuso y la proyección oscura de un futuro desconcertante.

Un elemento importante en el diseño y producción de la casa de muñecas es como esta –en distribución, muebles y color– se acerca bastante a ser una interpretación de la casa real de mis abuelos, por lo que las relaciones entre la simulación y la realidad se ponen en juego con esta pieza. La casa maqueta, como metáfora de la habitabilidad, permite aproximarse a la experiencia sensible que tenemos con la casa verdadera (a tamaño real), ya que la miniatura hace más accesible la comprensión poética del espacio, planteándose desde un comienzo como una representación que tiene algo de real como de inventado, algo de imaginación como de experiencias auténticas. ¿Acaso nuestras relaciones de habitabilidad en el espacio no son siempre experiencias suspendidas entre la ficción y la realidad? Según Bachelard: “el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños” (2000: 28). Si entendemos que todas las casas (sean

reales o de miniatura) son proyecciones del cuerpo y la mente, ¿podríamos afirmar que una representación en miniatura es menos verdadera que la de una casa a tamaño real? Para Bachelard “la entrada en la casa miniatura, evoca las casitas de cartón de los juegos infantiles (...) De hecho, la imaginación miniaturizante es una imaginación natural” (Bachelard 2000: 137). Así, el filósofo confirma los postulados de Eiler Rasmussen y Joseph Rykwert sobre la disposición innata del individuo por recrear espacios ficticios de habitabilidad, enfatizando especialmente la cualidad de estos espacios miniaturizados como medios de análisis y proyección. De este modo, la casa reducida nos permite ver y comprender lo grande a través de lo pequeño, nos permite ordenar e interpretar el mundo desde una versión minimizada, para así poder descomponer el cuerpo y la mente. “Poseo el mundo tanto más cuanto mayor habilidad tenga para miniaturizarlo. Pero de paso hay que comprender que en la miniatura los valores se condensan y se enriquecen” (Bachelard 2000: 137). Así la pieza de la casa de muñecas se plantea como un artefacto coherente –además de estéticamente interesante– para trasladar las problemáticas del cuerpo y la mente del anciano en decaimiento. Siendo útil para aterrizar, desde la interpretación, la realidad de la senectud en un “escenario” cuyo grado de síntesis permite tratar con suficiente complejidad un tema que –de acuerdo con Bachelard– sólo es posible abordar desde la imaginación. Todo esto se encuentra en juego en la pieza de la casa de muñecas y particularmente en la proyección en video, sobre la cual me detendré a continuación.

## 2. 2 Una casa demasiado grande

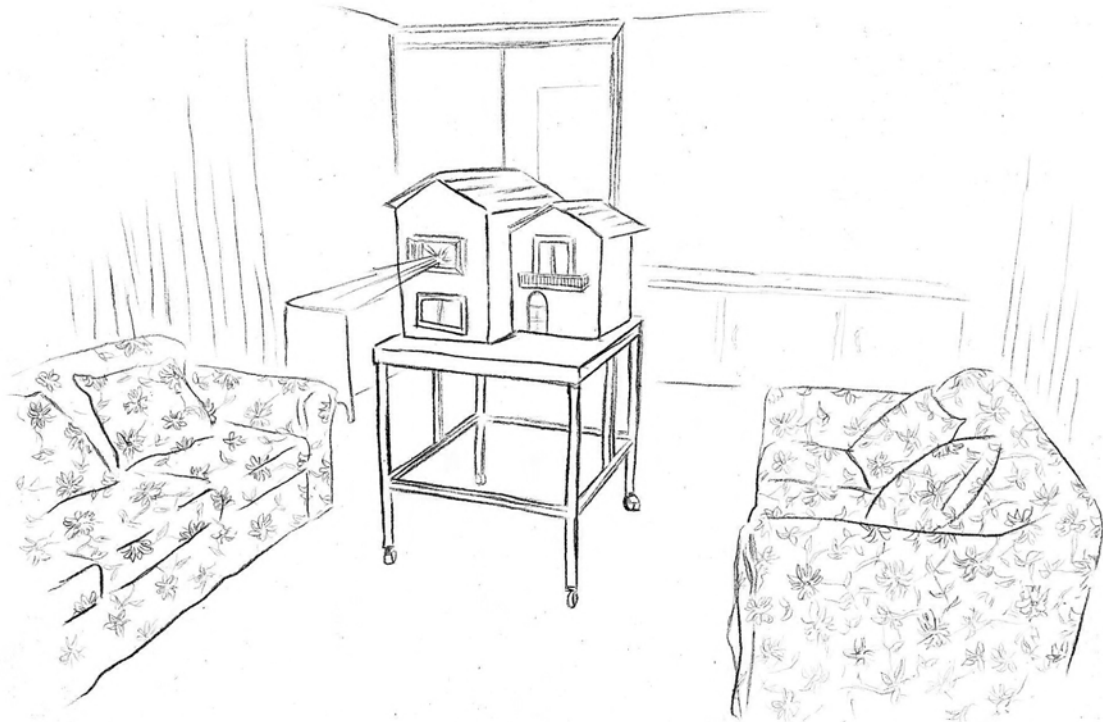


Figura 6. PACHECO, Sergio. 2022. *ST III* [dibujo]. Lápiz sobre papel.

Lo primero que realicé como obra dentro del proyecto fue la pieza en video trabajada desde el interior de la casa de muñecas. La realización de este video se desarrolló en paralelo al otro video que forma parte de la instalación y que se proyecta en el segundo piso. Este segundo video, el cual desarrollaré en otro capítulo, fue grabado desde el interior de la casa de mi abuelo, por lo que ya desde la producción de ambos trabajos, inconscientemente, se estaba gestando un paralelismo entre la casa real y su simulación. En cuanto al video de la maqueta, este se titula *Una casa demasiado grande* y tiene una duración de 14 minutos. El título, además de referenciar el tamaño en miniatura de la casa, puede hacer alusión a todo aquello que el espacio doméstico almacena, desde los recuerdos, sueños, pensamientos, y traumas. Esto se relaciona además con la dimensión carcelaria del espacio trabajada en el video, y en especial con el olvido, con la posibilidad de llegar a perderse –metafóricamente– dentro del propio hogar.

El video, en términos generales, consiste en presentar tomas del exterior e interior de la casa de muñecas, en las que se busca generar un tratamiento sensible del espacio a través del extrañamiento y la desfamiliarización del lugar, provocando a través de los recursos audiovisuales, un ambiente inquietante y siniestro. Continuando con el video, en los primeros minutos se muestran secuencias de los distintos espacios de la casa: el comedor, la sala, el baño, los dormitorios y las escaleras. Asimismo, se observan los distintos muebles del hogar, iluminados tenuemente por una luz azul que es, en gran medida, generada por la pantalla encendida de un televisor en el interior de la casa. El tono de azul frío y lúgubre, aunque por momentos eléctrico, que caracteriza los primeros minutos del vídeo otorga al espacio cierta sensación onírica, apoyada en la artificialidad del color y en la artificialidad de los propios muebles y espacios, los cuales, teñidos por la luz tenue, generan cierta incertidumbre con respecto de si se está contemplando una escenografía o una casa real. De cualquier modo, lo vacío y ambiguo del espacio genera una sensación de extrañeza ilusoria que por momentos se acerca al terreno de la pesadilla. Esta sensación se ve reforzada con el audio de la pieza, el cual, cuando el televisor se encuentra apagado, presenta los ruidos de una casa real deshabitada: el viento golpeando las ventanas, la madera crujiendo, el agua goteando etc. Sumado a algunos sonidos ambientales que aumentan la ambigüedad del espacio. El audio del video emana desde el interior de la casa de muñecas y se escucha en toda la sala.

En cuanto a la figura del televisor en el video, cuando este se encuentra encendido sintoniza –muchas veces de manera indistinguible– propagandas de productos farmacéuticos de horario de madrugada. En otros momentos el televisor simplemente se muestra sin señal. La presencia del televisor en el video no solo transmite extrañeza al mostrar la imagen de un viejo TV –en apariencia gigante– que ocupa todo el espacio de la sala hasta llegar al techo; también es una figura que resulta hasta cierto punto amenazadora, ya que posee el control del hogar, abarcándolo físicamente y dictaminando la atmósfera del espacio, desde el audio hasta la iluminación. Todo esto sin mencionar su capacidad para encenderse y apagarse súbitamente. La imagen del televisor para la vejez, particularmente para las generaciones cercanas a las de mis

abuelos, es un elemento común en las viviendas, dormitorios y asilos de ancianos. Este aparato usualmente funge como un anestésico que reemplaza la realidad exterior de las personas mayores, de modo que en mi propuesta, el efecto anestésico de la tecnología –vinculado a la sobrecarga de medicamentos en la ancianidad– se convierte casi en una orden aprisionante, reforzando la dimensión encarceladora que la casa presenta durante todo el video. Así, el televisor pasa de ser una ventana al mundo a simplemente mostrar propagandas de madrugada que recuerdan –por la paleta de color– a cuando uno se despierta luego de la media noche tras haber quedado dormido con el televisor encendido. Otra lectura aparte, podría ser que a través de la propaganda se sugiere cómo la industria farmacéutica neoliberal regula y dictamina las pretensiones de salud, de lo correcto e inaceptable, haciendo del deterioro y del acto de envejecer una lenta estigmatización que se cristaliza en la fantasía de la hiper conservación y en la idealización de la juventud. Del mismo modo, se puede inferir también que la imagen del televisor sirve como una manifestación del pensamiento y la memoria, en donde la mente se presenta tanto en momentos de sintonización y lucidez, como de ruido y pérdida de señal. Es importante mencionar que el televisor se convierte en un leitmotiv durante toda la instalación, ya que el mismo aparece brevemente en una escena del segundo video, así como aparece físicamente en una de las habitaciones del segundo piso.

Un punto que considero esencial en el video es la dimensión aprisionante de la casa, que hace del espacio infantil de reconocimiento un territorio de oscuridad. Si en el capítulo anterior la casa se presentaba como la unificación del alma y el cuerpo, ahora esta se plantea en contraposición a la imagen idílica de resguardo y confort, convirtiendo el hogar en un terreno desfamiliar, sombrío y alienante, del cual no parece haber una salida. El no poder escapar de la casa implica no poder escapar del cuerpo y la mente, implica una doble condición que el deterioro senil padece. En ese sentido la casa se convierte en una cárcel porque el cuerpo lo es también: una cárcel condiciona por los criterios de salud, por la marginalización de la vejez, o por el desgaste de nuestras facultades; de cualquier modo, la simulación del espacio doméstico –independiente de sus interpretaciones simbólicas– elabora un retrato de la realidad de muchos adultos mayores.



Las representaciones de la casa como cárcel para el cuerpo han sido un tema recurrente en el arte contemporáneo, particularmente en propuestas feministas. En relación con mi pieza, me interesa mencionar el trabajo de Antony Gormley, quien en toda su producción ha desarrollado la idea del cuerpo asumido como construcción arquitectónica. Me interesa recuperar particularmente dos esculturas del artista: *Home*, de 1984, y *House and Body* de 1985. En ambas piezas se presentan dos casas de barro que –en palabras de Gormley– son “casas arquetípicas del tamaño de casas de muñecas” (Gonzales 2013: 114), las cuales se contraponen materialmente con el plomo y la solidez de las figuras humanas. En *Home* la casa se planta encima de la cabeza del cuerpo masculino, a lo que Gormley comenta que “evoca tanto la claustrofobia como el espacio de ensoñación, al tiempo que aborda la división mente-cuerpo” (Gonzales 2013: 114). En *House and Body* de 1985, el autor establece un paralelismo entre la dimensión casa de muñecas y la dimensión del cuerpo, presentando una serie de miembros amontonados que en apariencia tienen el mismo volumen que la casa de barro, estableciendo una dialéctica entre lo corporal y lo mental, donde la fragmentación del cuerpo parece estar diseñada para ocupar la miniatura, pero cuya separación pone en juego la división entre el afuera y el adentro, entre lo orgánico y lo artificial, intercambiando los parámetros en los que el cuerpo debería ser un volumen natural y la arquitectura uno fabricado. Gormley, respecto a su serie *Allotment* (1995 - 2008) comentará algo que puede extrapolarse a la gran mayoría de sus trabajos, afirmando que: “El cuerpo es nuestra primera habitación, el edificio es la segunda. Quise usar la forma de este segundo cuerpo, la arquitectura, para hacer volúmenes concentrados de un espacio personal que porta la memoria de un yo ausente... Espero que el exterior evoque el potencial de un interior oculto del mismo modo que lo hace un búnker... ¿Podemos hacer sentir el interior?” (Gonzales 2013: 115). De este modo, la obra de Gormley plantea, desde la imagen arquetípica del hogar en miniatura, una visión del individuo cautivo en el interior del espacio doméstico, de modo que la casa termina por fundirse con el cuerpo y a su vez ocupar el espacio de la memoria.



Figura 7. GORMLEY, Antony. 1984. *Home* [escultura] Londres.

Imagen recuperada del sitio web del artista Antony Gormley

<https://antonygormley.com/sculpture/chronology-item-view/id/2342/page/293#p1>



Figura 8. GORMLEY, Antony. 1985. *House and Body* [escultura] Londres.

Imagen recuperada del sitio web del artista Antony Gormley

<https://antonygormley.com/sculpture/chronology-item-view/id/2124/page/287#p1>

Continuando con el video, una escena importante que se da casi a mitad de la obra es cuando el televisor se apaga súbitamente, dando paso a la lenta irrupción de una luz cálida naranja que se introduce agresivamente en el lugar. La intensidad del naranja se apodera de la casa modelo generando una atmósfera inquietante que culmina, nuevamente, con la aparición del televisor encendido. Aquí el color ocupa una dimensión alegórica importante, siendo la presencia del naranja una constante en toda la instalación y que se introduce por primera vez en este vídeo. El naranja es un elemento que iré desarrollando a lo largo de la investigación pero que por el momento, de acuerdo con lo que se muestra en el video, remite a cierto tono incandescente del atardecer, que, al igual que con el color azul de los primeros minutos, guarda cierta artificialidad e intensidad excesivamente saturada. Más allá de las interpretaciones posibles, lo que es claro en el video es la violencia invasiva con la que el naranja ilumina y rodea el espacio doméstico, otorgándole al lugar cierta vitalidad y energía que contrasta con la atmósfera oscura y fúnebre de la primera mitad del video, sin hacer que por ello la vivacidad del naranja sea menos amenazante. Esta amenaza que se presenta en lo doméstico, o que es lo doméstico en sí, ha sido extensamente desarrollada tanto a nivel teórico como artístico bajo el concepto de lo *unheimlich*, término que será útil para aproximarse estéticamente a todo el contenido de la instalación, al igual que para vincularlo con el deterioro y la alienación en la vejez.

### **2. 3 *Unheimlich/ Unhomely***

Lo *Unheimlich*, traducido en inglés como “The Uncanny”, es un concepto que puede rastrearse como una subcategoría estética de lo sublime de Burke, comúnmente relacionado a encuentros fortuitos con fuerzas, seres y eventos sobrenaturales: desde *doppelgängers* hasta fantasmas y muertos vivientes. Posteriormente, la teoría psicoanalítica identificará en el concepto una manifestación particular de la dinámica del inconsciente, la cual sirve para teorizar todo aquello que aparece ante nosotros como un retorno de lo reprimido. El primero en conceptualizar el término fue el psiquiatra alemán Ernst Jentsch en su libro de 1906 *On the Psychology of the Uncanny*, donde define el concepto como algo nuevo y desconocido que por lo general se percibe, en primera instancia, como una presencia negativa. Más adelante, Sigmund

Freud profundiza en el concepto en su ensayo de 1919 *Das Unheimliche*, en el que desarrolla el término a partir de una apropiación del filósofo alemán del romanticismo Friedrich Schelling, el cual define la “inquietante extrañeza” (traducción frecuente de lo *unheimlich*, junto a lo ominoso o siniestro) como: “todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (Schelling en Freud 1925: 4). Lo que plantea Freud en su texto es un estudio semántico al adjetivo *Heimlich*, que define todo lo que es familiar, íntimo, cómodo y agradable; en oposición a su antónimo *Unheimlich*, en el que lo reconfortante y cercano invierte su significado, connotando espanto, extrañeza, e inquietud. El concepto es capaz de provocar escalofríos en la psique no precisamente por su oposición con lo *heimlich*: con las nociones de seguridad y comodidad doméstica, sino más bien porque lo *unheimlich* es, en efecto, una condición necesaria del *heimlich*, ya que esta cercanía y familiaridad encierra siempre connotaciones de secreto, ocultamiento, trauma y peligro. Citando a Freud: “(...) *unheimlich* no es en realidad nada nuevo o extraño sino algo que es familiar para la vida psíquica desde siempre, y que sólo le ha devenido extraño por el proceso de represión” (1925: 13). Por lo que lo ominoso se produce como manifestación misma de la represión que habita en el inconsciente y que se vincula con el recuerdo del pasado y de la infancia, la cual, al ser permeable reaparece ante nosotros con tal intensidad que provoca lo pavoroso y siniestro, lo que podríamos denominar como *extrañamente familiar*.

En mi proyecto la asociación y referencia con lo *unheimlich* se manifiesta de manera clara y enfática, no solo por el evidente empleo de lo doméstico y sus reminiscencias con el pasado y la niñez, las cuales emergen desde lo extraño y desfamiliar; sino, y en especial, por la pulsión alienante que el espacio presenta para el individuo: en este caso la desidentificación del anciano desde y con su propio hogar. La filósofa, teórica y psicoanalista Julia Kristeva, quien se ha detenido minuciosamente en la obra de Freud y particularmente en su concepto de lo ominoso, afirma lo siguiente...

Asociada, como lo hemos visto, a la angustia, la inquietante extrañeza no se confunde sin embargo con ella. Es en primer lugar, choque, insólito, asombro; y aun cuando la angustia se le una, la inquietante extrañeza preserva esta parte de malestar que conduce al yo, más allá de la angustia, a la despersonalización.

"Sentimiento de extrañeza y despersonalización forman parte de la misma categoría", observa Freud. (1996: 364).

De esta manera, la pregunta que motiva mi investigación concibe a lo siniestro ya desde su propio planteamiento, ya que la enajenación del individuo provocada por el deterioro es capaz de producir imágenes que se perciben como cercanas, atrapantes y sumamente amenazadoras. "(...) la inquietante extrañeza es una desestructuración del yo que puede, o perdurar como síntoma psicótico, o inscribirse como apertura hacia lo nuevo, en una tentativa de adaptación a lo incongruente" (Kristeva 1996: 364). Otra relación que el proyecto comparte con lo *unheimlich* tiene que ver con que la inquietante extrañeza aparece "fácilmente al borrar la distinción entre imaginación y realidad, como cuando algo que tenemos hasta ahora considerado como imaginario aparece ante nosotros en la realidad" (Freud 1925: 15). Esta indiferenciación de la ficción y la realidad, del espacio onírico y del espacio consciente, se manifiesta claramente en mi video, a través del televisor gigante que ocupa el espacio o a través del asedio de la luz naranja incandescente. Este amalgama entre realidad e imaginación convocada en lo siniestro hace que el concepto tenga una fácil adaptación y una reverberación importante en las artes, de hecho, de acuerdo con Kristeva: "Se puede pensar con Yvon Brés que el recurso de Freud a las obras estéticas para situar la noción de inquietante extrañeza es una confesión de su imposible tratamiento por el psicoanálisis" (Kristeva: 1996, 365). En ese sentido, uno de los campos en los que el concepto adquiere más vigencia y relevancia es justamente en las artes visuales contemporáneas, siendo lo *uncanny* un campo que ha fascinado a múltiples artistas, quienes han elaborado lo siniestro tanto a nivel estético como conceptual.

Un artista que es ejemplo de ello es Mike Kelley, que además de trabajar lo *unheimlich* dentro de su propuesta, ha sido curador de distintas exposiciones colectivas y publicaciones articuladas bajo este concepto. En una entrevista con Jeffrey Sconce en el 2004, con respecto a su reciente muestra titulada *The Uncanny*, el artista comenta que:

Freud analiza cómo las muñecas, las figuras de cera y otros dobles evocan lo siniestro, pero también estaba interesado en lo siniestro como un miedo a ser

dominado por fuerzas externas al cuerpo que a su vez podrían confundirse con el sentido de uno mismo. (...) Freud cita a Ernst Jentsch no solo sobre las estatuas que parecen "vivas", sino también sobre la extraña experiencia de presenciar un ataque epiléptico: esa sensación de una fuerza desconocida que toma el control del cuerpo<sup>3</sup> (Kelley en Tate Etc: 2004).

De acuerdo a esto, y en relación con mi video, particularmente con la presencia del naranja, vemos como Kelley encuentra desde la teoría Freudiana que lo *unheimlich* se presenta como presencia desestabilizadora no solo en un plano psíquico sino corporal, y como esto ominoso se torna tal en la medida que desconocemos que sucede con el cuerpo, en la medida que, al igual que en la vejez degenerativa, se empieza a perder el control. ¿Que acaso esa presencia invasiva no se traduce también a través del color naranja del video? Finalmente, se trata de una presencia inquietante que introduce vitalidad, una vitalidad artificial que se inyecta en el cuerpo (como en el hogar) para conservar sus funciones a pesar de que, quizás, el ciclo vital del cuerpo ya debería haber culminado. ¿No es coherente que estas presencias cada vez más frecuentes de la máquina y los medicamentos que atiborran el cuerpo puedan generar sensaciones cercanas a lo *unheimlich*?

A lo largo de toda la instalación, por las distintas habitaciones, la presencia clínica del espacio y sus objetos comienza a sugerirse con mayor énfasis, del mismo modo que esta presencia termina también por ocupar una parte fundamental en la senectud. De aquí que lo frío y aséptico de las clínicas y hospitales, lugares estrictamente opuestos al espacio doméstico, aparezcan dentro del imaginario popular como espacios incómodos, desagradables y hasta cierto punto aterradores. Esta brecha entre lo clínico y hogareño aparece ya, como una introducción sugerente, en la estructura de acero con ruedas que sostiene a la casa, aspecto que llegará a su punto más alto en el segundo video del proyecto. Así las certezas identitarias que se tienen con el espacio doméstico se empiezan a desfigurar, haciendo de lo familiar un espacio de desorientación y por tanto de inhabitabilidad. Esta sensación puede relacionarse con otro concepto que parte del *unheimlich* freudiano y que cobra también una relevancia particular en las artes: lo *unhomely*.

---

<sup>3</sup> Traducción propia.

El término fue desarrollado teóricamente por Homi K. Bhabha en su texto de 1992 *The World and the Home*, en el que el autor, partiendo de la evocación de Freud sobre lo ominoso como un fenómeno estético que entiende el hogar como espacio de trauma y represión, plantea lo *unhomely* –que suele traducirse como lo no hogareño, desfamiliar o inhabitual– no como un lugar obsesionado por lo oculto y escondido en el inconsciente, sino por la inestabilidad e incapacidad de proteger a los ocupantes del hogar de los terrores del mundo exterior. Claudette Lauzon, una historiadora canadiense de arte contemporáneo, en su libro *The Unmaking of Home in Contemporary Art*, revisa cómo distintos artistas han tomado el tópico del hogar para reformular las respuestas frente al trauma, para ello la autora se sirve del concepto de lo *unhomely* que, en la palabras de la autora: “se concibe de manera más útil como el punto más bajo de lo *unheimlich*: si lo siniestro expone los demonios que acechan desde dentro (...) el *unhomely*, en cambio, invoca la amenaza constante de una intrusión externa<sup>4</sup>” (2017: 21). De esta manera, Lauzon reafirma, al igual que lo hace Bhabha en su texto, la dimensión relacional que convoca lo *unhomely*, siendo un concepto que no sólo articula el hogar como un espacio de extrañamiento para el individuo aislado en su propia subjetividad, sino que plantea el extrañamiento y amenaza de lo doméstico desde la interacción con un otro (conocido o desconocido, real o inventando), donde el peligro es siempre producto de relaciones intersubjetivas. Para citar a Homi Bhabha: “lo privado y lo público se vuelven parte el uno del otro, obligándonos a una visión tan dividida como desorientadora<sup>5</sup>” (1992: 141). Por esto, las propuestas que tocan lo *unhomely* frecuentemente elaboran lo doméstico como un espacio de intermediación, en donde las fronteras entre el hogar y el mundo se ven desplazadas, así el giro de lo siniestro se expande del pensamiento psicoanalítico abarcando también problemáticas del exilio, la guerra, la migración, y la economía.

¿Qué significa estar en casa en el mundo? El hogar puede no estar donde está el corazón, ni siquiera la morada. El hogar puede ser un lugar de extrañamiento que se convierte en el espacio necesario de compromiso [...] El hogar puede ser un modo de vida convertido en metáfora de la supervivencia ... Es como si el hogar fuera un

---

<sup>4</sup> Traducción propia.

<sup>5</sup> Traducción propia.

territorio tanto de desorientación como de reubicación, con toda la fragilidad y fecundidad que implica esa doble toma<sup>6</sup> (Bhabha 1997, 125).

En ese sentido, podríamos relacionar la presencia alterna de lo *unhomely* como una manifestación de la *extimidad*, en la medida que este otro amenazante podría ser también, en muchos sentidos, un expresión de nuestra intimidad más profunda. Así, si entendemos a la casa como la expresión identitaria por excelencia de nuestra habitabilidad en el mundo, podríamos decir que lo *unheimlich* representa precisamente a la identidad en su faceta más interior y personal, vinculada con lo inconsciente y reprimido, mientras que lo *unhomely* representa a la identidad en su vínculo más relacional y social, sostenido en las negociaciones con el otro. De la misma manera, mi proyecto artístico concibe también ambas dimensiones, en donde la intimidad se desarrolla desde lo siniestro y subconsciente (*unheimlich*) y la *extimidad* desde la presencia alterna, invasiva y desfamiliar (*unhomely*). A este respecto, si entendemos al naranja como elemento disonante que sirve como manifestación de lo éxtimo –de la interioridad más íntima– podríamos interpretar a ese Otro desde múltiples lecturas, siendo una posible representación de la enfermedad y el deterioro, o la infusión abrupta de una vitalidad artificial; como la memoria desvanecida de la infancia y el pasado que irrumpe en la casa como un retorno de lo reprimido, como el paso del tiempo o simplemente como la lenta presencia de la muerte que ingresa luminosamente en el hogar.

Una obra en arte contemporáneo que captura con maestría tanto los valores de lo *unheimlich* y *unhomely*, como de lo íntimo y lo éxtimo, es el trabajo de Paul Pfeiffer del 2001 titulado *Dutch Interior*. En esta videoinstalación el autor presenta un video, que en realidad parece ser la imagen fija del interior de una casa arquetípica americana, en esta se muestra una vista detenida desde el segundo piso de la casa que observa en dirección a las escaleras y al primer piso. El video se proyecta sobre un écran gigante que ocupa todo el espacio de la habitación, como si se tratase una pared o una vista de la casa a tamaño real. En el écran se puede ver un pequeño orificio que deja pasar una luz tenue. Cuando el espectador se acerca a la pantalla y, en un acto voyerista, se

---

<sup>6</sup> Traducción propia.



asoma a ver por el diminuto agujero, observa una vista de la misma casa proyectada en el video, solo que ahora el espectador se encuentra con una perspectiva ubicada desde el primer piso de la casa que mira en dirección a las escaleras y el segundo piso. Lo interesante del proyecto es que esta nueva vista con la que el espectador es confrontado no es una proyección en video sino una casa real, mejor dicho, la maqueta de una casa en miniatura. Lo que hace Pfeiffer es elaborar una casa de muñecas que recrea la escalera y parte del primer y segundo piso de la casa, colocando una pequeña cámara en la parte superior de la escalera que apunta hacia la planta inferior, por lo que la imagen que se ve en el écran gigante es en realidad una proyección en vivo de las escaleras en miniatura. De esta manera, dicha revelación genera en el espectador una sensación apabullante de profunda extrañeza, ya que establece un cruce de miradas simbólico con lo desconocido, algo que podríamos definir como una experiencia propia de la extimidad, de intercambio subjetivo con una alteridad que nos es ajena y al mismo tiempo familiar, pues de cierta manera se trata de nosotros mismos observando desde lo oculto. En ese sentido, la obra crea una suerte de bucle continuo en el que el público actúa como espectador y al mismo tiempo se convierte en parte del espectáculo, generando de esta manera una exteriorización de lo *unhomely*, que transmite cierta sensación amenazante, ya que es en ese “otro” en el que se devela la identificación de nuestro yo más íntimo. Del mismo modo, esta revelación puede ser entendida –desde un plano del inconsciente– como una manifestación de lo reprimido que ha salido a la luz, en la medida que la imagen del cruce de miradas desde la interioridad domestica resulta tan cotidiana y a la vez tan potente que la impresión que tenemos al darnos cuenta de ello –al sentirnos observados– puede resultar sumamente inquietante, ya que es capaz de evocar, desde lo ominoso, imágenes del pasado. La inspiración de Pfeiffer para la obra fue la película de terror *The Amityville Horror*, de hecho la casa de muñecas es una recreación a escala de la casa utilizada en la película. En el filme –como en muchas otras películas de terror– las escaleras aparecen continuamente como el centro de escenas y fenómenos siniestros. Esto fue lo que le interesó a Pfeiffer en primer lugar, el evaluar cómo se genera el horror y qué rol juegan las cámaras y el papel de la mirada en la construcción de estas pseudo-realidades que trasladan lo hogareño a un plano desfamiliar. Sobre esta obra el historiador de arte Graham Coulter-Smith comenta...

Se podría decir que 'lacanianiza' *The Amityville Horror*. Se elimina el horror, es decir, se elimina el aspecto dionisiaco de este espectáculo teatral. Lo que nos queda es la mirada desencarnada. Y de lo que también nos damos cuenta es que esta mirada parece inherentemente estética cuando se contrasta con la inmersión lasciva de la mirada asociada con ver una película como *The Amityville Horror*<sup>7</sup> (21st Century Digital Art: 2018)

En ese sentido Pfeiffer anula toda espectacularización de su obra y presenta su pieza como una manera de examinar la presencia del otro sin los gritos y sobresaltos propios del género del terror, provocando en la revelación del espectador –ahora convertido en ese otro, en el espectro, en el observador invisible– una manifestación de un horror incluso aún más profundo. La obra de Pfeiffer, de manera cercana a lo que planteo en mi propuesta, trae a colación la nociones de lo doméstico como un espacio de incongruencia y desorientación, presentado desde la recreación en miniatura y la proyección de esta como una puesta en escena que pone en cuestión la pregunta por los límites de lo real y lo imaginado desde la simulación. Existe algo en la estética de las casas de muñecas –probablemente relacionado con su vínculo infantil y con el inconsciente–, que genera cierto pavor cuando el espacio de la maqueta se confunde con el de la realidad. Además de ello, como apuntamos anteriormente citando a Bachelard, la miniatura condensa y enriquece valores de la realidad que permiten al sujeto interpretar las complejidades del mundo y de su pensamiento. Como indica Irving Aguilar Rocha: “En la miniatura él (individuo) siente vivir la inmensidad del mundo, pues la naturaleza «inmensa» no se aprehende ni se expresa más que reducida a un elemento alusivo que la resume y de este modo la concentra, la transforma en una sustancia íntima” (2012: 104). La recreación de la miniatura, que es siempre una proyección de nuestros recuerdos e imágenes de la habitabilidad, es una construcción ficcional del mundo que nos permite –una vez que hemos desarmado y estudiado sus piezas– reconstruir nuevamente nuestra casa desde sus cimientos fundacionales. “¡El mundo es mi miniatura (...) Para hacerme una representación de él, para poner todos los objetos a escala, en proporción, en su verdadero lugar, me es preciso romper la imagen de unidad que yo contemplaba y luego es preciso que

---

<sup>7</sup> Traducción propia.

encuentre en mí mismo razones o recuerdos con los que reunir y ordenar lo que mi análisis acaba de fracturar.” (Bachelard 2000: 31). En ese sentido, podemos entender la miniatura también como una manifestación de la identidad cambiante, del cuerpo y la memoria en continuo movimiento.

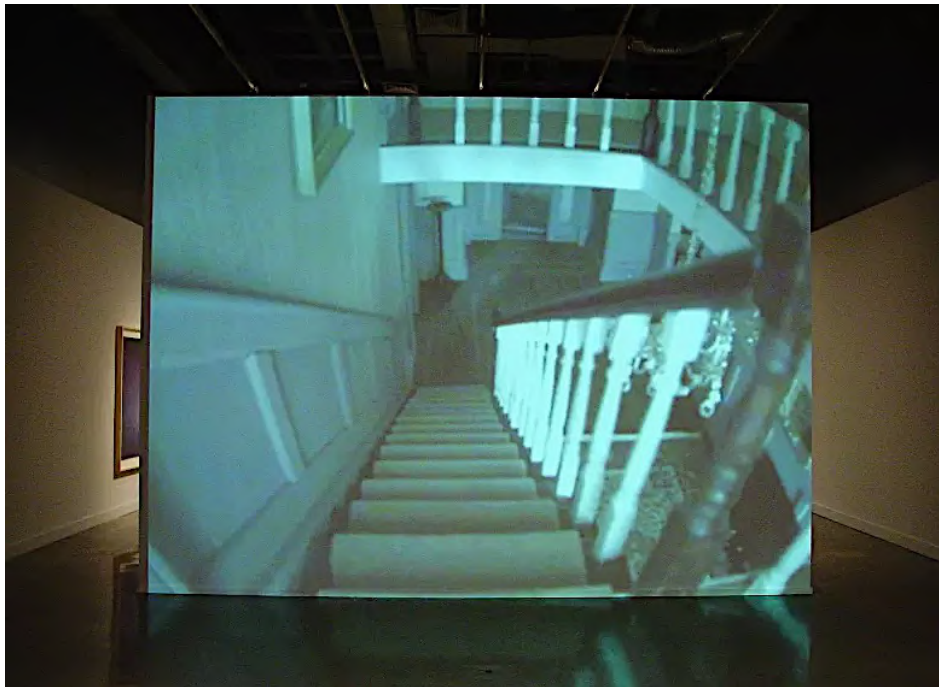


Figura 9. PFEIFFER, Paul. 2001. *Dutch Interior* [Videoinstalación]. Cambridge: MIT List Visual Art Center (2003).  
Imagen recuperada del sitio web Art21  
<https://art21.org/gallery/paul-pfeiffer-artist-at-work/>



Figura 10. PFEIFFER, Paul. 2001. *Dutch Interior* [Videoinstalación]. Cambridge: MIT List Visual Art Center (2003).  
Imagen recuperada del sitio web Art21  
<https://art21.org/gallery/paul-pfeiffer-artist-at-work/>

La casa de muñecas, en mi proyecto, presenta las relaciones tensas que existen entre la simulación y la proyección, presentando un maqueta de hogar que proyecta desde su interior su propia ficción, enfatizando la artificialidad del espacio como lugar imaginado, pero no por ello menos auténtico en transmitir los procesos de desidentificación de la vejez degenerativa, procesos a los cuales solo podemos acceder desde la especulación. Así, la proyección elabora las complejidades de la subjetividad del individuo, mientras que la casa, como cuerpo físico, exhibe únicamente su estructura endeble pero impenetrable, de la cual no podemos ver el interior. En ese sentido, la proyección se presenta como un medio que nos permite, a partir de la puesta en escena del video, aproximarnos de manera diferente al cuerpo y a la mente del anciano aparentemente impenetrable, a la vez que sintetiza e introduce al espectador estéticamente a los conceptos desarrollados en estos dos primeros capítulos.

Para concluir, en el último momento de mi video, el televisor desaparece y pasa a ser reemplazado por un bloque pequeño y luminoso de color naranja con la forma arquetípica de una casa. Esta casita inserta dentro de la casa de muñecas exhibe la culminación del proceso invasivo de la luz naranja, hecha ahora materialidad que ha pasado directamente a ocupar un lugar físico en medio del interior del hogar, de la misma manera que lo hace la casa de muñecas en la casa de mi abuelo. Para Aguilar Rocha “la casa necesita de una casa pequeña dentro de la grande para hallar, ahí, las seguridades primeras de la vida sin problemas” (2012, 134). De modo que es en las casas en miniatura donde se devela la simpleza de la habitabilidad que nos retorna a la infancia precisamente desde el juego, ya sea desde la casa de muñecas o desde la casita naranja dentro de la maqueta, la cual, posteriormente, al llegar al espacio del comedor, se develará como un pedazo de gelatina. Pero, ¿qué sucede cuando estas miniaturas, como lo presenta Paul Pfeiffer en su obra y contrario a lo que plantea Aguilar, aparecen como figuras ambiguas que lejos de evocar una vida temprana sin problemas, proponen todo lo contrario?.

---

Como hemos podido ver el espacio doméstico, visto desde su miniatura, permite proyectar simbólicamente el universo corpóreo, psicológico y afectivo del individuo, dándole a la persona agencia y control sobre su cuerpo, su mundo y sus pensamientos. De esta manera, la obra que se expone en el espacio de la sala permite vislumbrar un paralelismo entre la infancia y la vejez, entre mi figura y la de mi abuelo. Estas relaciones se asientan a través de los conceptos de lo *unheimlich* y *unhomely*, que refieren a la sensaciones de extrañeza y desfamiliarización producidas por el encuentro con, o bien lo reprimido en el inconsciente, o bien con una alteridad desconocida que invade el espacio íntimo. Relaciones que pueden ser tanto reales como imaginarias, aterradoras como fascinantes. Es así que las interacciones inquietantes entre la objetividad y la proyección, la realidad y la miniatura, son puestas en juego en este espacio y serán retomadas en los siguientes capítulos de la investigación. En el siguiente apartado elaboraré el concepto de lo liminal en relación a los lugares, a la senectud y al color naranja, analizando el rol que ha tenido este color en distintas propuestas artísticas y como su uso sirve para expresar emocional y discursivamente contenidos sobre la suspensión de la identidad, la memoria, la amenaza al cuerpo y lo extrañamente familiar.

### 3. BAÑO

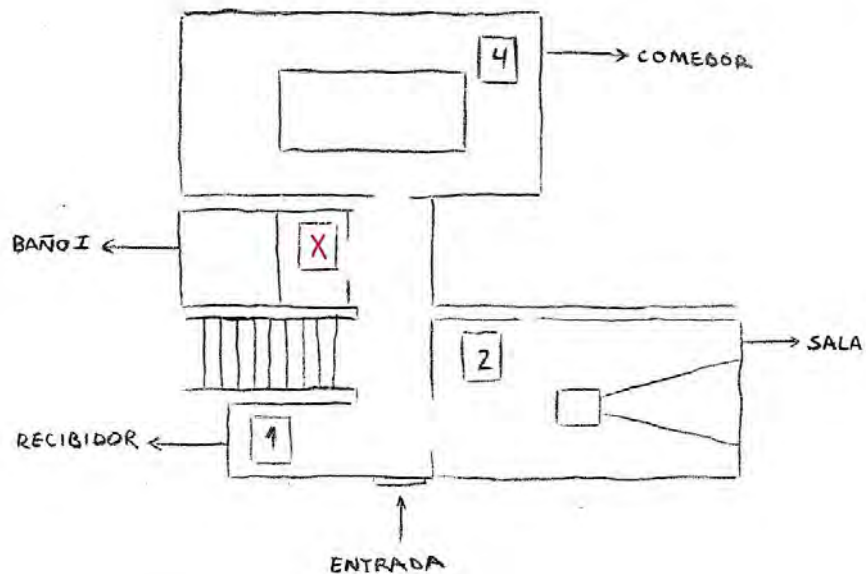


Figura 11. PACHECO, Sergio. 2022. *Mapa III* [dibujo]. Lápiz sobre papel.

#### 3.1 Identidades liminales

Al salir de la sala, al extremo izquierdo, se encuentra un pequeño pasadizo que conduce al comedor pasando antes por un pequeño baño. Estos pasillos y corredores son una parte fundamental de cualquier hogar, ya que son conectores de espacios que dictaminan el recorrido y la dirección de nuestros cuerpos, a la vez que sirven como zonas de circulación compartida que articulan y organizan el territorio y los desplazamientos domésticos. La figura del pasillo como lugar de pasaje se relaciona directamente con el concepto de la liminalidad, el cual integra una parte importante tanto para la estética del proyecto como para la conceptualización del problema de investigación y lo que respecta a la ausencia identitaria en la vejez. El concepto de la liminalidad surge de los estudios antropológicos de inicios del siglo XX, este fue acuñado por el etnógrafo y folclorista francés Arnold van Gennep en su libro de 1909 titulado *Los ritos de paso*. En este texto de investigación etnográfica el autor revisa

cómo las culturas más antiguas realizaban rituales de tránsito y pasaje para determinados miembros de una comunidad con respecto a diversos acontecimientos y situaciones fronterizas que implican una transformación importante del estatus y el rol social. Lo liminal proviene del latín *limen* que significa umbral, y que se relaciona con las palabras “límite” y “frontera”, por lo que refiere precisamente al momento intermedio entre una cosa que se ha ido y otra que está por llegar, cuando no se está ni en un sitio (que puede ser físico o mental) ni en otro. Años más tarde Victor Turner, un antropólogo británico, profundizó en el concepto de lo liminal en su libro *La selva de los símbolos*, en el que lo definió como “proceso de reestructuración en el cual sus nociones de identidad, tiempo y comunidad quedan disueltas en anticipación al estado posterior. Se trata, por consiguiente, del momento donde las distintividades triviales quedan suspendidas, lo que precisamente permite “el paso” entre una condición social y otra” (Turner en Horta). Es importante mencionar que la liminalidad se caracteriza por llevar una profunda sensación de desorientación, incertidumbre, ambigüedad, alienación, y en muchos casos, miedo.

Esta indefinición espacio-temporal entre dos sucesos ha permitido que en la actualidad el concepto sea aplicado para distintos casos y estudios fuera de la antropología, como la física, la astronomía, la metafísica, la salud, las etapas de desarrollo, e incluso para determinadas personas, como los refugiados o apátridas. En ese sentido los procesos de alteración identitaria producidos por el deterioro físico y mental, junto a los estados vegetativos, de coma o mínima conciencia, pueden ser considerados como condiciones liminales de indeterminación e interrupción. Si es que tratamos de adaptar este concepto a la vejez degenerativa, es necesario pensar cuál sería el punto de resolución luego de la crisis que plantea lo liminal, ya que el concepto de la liminalidad implica siempre un proceso oscuro de incertidumbre y suspensión que concluye con el retorno a una nueva estabilidad que si bien difiere con la armonía y el equilibrio que se tenía en el punto inicial, implica necesariamente la llegada a un estado de conciliación. Si hablamos de estados terminales, ¿no sería la muerte una salida congruente que aparece como el período de calma y apacibilidad luego del deterioro?, ¿es posible considerar la muerte como la culminación por excelencia de todos los procesos liminales? Dirá Turner: “Así, la liminalidad se compara

frecuentemente con la muerte: con el encontrarse en el útero, con la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad, la soledad y los eclipses solares o lunares” (Turner en Neila 2011: 176). Pensar la muerte como resolución de lo liminal no es una idea rebuscada ya que la muerte históricamente ha sido siempre un fenómeno social y ritualizado, por lo que recupera el carácter original de lo liminal como rito de pasaje; ejemplo de ello son los ritos funerarios de duelo y despedida posteriores al fallecimiento (cremación, entierros y velorios, etc.), al igual que los rituales previos a la defunción (viaticum, extremaunción, unción de los enfermos, etc.). De esta manera, si entendemos la muerte como el punto de culminación de lo liminal, entenderíamos también que la vida misma es en sí un gran rito de pasaje, y en ese sentido, la vejez –particularmente la degenerativa– sería una manifestación más acorde a la liminalidad, ya que esta se ubica precisamente antes del límite, en la frontera entre la vida y la no vida, que no solo genera un profundo sentido de desorientación sino una inquietante extrañeza, desfamiliarización, y por consiguiente, desidentificación.

Otro uso recurrente del concepto liminal, incluso más empleado que en la propia antropología, es en su adaptación a los lugares y no lugares<sup>8</sup>, en donde el término de espacio liminal ha cobrado popularidad en los últimos años, refiriéndose a espacios de transición por lo general reconocibles, deshabitados y ambiguos, caracterizados por transmitir incomodidad e inquietud. De modo que los espacios liminales son también de cierta forma, manifestaciones de lo *unheimlich*. Ahora, retomando la figura del corredor y el pasadizo, estos –junto a los umbrales– son considerados espacios liminales por excelencia, ya que sirven como dimensiones transitorias entre distintos planos y ambientes que, dependiendo del lugar y la extensión, pueden generar sensaciones de angustia e intranquilidad.

---

<sup>8</sup> El “no-lugar” es un concepto del antropólogo francés Marc Augé, empleado para describir aquellos espacios intercambiables de transitoriedad que se oponen a los denominados “lugares antropológicos”, que son espacios que más bien generan identificación y vínculos colectivos. Se suelen denominar no lugares a los aeropuertos, centros comerciales, hoteles, autopistas, supermercados etc.



La curadora Claudia Segura comenta respecto a una exposición individual que ella misma curó sobre el reconocido artista Do Ho Suh en Colombia, la exposición fue titulada *Entre espacios*: “Los pasillos o corredores se han entendido como lugares de tránsito que permiten ir de un lugar a otro pero que no acaban de convertirse en espacios completos. Su característica es precisamente este estado liminal que se define por la indeterminación, la ambigüedad, la hibridación y lo intermedio” (Segura: 2016). Los pasillos forman una parte fundamental de la exhibición del artista surcoreano, conocido principalmente por crear instalaciones inmersivas en las que construye objetos cotidianos y espacios arquitectónicos a partir de la unión de telas de colores que reconfiguran el espacio y la arquitectura, reconstruyendo así lugares en los que el artista ha vivido y que –siguiendo el concepto de las casas perdidas de Bachelard– lo acompañan física y mentalmente.

Con su trabajo Do Ho Suh reflexiona sobre los límites de la identidad, la migración, las relaciones entre el exterior y el interior, la memoria y la pertenencia. En su obra, y particularmente en la exhibición *Entre espacios*, el pasillo adquiere una connotación vital, en la medida que es a través de estos donde acontece nuestro transitar por la vida, donde podemos perdernos en nuestros recuerdos y experiencias. El propio Do Ho Suh comenta lo siguiente: “Veo la vida como un pasillo, sin principio ni destino fijo (...) Tendemos a concentrarnos en el destino todo el tiempo y nos olvidamos de los espacios intermedios” (Vargas: 2019). Así, el autor plantea desde la significación doméstica una analogía entre habitar el mundo y habitar el hogar, en donde el transitar por la vida acontece en un pasillo, que es una representación tanto física y mental como temporal: una suerte de espacio intermedio donde la vida transcurre en dirección a una única salida, que plantea el hecho mismo de existir como una condición liminal. De acuerdo a Claudia Segura: “Curiosamente para Do Ho Suh, el corredor es una metáfora de la evolución de su identidad y de su propia historia; se convierte en un cronotopos —unidad de espacio-tiempo indisolubles— donde el dentro y el fuera, el pasado y el futuro, se diluyen” (Segura: 2016). De esta manera, el pasillo es un espacio de interacción sensible que en mi proyecto me permite formular estéticamente contenidos conceptuales también relacionados a lo liminal, como la enfermedad y la suspensión identitaria en la vejez. Así, los pasillos de la casa de mi

abuelo y en general todo el recorrido de esta (teniendo en cuenta que las escaleras son también espacios liminales que conectan lo que está abajo con lo de arriba) puede ser entendido, como lo plantea Do Ho Suh, como una tránsito vital cuyo recorrido concluye –espacial y narrativamente– con la última habitación, con aquello que colinda con la muerte.

Retomando el recorrido de la casa de mi abuelo, luego de salir de la sala y a atravesar el pasadizo en dirección al comedor nos encontramos con las escaleras y junto a ellas un pequeño baño, este, desde lejos, resalta por la intensidad de luz naranja que emana de su interior y por el sonido del agua corriendo proveniente del espacio, el cual se intensifica mientras uno se va acercando. Al llegar al baño el espectador es confrontado con una escena potente y evocadora: la imagen de un pequeño baño azul, con baldosas blancas y detalles de flores celestes, en donde todo el espacio se encuentra bañado por una luz intensa de color naranja que proviene de la ventana del fondo. La luz que ingresa por la ventana recuerda inmediatamente al video de la casa de muñecas visto previamente; la simulación y la realidad nuevamente son puestas en tensión. Sin embargo, el elemento más visible y destacado de la habitación se encuentra en el suelo, en donde el agua –en aparente movimiento continuo– inunda todo el baño hasta lo que sería aproximadamente una altura por encima de los tobillos y cerca de las pantorrillas de una persona adulta. El baño se encuentra dos escalones abajo de la altura del suelo por lo que el agua nunca se filtra al resto de la casa, haciendo que el espectador simplemente sea capaz de contemplarla con distancia. El agua es de un intenso color naranja, del mismo tono del video y de la luz que atraviesa la venta; flotando sobre esta se observan varias fotografías en blanco y negro y algunos rollos de revelado. Las imágenes difusas y repercutidas se confunden con el agua en movimiento, algunas fotos ya han empezado a desintegrarse. En medio del baño, sobre el sumidero, se encuentra una piedra grande y oscura que impide el paso del agua, a la vez que genera el movimiento circular de esta que trata de pasar por la salida del desagüe. El riesgo latente de inundación se ve reforzado por un audio en *loop* de agua corriendo que se escucha a través de un pequeño parlante escondido tras la puerta. Lo naranja entonces supera la forma onírica y luminosa del video para convertirse en una amenaza líquida real que desafía la seguridad y comodidad del

espacio doméstico, a la vez que –manteniendo cierta dimensión onírica– sirve como un pozo o represa para la memoria, introduciendo por primera vez en el proyecto la presencia de un archivo averiado el cual el espectador se ve obligado a contemplar con distancia.

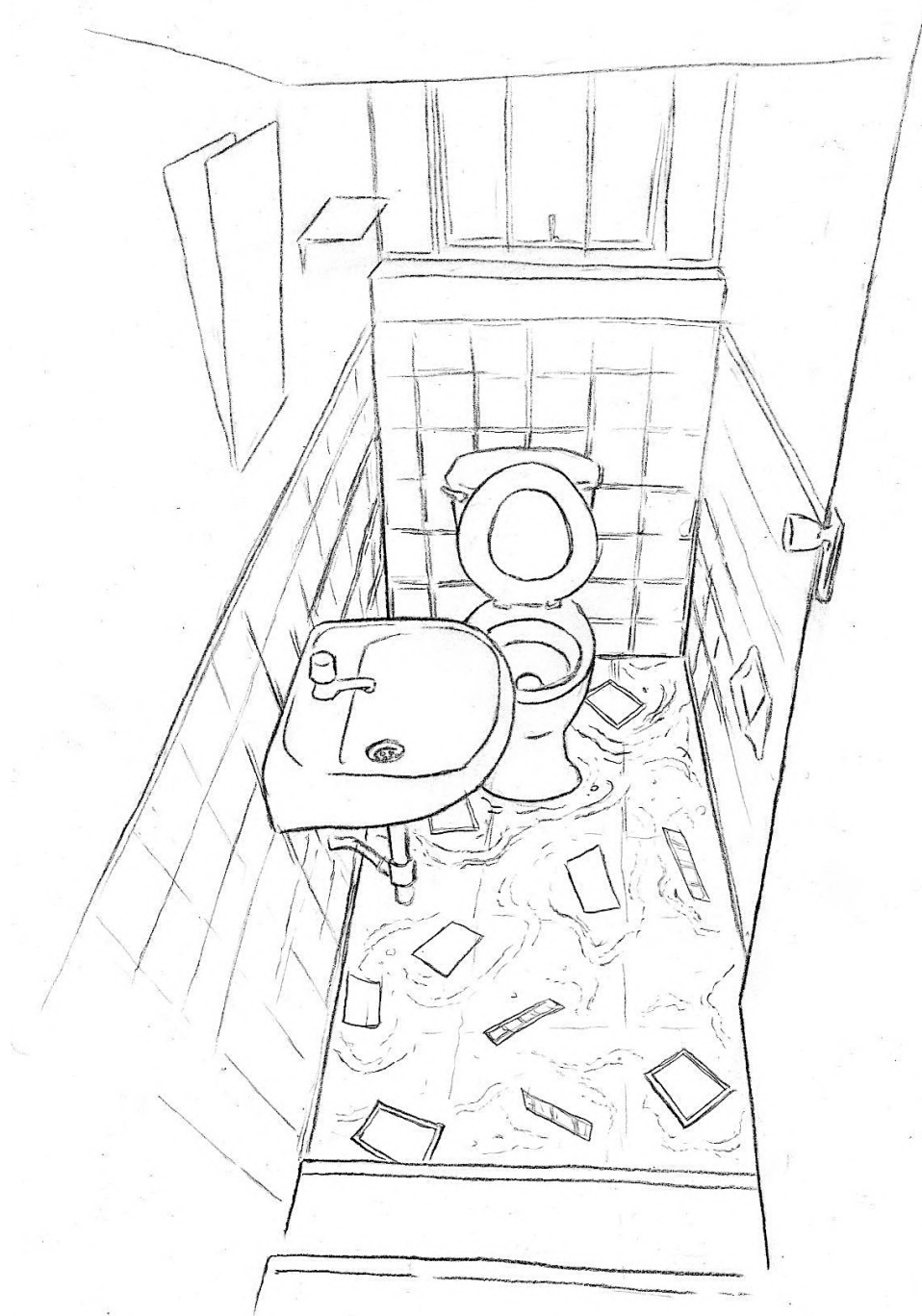


Figura 12. PACHECO, Sergio. 2022. *ST. IV* [dibujo]. Lápiz sobre papel.

### 3. 2 El naranja en las artes visuales

En el famoso libro de Eva Heller *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, la autora parte presentando el naranja desde su dificultad por esclarecer su significado, afirmando que “El naranja tiene un papel secundario en nuestro pensamiento y en nuestro simbolismo. Pensamos en el rojo o en el amarillo antes que en el anaranjado y por eso hay muy pocos conceptos respecto a los cuales el naranja sea el color mas nombrado” (Heller 2008: 181). El naranja en términos de pigmentación y connotación cultural se encuentra menos precisado que otros colores, como el blanco, el negro, o el rojo, por lo que la posibilidad de teorizarlo en el proyecto resulta más compleja y, en ese sentido, útil para reforzar el carácter incierto y difuso del deterioro, incluso el de la propia liminalidad. En palabras de Heller “El aspecto dinámico del naranja es su aspiración al rojo. El rojo representa la culminación: el naranja, la transición al estado culminante” (Heller: 2008, 187), por lo que podría decirse que el naranja se ubica también en una condición liminal, un estado interrumpido en proceso de convertirse en otro color. Asimismo, el naranja suele ser desarrollado en psicología como un color estimulante, relacionado con la vitalidad, con lo exótico, con el impulso sexual fisiológico y con la juventud. Del mismo modo, este guarda una connotación enérgica y espiritual importante, cercana a la presencia de una revelación, particularmente por su empleo en el budismo, hinduismo y confucionismo (Heller 2008: 187- 190). No obstante, es importante mencionar que el color no suele funcionar como sema, es decir, como una unidad de sentido aislada, ya que este siempre tiene que estar asociado con algo para que pueda operar, ya sea como significación o como expresión, es decir, como un símbolo asociado a formas determinadas o como fenómeno físico y espectro electromagnético capaz de generar un efecto real en el cuerpo y los órganos. En mi proyecto lo naranja aparece en ambos sentidos, tanto asociado a formas determinadas como las de la casa y la almohada, (como veremos más adelante), y como atmósfera: como luz que cubre al espacio y a los espectadores. De acuerdo con el psicoterapeuta suizo Max Lüscher, reconocido mundialmente por inventar el famoso Test de Color Lüscher, el naranja se suele asociar a la vitalidad y la juventud, incluso a la fertilidad, ya que mientras el rojo despierta apetitos consumibles por su efecto positivo en el hígado, el naranja

despierta apetitos sensibles vinculados al cuerpo y al deseo, por lo que se relaciona la excitabilidad, la sexualidad y la búsqueda de experiencias intensas (Lüscher 1990: 5).

Sin embargo, el sentido y la interpretación física y psicológica del naranja no es un conocimiento general compartido por los espectadores, además de que al ser estas connotaciones particularmente ambiguas y subjetivas –incluso para la propia teoría–, no es de mi interés enfatizar en su desarrollo; lo que sí me parece relevante es resaltar la ambigüedad y el sentido expresivo del color. Es así que en mi proyecto el naranja saturado, independientemente de su significación cultural y teórica, genera indiscutiblemente una sensación intensa de energía y vitalidad, cuya presencia estimulante contrasta directamente con el problema de la desidentificación, el deterioro y la senectud. Es ese precisamente el valor estético del color en mi propuesta: mantener el naranja en un plano de incertidumbre y contradicción, a la vez que presentarlo desde lo *unheimlich*, la amenaza y la liminalidad. Probablemente el campo más importante desde donde pensar lo naranja en mi proyecto sean desde las propias artes visuales, en donde algunas propuestas han logrado expresar el color no solo desde su uso formal y descriptivo, sino desde el plano del contenido que aúna tanto lo estético como lo significativo.

El color naranja en la historia de las artes visuales occidentales aparece como un elemento frecuente en ciertas pinturas de bodegones, en la vestimenta de algunos retratos, en las puestas de sol de los paisajes, y en las representaciones del fuego y de la luz. No obstante, no fue hasta 1809 –cuando se produjo el primer pigmento naranja sintético conocido como el naranja cromo–, cuando el uso pictórico y lumínico del color pasó a ser estudiado con mayor detenimiento especialmente en obras impresionistas y postimpresionistas. Posteriormente, las vanguardias históricas del siglo XX llegaron a explorar y teorizar en el color a profundidad. Uno de los pintores que personalmente considero ha hecho un uso concienzudo y recurrente del color naranja en su trabajo es Josef Albers, quien en 1963 publicó *Interacción del color*, un libro donde el profesor de la Bauhaus sostenía que la percepción del color es relativa por lo que funciona siempre en relación a otros colores. Si bien Albers ha trabajado con una gran variedad de tonos y colores, muchos de sus cuadros muestran una

predilección por el naranja y sus respectivas variaciones, como se puede observar en su reconocida serie *Homenaje al cuadrado*. Si bien en mi proyecto el naranja se presenta en una misma gama e intensidad, su relación y contraste con otros tonos – particularmente con su color complementario el azul– es fundamental, ya que genera una estética visualmente atractiva a la vez que permite separar la dimensión más cálida de lo doméstico anaranjado, del tono frío y azulado de la clínica y el hospital. Otro pintor que hace uso del naranja y de sus variaciones, particularmente de los tonos rojizos y tierras, es Mark Rothko, quien a través de grandes bandas de colores superpuestas genera atmósferas inmatrimales a través de la aplicación sensible del color –en apariencia monocromático– sobre la superficie del lienzo. Lo que le interesaba a Rothko era poder conmover al espectador por medio de la dimensión del cuadro y el tratamiento del color, en ese sentido, el pintor capta una dimensión poética que en mi trabajo en video busca traducirse desde un plano sensorial, buscando que las imágenes del video, como las de la instalación, logren evocar cierta conexión emocional importante. Quizás a esto se deba la predilección de Rothko por el naranja en sus pinturas: por la calidez e intensidad que este color transmite, capaz de tocar sensiblemente al espectador, y en especial, hacerlo partícipe de una contemplación inmersiva.

Por último, en varias pinturas de Francis Bacon el uso plano, uniforme e inmóvil del naranja aparece como una materialidad espacializante, como un escenario para los cuerpos tortuosos de sus personajes, en donde el artista buscaba que el espacio “arquitectónico” de sus escenas pueda percibirse más que a un nivel lógico, a un nivel psíquico, por medio de la fuerza del color. Para Bacon, los cromatismos vivos y duros de sus cuadros sirven para conmocionar al espectador, para provocar un primer golpe visual tan intenso que pueda afectar sensiblemente al público, o mejor dicho, que pueda “perturbar” a este, permitiéndole acceder a lo que Bacon –usando un término de Cézanne– llamaba la sensación. La sensación tiene que ver con cómo una imagen actúa directamente sobre el sistema nervioso, es decir sobre el cuerpo, sobre –para usar términos de Bacon– la “carne” y no sobre el “cerebro” (Deleuze: 1984, 23). Si bien en mi proyecto, al igual que en esta investigación, propongo claves para tratar de significar el uso del naranja, la presencia de este implica también asumir una

condición desconocida e incierta, en donde el color sirve como un componente expresivo y sensorial que, en determinados momentos, puede servir meramente para generar atmósferas e imágenes potentes.

En arte contemporáneo, el naranja ha sido empleado en proyectos puntuales, principalmente por medio de su valor lumínico en instalaciones. Me interesa hacer mención a dos artistas importantes que han dedicado gran parte su obra al trabajo de la luz. El primero es James Turrell, un artista norteamericano que hace instalaciones en las que reconfigura la percepción del espacio a través de la luz y el efecto cromático de esta proyectándose por el edificio. Clavin Tompkins, crítico de arte de la revista *The New Yorker* comenta: “Su trabajo no es sobre la luz, o una alabanza de la luz, es la luz; la presencia física de la luz manifestada de una forma sensorial<sup>9</sup>” (Tompkins: 2003, 62). El trabajo lumínico de Turrell –que puede relacionarse con el de otros autores norteamericanos como Dan Flavin, quien a inicios de los setenta empezó a explorar las particularidades del naranja a través de la luz neón– se caracteriza sobretodo por proponer estados sensibles en donde la luz y el color se experimentan más que con la vista en sí, con el cuerpo, con el movimiento, el tacto y la escala humana confrontada con el espacio. Por esto, se suele comparar el trabajo de Turrell con el de Rothko, cuyas pinturas en definitiva han sido una influencia mayor para el artista, particularmente en su dimensión cromática e inmersiva. Podríamos decir que recorrer los espacios lumínicos de Turrell es casi como habitar un cuadro de Rothko, es habitar en el color. A esto que las instalaciones del artista se sirvan frecuentemente del color naranja como lo hizo el pintor para generar atmósferas oníricas, atrapantes y profundamente conmovedoras. Entre las muchas instalaciones en las que Turrell aborda el naranja destacan por su magnitud: *Perfectly Clear (Ganzfeld)* (1991); *Above Horizon* (2004); *Aten Reign* (2013); *Event Horizon* (2017); *Aquarius, Medium Circle Glass* (2019).

---

<sup>9</sup> Traducción propia.

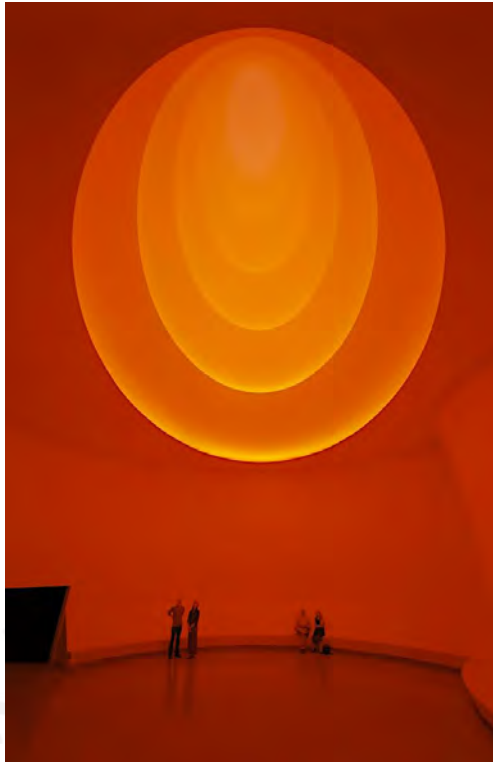


Figura 13. TURRELL, James. 2013. *Aten Reign* [Instalación]. Guggenheim. New York  
Imagen recuperada de: <http://web.guggenheim.org/exhibitions/turrell/>

El otro artista contemporáneo dedicado a experimentar con los fenómenos de la luz en el espacio es Olafur Eliasson, quien crea auténticos microcosmos con sus esculturas e instalaciones a gran escala, en donde explora medios relacionados a las leyes de la física y los fenómenos naturales como el agua, la temperatura, el aire, la niebla, la tierra, el hielo, y por supuesto la luz. Para generar las alteraciones de la percepción espacial y cromática Eliasson se sirve frecuentemente de los cambios de atmósfera que la luz y sus variaciones de color son capaces de generar, esto se puede percibir en trabajos como *Room for one colour* (1997) y *Room for all colours* (1999), donde el artista ilumina un cuarto con distintos colores –entre ellos el naranja–, afectando los estados sensibles del público con cada transición de color, reforzando como la luz opera tanto a nivel de la percepción psicológica, óptica, fenomenológica, y física. Esto sería llevado a su punto más alto en el 2003 cuando Eliasson presenta quizás su obra más conocida, *The Weather Project*, la cual instala en la *Turbine Hall* del Tate Modern en Londres. En esta obra el artista sitúa una gran pantalla circular, a manera de sol, compuesta por alrededor de doscientas lámparas monocromáticas que irradian una luz cálida amarilla que tiñe toda la sala de un intenso color anaranjado. El espacio se



llena de humidificadores que crean una ligera capa de niebla, mientras que el techo fue cubierto con un espejo enorme en donde los visitantes podían verse reflejados como pequeñas sombras oscuras –casi hormigas– habitando un gran bloque naranja. El proyecto en sí es una gran ilusión óptica, un clima artificial que pese a su virtualidad es capaz de transmitir sensaciones vinculadas con la calma, la seguridad, la espiritualidad y la meditación, a la vez que sirve como punto de encuentro de experiencias sensibles colectivas. El naranja ha sido también un color protagonista en otras obras de Eliasson como *Your blind passenger* (2010), donde el artista usa niebla y una luz naranja para restringir la percepción visual del público que avanza por un angosto y largo pasadizo, en donde las formas humanas aparecen y desaparecen como fantasmas entre la bruma. En *Solar compression* (2016) ubica suspendido en medio de una habitación un gran círculo espejado, ligeramente convexo, que posee un borde curvo de luz naranja que ilumina toda la habitación. En *Complementary orange Wednesday* (2019), una esfera de vidrio transparente, con apariencia de balón, cuelga en medio de una habitación en cuyas paredes la esfera proyecta, por medio de pequeñas luces internas, un efecto similar al de un vitral de tonos naranjas.



Figura 14. ELIASSON, Olafur. 2003. *The Weather Project* [Instalación]. Tate Modern. Londres.

Imagen recuperada de: <https://www.flickr.com/photos/40385587@N00/3021731063>

Tanto en la obra de Turrell como la de Eliasson la luz se configura como un elemento sensorial capaz de convocar experiencias colectivas que, misma manera que una pintura abstracta, puedan conmocionar y conmover a su espectador, a la par de hacerlo consciente del espacio y de su propio cuerpo habitando en él, como si se tratasen de los cuerpos vivientes de un cuadro de Bacon. En sus obras el naranja no se sirve de una significación particular, salvo en determinados trabajos como en *The Weather Project* donde la presencia casi divina del sol naranja es necesaria, no obstante, en la mayoría de sus obras el color es utilizado meramente como detonador sensorial que, lejos de ser aleatorio o meramente decorativo, se encuentra completamente estudiado en sus relaciones de color como una pintura de Josef Albers. Estos cromatismos se cargan de contenidos subjetivos en base a las experiencias con el espacio, lo cual es un horizonte importante en mi trabajo: que el naranja se dote de valor no necesariamente por su referencia conceptual o su desarrollo teórico, sino, por sobretodo, por su presencia expresiva en el hogar y su capacidad de evocar contenidos emocionales. Por último, me es importante revisar brevemente como el campo audiovisual, particularmente el cine, ha elaborado la figura del color naranja fuera de un valor meramente ornamental a un valor expresivo y por lo tanto –de manera similar a las obras revisadas– capaz de significar sensiblemente. En palabras del reconocido teórico y crítico de cine francés Jacques Aumont: “Si el color en el cine funciona, si tiene una función, es siempre del mismo modo: o funciona en la expresión o no funciona en absoluto” (1997: 146).

### **3.3 El naranja en el cine**

Desde que se normalizó el uso del color en el cine un gran número de propuestas han empleado el componente cromático como un valor funcional que sirve para resaltar los desarrollos técnicos de la fotografía. El color naranja, por su parte, ha conformado la paleta cromática de múltiples películas por lo general en escenas determinadas y con intenciones puramente formales. Autores como Wes Anderson emplean el naranja ya sea para remitir o diferenciar un determinado periodo temporal, o para reafirmar un sello estético que tiene como fundamento la estilización visual; no obstante, su uso evoca también cierta calidez y nostalgia correspondiente con las

narraciones que presenta, por lo que es capaz de despertar sensibilidades a través de estas. En ese sentido, hablamos de un naranja estetizado pero efectivo en sus pretensiones narrativas. Otras películas individuales que han utilizado el naranja dentro de su paleta son *The Element of Crime* (1984), la ópera prima de Lars von Trier que presenta un thriller de cine negro sobre un detective post-apocalíptico, en donde el elemento visual prima por sobre los otros apartados del filme, presentando una fotografía estridente realizada por Tom Elling en la que predomina un naranja tóxico y saturado que toma influencia de la fotografía expresionista. Aquí el naranja aparece como una manifestación de la atmósfera sofocante que emana la ciudad y de la mente perturbada del protagonista. Otra cinta que aborda el naranja es *Raise the Red Lantern* (1991) dirigida por Zhang Yimou y fotografiada por Zhao Fei y Yang Lun. La película narra la historia de una joven a inicios del siglo XX en China que se ve forzada a casarse con el señor de una poderosa familia, en la película la luz naranja que emana de las múltiples linternas ilumina casi todos los escenarios del film y sirve para representar el estatus de las mujeres chinas frente a las dinámicas de poder de los hombres en la sociedad feudal retratada. Aquí el color –visto desde la figura de la lámpara– es completamente simbólico, siendo utilizado para representar la opresión femenina expuesta desde la intensidad de los tonos rojos y naranjas. Aquí es interesante ver como el naranja cobra significación desde la forma de la lámpara, del mismo modo que en mi trabajo, como explicaré más adelante, lo hará desde la forma de la casa y la almohada.

En años recientes, la estridencia del color naranja se ha empleado como una paleta contaminada útil para decorar escenarios distópicos, ejemplo de ello son las películas *Mad Max: Fury Road* (2015) dirigida por George Miller y fotografiada por John Seale; y *Blade Runner 2049* (2017) dirigida por Denis Villeneuve y fotografiada por Roger Deakins. En ambas películas, particularmente en la última, el naranja aparece como una presencia misteriosa en cuyos escenarios el ambiente parece convertirse en un escenario desconocido, inquietante, amenazador y nocivo. En algunos paisajes de *Blade Runner 2049*, las figuras y las formas se pierden y confunden con la neblina y el intenso color naranja, recordando a obras de Olafur Eliasson como *Your blind*

*passenger* (2010); evocando lo insalubre, contaminado, peligroso e inhabitable del color, cuya ambigüedad y extrañeza es capturada magistralmente en el filme.

En cine es frecuente que la significación cromática sirva para retratar el mundo interior de sus personajes, esto puede trabajarse de maneras muy sutiles pero sumamente profundas. Un ejemplo de ello es la obra del director italiano Bernardo Bertolucci, quien de la mano de su habitual director de fotografía Vittorio Storaro entregan al tratamiento del color en su cine un rol indispensable. Así lo hacen en su obra *El último tango en París* (1972), en donde se explora las relaciones sexuales y afectivas de un hombre (Marlon Brando) y una mujer mucho menor que él (Maria Schneide) con la termina envuelto en una relación repentina. En la obra el uso del color naranja viene como una influencia directa de la pintura de Francis Bacon, en los créditos iniciales del filme se incluyen dos cuadros del pintor de 1964 (*Double Portrait of Lucian Freud and Frank Aureback* y *Study for a Portrait of Isabel Rawsthorne*), ambos cuadros resaltan por su el intenso uso del color naranja en los muebles y en la ambientación. Se sabe que durante la producción de la cinta Bertolucci visitaba frecuentemente el Gran Palacio de París para observar las pinturas del artista, que, en palabras del director italiano, le recordaban a los tonos invernales de París, “la luz en sus pinturas fue la fuente mayor de inspiración para el estilo que estábamos buscando<sup>10</sup>” (Tonetti 1995: 126). La iluminación, las ambientaciones y el vestuario se nutren de diversas variedades de naranja, entre tonos rojizos y tierras; este uso, si bien recuperado de la paleta de Bacon, no es puramente una decisión estética sino más bien connotativa. Para Iñaki Lazkano: “Los protagonistas de la película viven su historia de sexo y amor en un París invernal. El color naranja representa la pasión de ese amor, la emoción. Pero, asimismo, es el color de la puesta de sol. Un color que caracteriza el periodo de vida en el que se encuentra inmerso el personaje de Marlon Brando. El ocaso de su existencia”(Lazkano 2014: 102). De esta manera, el color se carga de nuevas lecturas de acuerdo a los contextos narrativos donde se inserta, así el naranja –apoyado de su ambigüedad y complejidad definitoria– adopta nuevos significados dependiendo de si

---

<sup>10</sup> Traducción propia.

se trata de una historia de pasión, feminidad, futuros distópicos, vejez y decaimiento, o simplemente si trata de un ejercicio estilístico.

Por último, me interesa hacer mención a una trilogía de películas en las que si bien no se aborda el color naranja, sí existe un tratamiento profundo del color tanto como valor estético, medio de expresión de contenidos conceptuales y como representación del mundo interior de los personajes. *Tres Colores* es el nombre de la célebre trilogía del director Krzysztof Kieślowski, en estas tres películas el autor medita sobre el lema oficial de la República francesa a través de los tres colores de la bandera de Francia, en la que cada color –desarrollado en cada película– representa un pilar del lema: Azul, la libertad (1993) ; Blanco (1993), la igualdad; y, Rojo (1994), la fraternidad. En su trilogía el director polaco traslada los principios universales franceses a la esfera íntima del individuo, condicionado recurrentemente por la idea de la soledad en la sociedad moderna, de modo que el autor exhibe las contradicciones que tales ideales originan en el ámbito personal, psicológico y emocional del sujeto. En su obra cada color es trabajado por medio de la ambientación, la iluminación, la vestimenta, el tono y los filtros cromáticos en general. En Azul el color normalmente es analizado como representación de lo infinito, de lo frío, de la inteligencia, la memoria y la independencia; en Blanco el color es estudiado como lo ideal, la pureza, la perfección y lo inmaterial; por último, en Rojo, el color aparece como representación del odio, la justicia y el amor. En sus películas Kieślowski demuestra maestría por operar tanto con los recursos espaciales como con los cromáticos, empleado la proyección de la luz a través de los objetos, los paisajes y la arquitectura, de esta manera potencia psicológicamente a sus personajes, permitiendo al espectador empatizar emocionalmente con ellos, cuestión que me interesa alcanzar con mi propia obra, empleando el naranja como un vehículo estético y discursivo, pero sobretodo como un componente emocional, un vínculo sensible entre el público y la obra.

Así el naranja en mi proyecto se inserta en una larga tradición de exploración cromática y discursiva, que se apoya de la ambigüedad de su significación y las potencialidades que este carácter representa para un proyecto sobre el extrañamiento y la liminalidad. Aquí es importante resaltar que el naranja en mi obra nunca se

encuentra aislado, este siempre se ve acompañado de otros elementos y figuras icónicas como el mobiliario doméstico, la imagen arquetípica de la casa, el archivo y la documentación. En el baño del primer piso el naranja resalta por presentarse de manera física en diálogo con el registro fotográfico, además de reforzar la amenaza del color y su presencia dominante en el espacio. Aquí el naranja se sitúa como una vitalidad desmesurada, proveniente desde el interior del hogar y que parece estar próxima a propagarse por toda la casa. Asimismo, la artificialidad del sonido y el movimiento continuo del agua pareciese contener la escena en un *loop* permanente, en un estado liminal en que todo pareciese estar a punto de rebalsar. De igual manera, el espectador se ve impedido de detener tal proceso, de tener acceso al espacio y al documento familiar repercutido que navega en lo naranja como una memoria estancada que, una vez rebalsada, se perdería por toda la casa. La idea del agua corriendo perpetuamente es una imagen común dentro del imaginario colectivo, ahí radica su potencia, ya que es capaz de generar sensaciones de angustia e incomodidad tan solo a través del sonido. Esta imagen reminiscente cobra una significación particular en la ancianidad, donde el descuido por dejar la grifería y los caños abiertos parece ser un despiste habitual, particularmente en la senectud cuya conciencia se encuentra más deteriorada. Así el vínculo con la memoria y el naranja cobra una relevancia particular en el espacio del baño, donde el archivo personal flota en el agua como si se tratase de un cuarto oscuro de revelado fotográfico, iluminado ahora por el naranja que parece hacer partícipe al espectador en la revelación de una memoria viva pero lejana. Se puede observar las fotografías pero no podemos acceder a ellas, del mismo modo que no podemos identificarlas desde lo lejos, por lo que la memoria, tanto como el archivo, se hacen inservibles en sus funciones. De este modo, el naranja no solo es una amenaza física para el hogar, sino también es aquello que impide acceder al recuerdo, hasta finalmente desbordar en el espacio y hacer que estos fragmentos de memoria queden regados por el lugar, perdidos para siempre en el cuerpo. El espectador se hace partícipe indirecto de un proceso liminal de deterioro aparentemente inevitable, por lo que el baño se vuelve también una suerte de fotografía y archivo del proceso que –al igual que el mismo baño– se encuentra suspendido en un *loop* continuo en el que lo único que se puede hacer es contemplar.

---

De esta manera, el concepto de liminalidad, desarrollado como estado de tránsito e indeterminación, se extrapola a la figura de los pasillos del hogar como zonas de pasaje, al hogar mismo como espacio de suspensión, al naranja como color ambiguo e indeterminado, y a la vejez degenerativa como estado fronterizo entre la vida y la muerte. Bajo esas concepciones se trabajó el espacio del baño a partir de la exploración expresiva y conceptual del color, desarrollada a través de referentes artísticos y cinematográficos; así como a través de la puesta en escena de la liminalidad, representada en el baño inundado en *loop* permanente y a través del peligro creciente de lo naranja como amenaza mental y corporal. En el siguiente capítulo, en el espacio del comedor, desarrollaré el naranja y su relación material con la gelatina, abordando el rol del archivo y la memoria familiar desde la ausencia, evaluando como la nostalgia del pasado y el recuerdo de la infancia en mi proyecto es también una forma de tener conciencia sobre el futuro y la finitud.

#### 4. COMEDOR

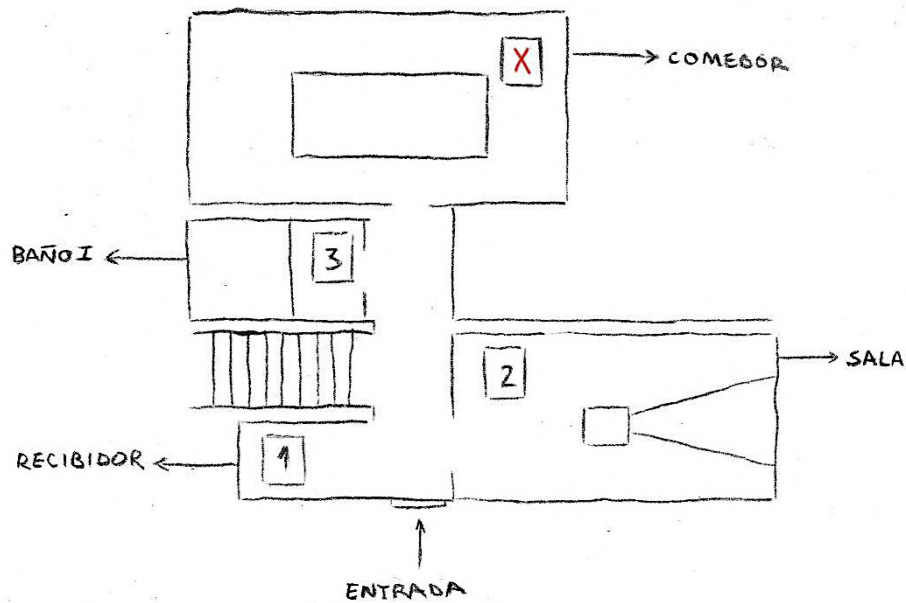


Figura 15. PACHECO, Sergio. 2022. *Mapa IV* [dibujo]. Lápiz sobre papel.

Junto al baño, terminando el pasillo, se encuentra el comedor. Desde el exterior el lugar se ve iluminado por una ligera luz naranja cuyo color rebota con intensidad en el tono blanco impoluto de las mantas que cubren los muebles y artefactos de cocina. Antes de entrar se puede escuchar un audio difuso proveniente del espacio, mientras que a través de la puerta se puede observar parte de la mesa del comedor cubierta con un mantel sobre el cual se ubican 50 porciones de gelatina naranja con forma de casa. Esta forma es la misma que aparece en los últimos minutos del video de la casa de muñecas cuando un extraño y luminoso objeto con la forma arquetípica de una casa en miniatura aparece dentro del hogar; por lo que a partir de este punto el espectador puede reconocer una serie iconos y elementos compartidos entre las piezas, los cuales irán reapareciendo a lo largo de toda la instalación. Las gelatinas lentamente van manchando el blanco de la tela hasta derretirse por completo, llegando a abarcar la totalidad del mantel. La ambientación del espacio está



acompañada de un audio proveniente de un parlante ubicado sobre la despensa, en el audio se escuchan las voces distorsionadas de una conversación familiar en la que se puede distinguir –entre la deformación y la lejanía del sonido– a las personas discutir, reír y comer, mientras de fondo suenan los platos y las vasijas chocando con los cubiertos. La voces, si bien generan cierta sensación de extrañeza espectral, esta no es inquietante como tal, sino más bien melancólica; la ausencia y la nostalgia se cargan con esta pieza, lo que se refuerza al ver la cocina, el refrigerador, el estante y a los demás muebles cubiertos por los grandes pliegues de tela que descienden hasta el suelo. En medio de todo, la larga y grande mesa cargada de gelatinas ocupa el lugar principal, las porciones naranjas se encuentran distribuidas equitativamente pero sin una sola silla o cubierto, sólo el espacio negado de lo que alguna vez fue el comedor familiar, convertido ahora en un “lugar de la memoria”, una zona de presencias ausentes y evocaciones fantasmales.

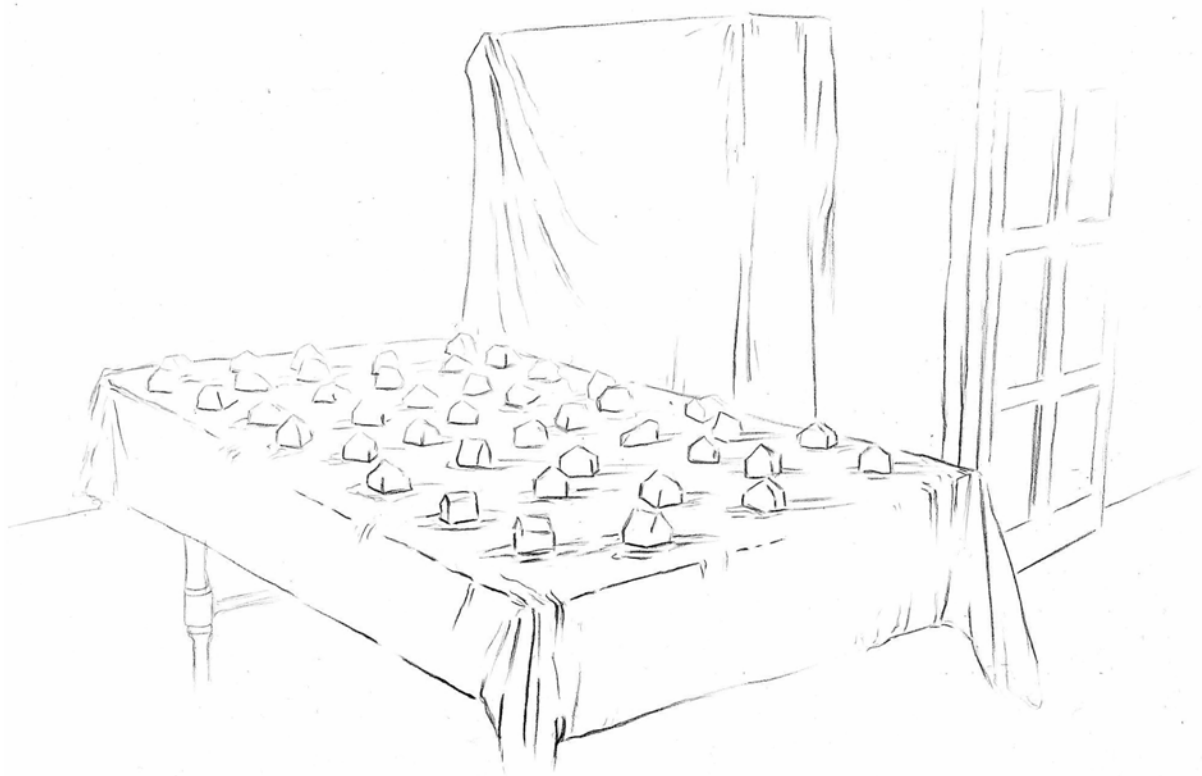


Figura 16. PACHECO, Sergio. 2022. ST. V [dibujo]. Lápiz sobre papel.

## 4.1 La gelatina

El color naranja se materializa en la forma tierna y amigable de una pequeña casa, en el que se puede diferenciar, a través de la materialidad suave y luminosa de la gelatina, los distintos diseños de tejados, puertas y ventanas. No obstante, como se había mostrado en las habitaciones anteriores, el color naranja se presenta como una presencia peligrosa que, hasta el momento, ha estado estrictamente vinculada con la idea del deterioro y la amenaza del hogar. Entonces, ¿Por qué hacer de la casa un valor consumible?, ¿Por qué y para quienes está servida la mesa? La cantidad de porciones de gelatina ordenadamente distribuidas en la mesa remite inmediatamente a una colectividad, siendo el comedor el espacio por excelencia de reunión familiar.

La elección de la gelatina<sup>11</sup> como materialidad estética responde a varias razones: la primera, y la más simple, es el brillo y luminosidad propia de su color artificial, el cual remite directamente al tono y a la intensidad del color naranja usado en la instalación. Aparte de ello, la gelatina guarda –al igual que el color naranja– una condición liminal, al ser sus cualidades físicas inciertas, ya que la consistencia gelatinosa es ambigua, encontrándose materialmente en un punto intermedio entre lo líquido y lo sólido; lo refractario y lo luminoso; y, lo viscoso y lo húmedo. Esta ambigüedad de la gelatina se traduce también en su significación dentro del proyecto, ya que al ser un elemento tan habitual y cotidiano este es reminiscente de muchas cosas, siendo capaz de remitir a la infancia, al postre y a la fiesta infantil, al mismo tiempo que a la enfermedad, al ser la gelatina un alimento rico en colágeno, común en periodos de afección y en espacios clínicos. Del mismo modo, la gelatina remite también a la vejez tanto por sus propiedades favorables para la salud como por su facilidad de ser ingerida y digerida, además de tener un sabor dulce y agradable; de ahí su presencia tan recurrente en las

---

<sup>11</sup> Los antecedentes de la gelatina se remontan al Antiguo Egipto, no obstante, sus referencias escritas datan del siglo XV. La palabra proviene del latín “*gelatus*” que significa helado. No fue hasta 1682 con la invención de la olla a presión, donde el francés Denis Papin desarrolló un proceso de preparación de la gelatina a partir de huesos de animales. Posteriormente en 1754 en Inglaterra se inscribió la primera patente de la gelatina como adhesivo. Años más tarde, en 1803 la gelatina fue reconocida por sus valores nutritivos en el contexto de las guerras napoleónicas, cuando la carne se convirtió en un bien escaso. Luego, en 1833, las cápsulas de gelatina pasaron a ser de uso común en el sector médico. Para 1845 la gelatina en polvo fue patentada a nivel industrial facilitando su uso doméstico.(Gelatin Manufactures of Europe).

dietas de las personas mayores, como en los hospitales y asilos de ancianos. La gelatina, de hecho, tiene una larga historia como componente medicinal, ya que esta es una materia prima fundamental para la industria farmacéutica, sirviendo como matriz en el recubrimiento vitamínico y en múltiples medicinas que se administran vía oral, siendo útil como aglutinante para las tabletas, supositorios y pastas; fundamental para la producción de cápsulas duras y blandas, para comprimidos y píldoras, para la base de esponjas hemostáticas, para las vacunas y para los expansores de plasma sanguíneo (Gelita 2019: 3-8). Asimismo, la gelatina es un dulce de uso común que también puede ser pensada como un “medicamento”, ya que es rica en colágeno, que se obtiene en base de los tendones, ligamentos, huesos y piel de animales, por lo que ayuda a la regeneración de tejidos, a la elasticidad de articulaciones, al envejecimiento de la piel, a la artrosis y osteoporosis, al reforzamiento óseo y en general a aumentar la síntesis de colágeno del cuerpo, la cual se ralentiza drásticamente a partir de los 25 años (González 2007: 48 -49). De esta manera, todos los temas abordados en el proyecto (el mundo clínico y el doméstico, el deterioro y la enfermedad, la vejez y la infancia se cristalizan en la figura de la gelatina, abierta también a otras posibles interpretaciones. Así, la gelatina se convierte en este elemento fundamental, que puede cargarse de ambigüedades e incertidumbres o de contenidos estéticos y expresivos, como también puede teorizar pilares fundamentales de la investigación.

En el espacio del comedor, el tamaño y la forma de las porciones de gelatina se vincula fácilmente con la infancia, esto se ve reforzado en la distribución de las casas sobre la mesa que recuerdan a la disposición de una fiesta infantil, no obstante, el naranja – presentado anteriormente como un elemento intrusivo y desagradable – propicia la lectura del decaimiento y la afección. Así, el naranja se llena de contradicciones, siendo una figura invasiva e inquietante, pero al mismo tiempo estimulante y vital, una figura amenazante pero al mismo tiempo tierna y amigable en sus formas, una representación familiar doméstica, pero al mismo tiempo clínica y medicinal, la niñez y la vitalidad y al mismo tiempo su contrario. Esta dialéctica extraña entre infancia y ancianidad, trabajada anteriormente en la pieza de la casa de muñecas, empieza a cobrar mayor significación en el proyecto. La relación entre el niño y el anciano como las dos etapas “opuestas” de la vida humana y al mismo tiempo las más reconocibles,

se ve mediada por la memoria y por una profunda nostalgia al pasado. Este juego de miradas entre el inicio de la vida y su culminación se plasma también en el proceso de realizar la gelatina: ya que esta parte de una dimensión líquida para pasar a solidificarse y finalmente volverse líquida otra vez, retornando al punto de origen del misma manera en el que algunos suelen entender a la vejez como un regreso a la infancia. Este “retorno” de lo infantil muchas veces idealizado, además de ser una clara hipótesis científicamente insostenible, resulta una analogía profundamente oscura, pues si bien en la vejez la memoria tiende a conservar vívidamente los recuerdos más antiguos, el retorno a la infancia implica también la pérdida de las funciones y la autonomía del cuerpo, la dependencia y la llegada de estados psicológicos y emocionales inestables. Este bucle entre lo líquido y lo sólido (que, podríamos decir, corresponde también a un proceso liminal) se hace visible en el proyecto cuando las casas sobre el mantel de la mesa empiezan a derretirse y descomponerse, comenzando a perder el cuerpo (la forma de la casa) para convertirse finalmente en una mancha, en un rastro. En su tesis titulada *Una perspectiva filosófica-literaria de la vejez*, María Fernanda Serna comenta lo siguiente:

Pero el constante retorno a la infancia no solo está motivado por el deseo de encontrar el recuerdo primordial y, con él, las circunstancias que rodearon el comienzo de una vida. La vivacidad de las memorias de aquella época, que parece superar la nitidez que poseen los recuerdos de épocas posteriores, puede ser la causa de aquel reiterado regreso a los comienzos de la vida. Esto implica que la rememoración durante la senectud no tiene como único propósito la reconstrucción del sentido de la propia existencia. Durante la edad proveyta también se busca, ante todo y en palabras del decir popular, volver a vivir a través del recuerdo. La palabra recordar, vocablo latino (*recordari*) que significa volver a pasar por el corazón, valida dicha interpretación (2020, 45-46).

## 4.2 Memoria, recuerdo y olvido

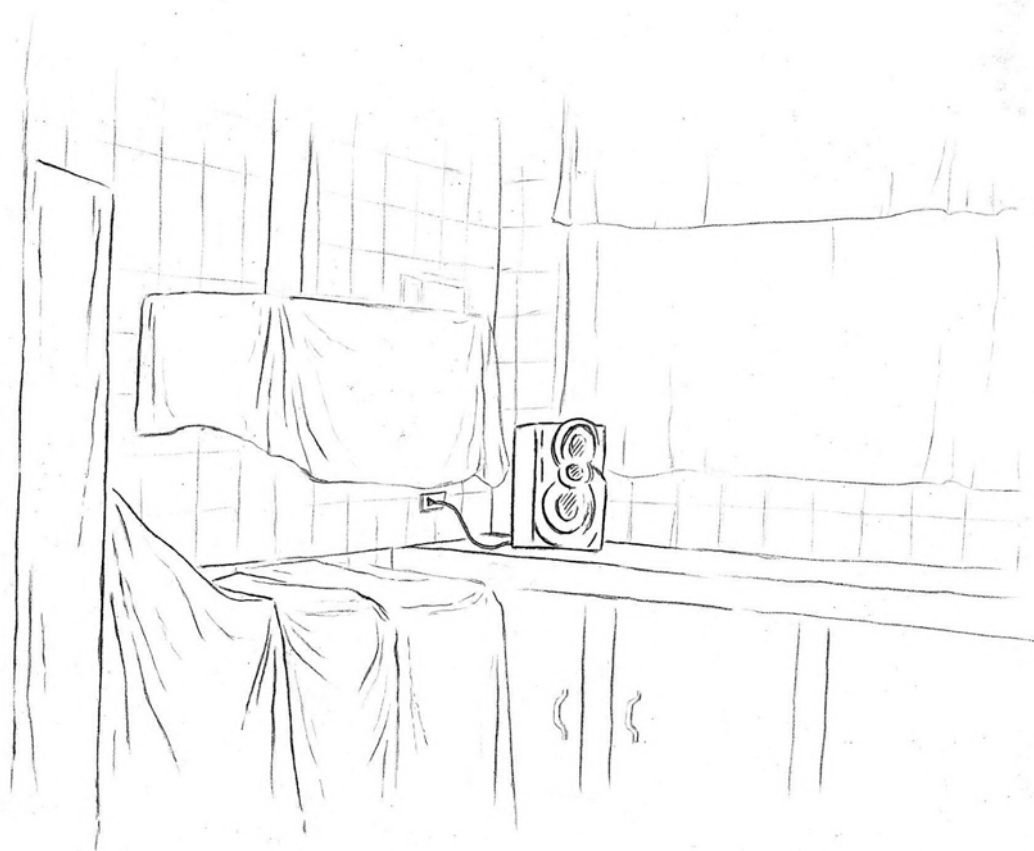


Figura 17. PACHECO, Sergio. 2022. ST. VI [dibujo]. Lápiz sobre papel.

El retorno a la infancia –figura fundamental en el proyecto– presenta el otro elemento fundamental en el espacio comedor: el recuerdo y la ausencia. El audio que ambienta la zona del comedor se titula *Ruidos a la mesa* y es una pieza en *loop* de una duración de 13 minutos y 34 segundos en donde se escucha una conversación distorsionada en la que se distinguen distintas voces difusas que parecen estar reunidas compartiendo una comida; uno de los elementos más resaltantes de la pieza es el sonido de las risas y voces de unos infantes a lo lejos. Pese a la deformación del sonido, el audio transmite una sensación familiar, como si el espectador estuviera siendo partícipe de un evento pasado o de un sueño, que puede remitir también a la sensación de estar presente en una conversación en la que no se puede distinguir qué es lo que se está diciendo, una condición común en las dinámicas sociales de la vejez con sordera. Ver la mesa servida mientras se escucha el audio genera una relación tensa entre la

presencia física de las casas de gelatina y el sonido de las voces, en relación con la ausencia de los cuerpos e individuos. Las voces lentamente se van deformando de la misma manera que las gelatinas van desintegrándose sobre el mantel. Por lo que la relación difusa entre presencia y ausencia remite directamente a la fugacidad de la memoria y a la evocación familiar. De acuerdo con la historiadora de arte española Anna Maria Guasch, quien ha estudiado y desarrollado a profundidad el rol de la memoria y el archivo dentro del arte contemporáneo, la memoria es un actuante fundamental para todas las etapas de nuestra vida y, como hemos desarrollado anteriormente, para la edificación de nuestra identidad. Citando al crítico cultural Andreas Huyssen, reconocido por profundizar en la memoria y el olvido, Guasch expone: “Recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado (...) y las vías por las que nosotros recordamos nos define en el presente. Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y anclar nuestras identidades y alimentar una visión de futuro” (Huyssen en Guasch 2005: 159). En ese sentido, el desvanecimiento de la memoria, que vendría a ser básicamente el olvido (muchas veces vinculado a la ancianidad), implicaría el supuesto aniquilamiento de la identidad, reincidiendo en la cita previamente expuesta de Raquel Medina, en el que “perder la memoria y la habilidad lingüística equivale (...) a la desaparición de la identidad y, por ende, de la individualidad” (2012: 553). Así, al ser el recuerdo una función vital, la imposibilidad de este aparentemente implicaría la progresiva anulación de la memoria.

No obstante, contrario a lo que se piensa, el archivista y documentalista Eduardo Ismael Murguía afirmará que la memoria constituye una relación paradójica de unidad doble, tensa y contradictoria, entre el recuerdo y el olvido. “Es necesario olvidar para poder recordar o recordamos porque olvidamos (...) Eso significaría que el olvido no existe, o en todo caso, este sería una latencia constante y perpetua. Y el recuerdo sería el rescate de alguna cosa ya existente, que nunca dejó de ser” (2011: 19) . De este modo, recordar y olvidar son los dos movimientos que constituyen la esencia de la memoria, siendo sentidos complementarios en donde el olvido no implica la anulación de la memoria, sino más bien permite una posibilidad de esta que es el recuerdo, que a su vez es necesario para poder olvidar. Por lo tanto, en la vejez y en enfermedades

como el Alzheimer, si bien se suele hablar de un deterioro de la memoria, este suele referirse a la memoria como cualidad del recuerdo desligada del olvido dentro de su formación integral, por lo que realmente en el Alzheimer y en la vejez degenerativa existen siempre ambos elementos, sólo que en distintas dimensiones y muchas veces no en las esperadas. Por esto, lo que genera angustia y desorientación en la vejez es en realidad cuando el olvido se hace más recurrente y el recuerdo se vuelve a su vez más incierto, poco certero, y excesivamente ficcional; afirmando con esto que el recuerdo, al ser siempre una reconstrucción evocativa del pasado, es siempre ficción. En palabras de la docente e investigadora en neuropsicología clínica, Mónica Salazar-Villanea: “El recuerdo se concibe como un registro de cómo se experimentaron los eventos y no como réplicas de los eventos mismos” (2007: 6). En ese sentido, lo que trae la confusión y alienación identitaria en la vejez no es propiamente la predominancia del olvido y la ausencia del recuerdo –que como hemos visto es una afirmación incierta–, tampoco la poca fidelidad del recuerdo en relación con la realidad o el olvido de cuestiones que creíamos indispensables –como nuestro propio nombre–, pues el olvido no es una particularidad permanente. Estas cuestiones indiscutiblemente aportan a la incertidumbre en la vejez degenerativa, sin embargo, el factor fundamental es en realidad como estas distorsiones entre el recuerdo y el olvido afectan a nuestra concepción del tiempo y por ende a nuestra consciencia del mundo, lo que termina por imposibilitar nuestra afirmación identitaria.

Para Ismael Murguía la memoria es la forma más elemental, emotiva y personal del deseo humano por perdurar en el tiempo, por ubicarse y autoafirmarse frente a los demás en el mundo, en un determinado contexto temporal, en una casa. “La costura que se hace de los momentos nos permite entender el tiempo como un devenir, como una ruta que supone un pasado, un presente y un futuro que solo es posible porque existe la memoria” (Murguía 2011: 19). De esta manera, a través de la memoria –y particularmente de su registro físico, es decir el archivo y el documento– el ser humano afirma su existencia por medio de una narrativa: a través de la creación de una historia. Esta narrativización de la existencia, que vendría a ser la proyección continua y cambiante de la identidad, acontece en la medida que podemos concatenar eventos y espacios en una determinada línea temporal, en la medida que nos

reconocemos en nuestro pasado que nos constituye en el presente y nos proyecta hacia el futuro. La pérdida de este orden, provocada por el deterioro mental y la paradoja de la memoria, genera precisamente la desorientación en la vejez, la condición liminal de la identidad anciana y la inquietante extrañeza del ser. Para Murguía “En el caso del tiempo, se trata a priori de una categoría cuya falta de continuidad mantiene a los individuos en el eterno presente, en un círculo sin salida, en una pérdida de la consciencia de sí: la alienación de la realidad. Por lo tanto, para tener consciencia del mundo es necesario tener una visión de continuidad y tiempo”(2011: 19). En ese sentido, *no es la pérdida de la memoria lo que genera la desidentificación de la vejez, de hecho tal pérdida como tal no existe, sino más bien es la confusión y el deterioro de sus componentes elementales (el olvido y el recuerdo ficcional) que desemboca en la fragmentación del tiempo inasible y en la liminalidad de la existencia. Así el pasado se difumina y el futuro se cancela en una combinatoria aterradora que sitúa al individuo en un presente incierto en el que los eventos pasados se confunden a la vez que se inventan. Esto converge en la indeterminación de la identidad y en su inevitable pérdida, no en un sentido de desaparición sino de ubicación: de no encontrar dirección a casa, lo que implicaría que la identidad, al igual que la memoria, no es que se tenga o se pueda recuperar, ya que esta siempre está ahí: cambiante, con momentos de mayor encuentro y orientación y otros de dispersión y extravío.*

En este punto es importante hacer una consideración en el rol que juega la memoria dentro del espacio del comedor en mi proyecto, ya que la evocación del recuerdo es vital en la senectud, particularmente para la autoafirmación de la identidad en los casos de vejez degenerativa. Así lo expone la docente e investigadora en neuropsicología clínica, Mónica Salazar-Villanea, quien ha abordado múltiples veces temas como la memoria y los procesos de envejecimiento.

La reminiscencia como función que permite recordar pensando o relatando hechos, actos o vivencias del pasado, es una actividad psíquica universal que parece ser necesaria en el envejecimiento y en la vejez, en tanto favorece la integración del



pasado al presente, brinda continuidad, refuerza la identidad, aumenta la autoestima y permite la resignificación (2007: 5-6)

El comedor, en mi proyecto, se plantea entonces como el espacio de reminiscencia, en el que se remite particularmente a la presencia/ausencia de lo colectivo, de lo familiar, en tanto la memoria es también una construcción que se sostiene en lo grupal y que se edifica desde temprana edad a través de las creencias y costumbres heredadas generacionalmente en la familia. De acuerdo con Ismael Murguía:

(...) aunque la memoria individual y la memoria colectiva sean diferentes en sus acciones, ambas se presuponen para la existencia de la memoria en general. Lo que significa que no existe memoria individual sin una memoria más amplia –la colectiva– que le sirve de marco de referencia. La memoria social se vuelve memoria individual. El sujeto asimila acontecimientos, lugares o personas externas a su existencia como articuladores de su propia individualidad. Así, la vida de una memoria colectiva no existe en singular (2011, 22).

De esta manera, la memoria como elemento constitutivo de la identidad se extiende a una agrupación y se articula a través de las sensaciones, emociones y subjetividades del individuo. En ese sentido, es lógico que lo que se busque con el espacio del comedor sea remitir a la memoria del pasado no desde un archivo directo o una evocación precisa y transparente, sino más bien desde la ambigüedad nebulosa de una sensación reminiscente que puede despertar en los espectadores una sensación común: el compartir familiar en la mesa. De esta manera, la remembranza sugerente que plantea el comedor, particularmente a través del audio, permite –en palabras de Irving Aguilar Rocha– “devolver a los espacios pasados su fuerza originaria. Con ello no se busca la fecha sino que el recuerdo se valore desde la intensidad de su vivencia. La imaginación nos permitirá morar en los espacios de nuestro pasado” (2012: 255) En este respecto, Salazar-Villanea dirá, refiriéndose específicamente a los ancianos, que estos “recuerdan por más tiempo la carga afectiva de un suceso aún y cuando no recuerden el suceso mismo (...) los enfermos de Alzheimer conservan recuerdos precisos de los sucesos más significativos de su vida aún avanzada la evolución de su enfermedad, teniendo la tendencia a revivirlos contándolos a todos los de su

alrededor” (2007: 10). En relación con esto, y para vincularlo con el espacio doméstico, Kent Bloomer y Charles Moore reconocerán que la casa no es solo un depósito para la memoria, sino también el lugar en donde la gran mayoría de los recuerdos significativos acontecen.

El centro de la casa, como el del cuerpo, es el encargado de acumular los recuerdos que, más que de datos, poseen el carácter de auténticos «sentimientos». Los rituales que van teniendo lugar a lo largo del tiempo dejan su huella en los muros y formas interiores y llenan las habitaciones de objetos que son los que nos permiten acceder a las experiencias pasadas. (1982: 10)

Curiosamente el comedor, como uno de los espacios centrales de la casa, es el lugar que convoca gran parte de los rituales y las prácticas tradicionales familiares: desde el recuerdo de las recetas de cocina heredadas, el uso de las vajillas y la antigua cubertería, hasta la rememoración de historias de antepasados y celebraciones recurrentes. De cualquier manera, los primeros recuerdos forman parte de la memoria colectiva familiar que se construye y refuerza desde las prácticas cotidianas del espacio doméstico. El historiador e investigador Mario Camarena Ocampo –tomando como fundamento los argumentos de Verena Radkau y Justa Hernández– dirá que: “No es extraño que una institución como la familia propicie el recurso permanente de la memoria, pues de lo contrario dejaría de existir: no hay familia sin memoria. La memoria colectiva es un saber familiar de gran orgullo” (2003: 2). De acuerdo con Camarena Ocampo, la memoria familiar no sería nunca un recuerdo estático e impenetrable, sino más bien una construcción social continua que se edifica de acuerdo a los contextos histórico-temporales en los que se vive, y que se plasman por medio de relatos, documentos y tradiciones, que por mas que sean hechos insignificantes, al ser transmitidos y conservados “se constituyen en elocuentes monumentos de la cohesión familiar”(Camarena: 2003, 2). Esto no implica que estas memorias no sean cambiantes, por el contrario, estos recuerdos evolucionan en el tiempo a través del olvido y la recuperación de la memoria de los distintos miembros de la familia, por lo que algunas cosas que en su momento fueron fundamentales terminan siendo olvidadas, que es, de alguna manera, una angustia cercana para los

integrantes más longevos de la familia. “La memoria-olvido tiene un sentido histórico que cambia de acuerdo con el contexto de la familia, es decir, en el transcurso de la vida familiar no hay sólo un recuerdo sino que éste se modifica conforme las condiciones imperantes, así, en ciertos momentos el olvido se convierte en recuerdo y viceversa. El recuerdo es una constante recreación de la familia”(Camarena 2003: 2). La ausencia en el espacio del comedor nos plantea una interrogante, ya que esta figura en arte contemporáneo suele referir principalmente a la muerte, por lo que se trataría de la recreación de un vacío familiar, de la soledad y la nostalgia por una familia ausente, o, en el sentido opuesto, se trataría de una familia presente pero a la que no se puede acceder a causa del deterioro, a causa de la alienación, a causa de que “nosotros” seamos los que estamos ausentes. Un artista contemporáneo que puede dar luces sobre esta interrogante es Christian Boltanski, quien dedicó toda su obra a elaborar el papel de la ausencia y la memoria.

#### **4.3 El archivo y la pulsión de muerte**

Christian Boltanski nace en París en 1944 en el el último periodo de la Segunda Guerra Mundial, su madre era cristiana y su padre judío, por lo que este tuvo que esconderse bajo el suelo de su casa durante la persecución nazi. A esto que muchos críticos hayan calificado al artista como un “hijo del Holocausto”, un sustantivo que despierta connotaciones potentes ligadas con la memoria personal del artista como con la memoria colectiva del pueblo judío, razón por la que también se suele referir a él como “él artista de la memoria” (Guasch 2005: 175). En su obra, el recientemente fallecido artista francés utiliza lo que Guasch denomina como “la estética del archivo” para hablar desde su propia historia individual (desde lo autobiográfico) hacia un colectivo mucho más grande. Así, la documentación, el objeto encontrado, y el vacío sirven indiscutiblemente para aludir a los horrores de la guerra, sin embargo, a Boltanski no le interesa la reconstrucción del evento pasado como tal, sino más bien la figura de la memoria como un hecho vital y antropológico (Guasch 2005: 175). De esta manera, Boltanski también se sirve de la evocación de la memoria presentada más desde un plano sensible que desde el dato fáctico e histórico, a esto sus obras se

encuentran muchas veces entre los límites de la documentación y la ficción. En ese sentido, podríamos decir que el trabajar con la memoria como experiencia estética resulta más “efectivo” cuando ésta aparece como un impulso emocional capaz de comprometer sensiblemente al espectador con sus propios recuerdos y experiencias, por más distantes que estos puedan ser del objeto de estudio. Para el autor, la ausencia en sus trabajos aparece por medio de los objetos que sirven como indicios de una existencia. El propio Boltanski comenta con respecto al archivo fotográfico: "Yo uso fotos porque estoy muy interesado en la relación sujeto-objeto. Una foto es un objeto, y su relación con el sujeto se ha perdido. Tiene también una relación con la muerte" (Boltanski en Fortuny 2004: 7).

El archivo y la muerte históricamente ha mantenido, para ciertos autores, una relación tensa y paradójica, así lo presenta Jacques Derrida (sirviéndose de los postulados previos de Freud sobre la archivística en el psicoanálisis) en la publicación del 2001 titulada *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, que recupera los postulados de una conferencia de Derrida pronunciada en Londres en 1995 titulada *Memoria, una cuestión de archivos*. En este texto el filósofo francés se centra principalmente en exponer el archivo como un instrumento de poder y autoridad, al igual que lo presenta desde lo que él denomina el “mal de archivo”, que es en realidad una paradoja que constituye por un lado la desvanecimiento y la muerte y por otro lado el resguardo y conservación de la memoria. “Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión... Y sobre todo... no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción” (Derrida 1997: 27). Es decir que al mismo tiempo que existe una pasión por preservarlo todo –una pulsión de archivo–, este deseo no sería posible sin la finitud total, sin la eventualidad del olvido, o la devastación del archivo: una pulsión de muerte. En palabras de Anna Maria Guasch, el giro hacia el archivo en las artes contemporáneas se debe precisamente a “la fascinación por almacenar memoria (cosas salvadas a modo de recuerdos) y de salvar historia (cosas salvadas como información) en tanto que contraofensiva a la pulsión de muerte (...) que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria” (2005: 158). Para la historiadora española, la génesis de la obra de arte en tanto que archivo se halla en la necesidad

vital de querer vencer al olvido mediante la narración, necesidad que se trasluce en la propia obra de Boltanski, la cual, dirá Guasch: “permitiría comprender cómo el trabajo de archivo conserva y participa de la pulsión de la muerte: el trabajo del archivo es al mismo tiempo aquello que destruye el archivo y en principio el suyo propio” (2005: 177). Ahí está la contradicción inherente del archivo, pues la pulsión de muerte es al mismo tiempo la más conservadora, ya que el archivo debe darse muerte para poder conservarse. El uso del archivo en mi trabajo, como en un gran número de propuestas de arte contemporáneo, se ve habitado por esta contradicción, la cual es importante de tener en cuenta particularmente en propuestas como la mía, que elaboran directa y literalmente la pulsión de muerte, en mi caso a través de la imagen del deterioro y la ancianidad, por lo que cada una de las habitaciones y sus respectivas piezas de arte se encuentran colindando, incluso desde la referencia infantil, con la presencia de la finitud.

El archivo en mi proyecto de instalación aparece con particular énfasis en el espacio del baño inundado a través del recurso fotográfico y, podríamos decir, aparece también como evocación desde el espacio del comedor a través del audio –que es en realidad un registro de una cena con mis familiares–, sin embargo, el uso del archivo como tal aparecerá recién en el segundo piso de la casa. No obstante, ya en este punto, si entendemos al archivo como una contraofensiva a la pulsión de muerte, podemos vislumbrar que *todo el espacio doméstico es también una forma de archivo, una casa/archivo, que se incorpora a las dicotomías previamente desarrolladas de casa/cuerpo, casa/memoria y casa/identidad*. Eduardo Ismael Murguía señala que “El archivo es siempre una exterioridad, una prótesis, una cuantificación del documento; pero sobre todo, es también un lugar y un espacio” (2011: 29), así, la casa constituye en sus objetos los rastros de una existencia, y por ende, de una memoria (la de mi abuelo) que al hacerla obra de arte se vuelve también en una suerte de archivo vital, ya que como menciona el propio Murguía, el archivo puede estar “indexado, catalogado, organizado, pero puede también no estarlo, y perder simplemente esos fragmentos. Aún así, se mantiene como una acumulación de documentos en espera de ser leídos, utilizados, narrativizados” (Murguía 2011: 28). Esta narrativización del documento es justamente lo que hago con los espacios de la casa, organizando

temática y estéticamente las habitaciones y sus respectivas piezas para la lectura del espectador. Este ejercicio, que no es otra cosa que una labor curatorial, posibilita poder comprender la casa como obra estética, al mismo tiempo puede entenderse como una suerte de labor archivística frente a la pulsión de muerte, tanto la de mi abuelo como la de su propia casa, próxima a ser demolida y renovada. Por lo tanto, la obra artística y su registro sirven también como documento que prolonga la existencia de estas memorias liminales destinadas a desaparecer.

Si en el espacio de la sala la figura de la casa se presentaba a través de la proyección, ahora, en el comedor, se presenta desde el recuerdo; así estos dos movimientos consolidan la interioridad del individuo traducida desde la infancia y la figura de la casa en miniatura. En la sala, la casa de muñecas servía como espacio de proyección del inconsciente del sujeto, y en el comedor las casas de gelatina sirven como detonadores del recuerdo de aquello que ha quedado olvidado o escondido en el inconsciente. Para Irving Aguilar Rocha “Tanto recordar como proyectar son actos ligados íntimamente a la afectividad. El recuerdo no es un simple dato con el cual la conciencia se encuentra, sino una construcción; por ello recordar y proyectar son fenómenos de la libertad” (2012: 255). A esta dicotomía agregamos un apartado vital para la existencia tanto de la rememoración como para la proyección: la imaginación; por lo que nos encontramos frente a una triada de elementos fundamentales para toda la instalación, que sirven a su vez para presentar el concepto de Bachelard de “topofilia”. Dicho concepto refiere a los espacios amados, es decir, a la expresión de relaciones afectivas y sensaciones positivas que un individuo mantiene con un lugar, en donde la carga imaginativa que se le otorga al espacio determinará su valor emocional. Afirma Bachelard refiriéndose a la topofilia: “El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación” (2000: 22). Para Bachelard la topofilia es una categoría poética del espíritu mediatizada por las experiencias sensibles y por las experiencias imaginativas que generan un sentimiento de apego emocional con los lugares con los que el ser humano se siente identificado, particularmente con su casa y con determinados espacios dentro de su casa. La topofilia concibe por tanto las tres dimensiones

expuestas en el primer piso de la casa de mi abuelo, ya que las casas amadas se nutren del recuerdo y la imaginación de un pasado que nos permite proyectar en nuestro presente la imagen de esa casa soñada que llevamos asimilada en el cuerpo y la memoria, consciente e inconscientemente.

Aquí la infancia adquiere nuevamente un contenido fundamental, pues normalmente es en la infancia donde descubrimos esas casas amadas que pueden convertirse con el tiempo en casas perdidas, ahí “la función de la memoria es volver a integrar un tiempo perdido que a su vez recree una eternidad recuperada” (Aguilar 2012: 143). Así lo menciona Irving Aguilar Rocha, quien también considera que la evocación de la infancia posee una intensidad particular ya que trae recuerdos de un pasado que no posee pulsión de muerte, sino más bien imaginación y juego, por esto que la memoria de la infancia suele aparecer tan vívidamente en los recuerdos del anciano próximo a morir. Así lo plantea el destacado autor argentino Ernesto Sabato en su libro autobiográfico *Antes del fin*, en donde menciona:

A medida que nos acercamos a la muerte, también nos inclinamos hacia la tierra. Pero no a la tierra en general sino a aquel pedazo, a aquel ínfimo pero tan querido, tan añorado pedazo de tierra en que transcurrió nuestra infancia. Y porque allí dio comienzo el duro aprendizaje, permanece amparado en la memoria. Melancólicamente rememoro ese universo remoto y lejano, ahora condensado en un rostro, en una humilde plaza, en una calle (1998, 19).

En ese sentido, la vejez rememora con suma claridad los primeros años de la existencia, los cuales –de acuerdo con el relato de Sabato– se configuran a través de los espacios habitados: en las calles, plazas, y demás pedazos de tierra en los que el sujeto se cría e identifica en la niñez, allí se ubican nuestros recuerdos más profundos y nítidos, en nuestra casa. De esta manera la vejez y su “retorno” a la infancia se ve completamente atravesada por la conciencia de la mortalidad, ya que por un lado al estar próximos a morir recordamos nuestras experiencias más lejanas y elementales, las cuales paradójicamente recordamos al ser experiencias ajenas a la muerte. “En esto consiste el aura que rodea a la infancia, al ser universalmente recuerdo de infancia que

ignora la muerte; todo recuerdo de infancia, por su despreocupación y por la memoria es ya, dirá Durand, obra de arte, pues la memoria tiene el carácter fundamental de lo imaginario” (Aguilar 2012: 143). Así, la remembranza familiar e infantil del comedor sirven como recordatorio de la casa de la infancia que, según Aguilar, sirve como “resistencia al devenir fatal del tiempo, a nuestra propia muerte” (2012: 143). No obstante, si bien las casas de la infancia nos retornan a un espacio imperecedero a través de la imaginación, la figura de la ausencia y la inquietante presencia del naranja anulan la dimensión positiva del espacio, llevándolo a un plano en el que el naranja, si bien no aparece como una amenaza como tal, sirve como recuerdo perpetuo de una verdad incómoda, como la mancha en el mantel que indica la huella de un cuerpo desaparecido: como recordatorio de la propia muerte.

Por último, retornando a la obra de Boltanski, la doctora e investigadora argentina Natalia Fortuny afirmará sobre la producción del artista francés un comentario que considero aplica también a mi obra. Dirá Fortuny:

Estos objetos que hablan de una ausencia llaman, a la vez, a la memoria. Se trata de la memoria de algo que murió, que ya no es, y que vive de algún modo en los fragmentos de esta obra que se despliega. Sin embargo, ni los objetos perdidos ni los juguetes de la niñez pueden reponer para el espectador el sentido de aquello que los ha abandonado -una persona, la infancia- (2004, 12).

De este modo, la reminiscencia a la niñez bajo el filtro siniestro de lo naranja y el fondo espectral del espacio sirven como una nostalgia oscura que, a través del olvido y el recuerdo, hace al espectador consciente de una ausencia mucho más profunda: de que *aquello que realmente se ha perdido es el pasado, y la juventud*. En ese sentido, el espacio del comedor, como conclusión del primer piso de la casa y del primer apartado de la investigación, sirve para introducir al espectador a la figura del hogar como sustento identitario de la persona, a la liminalidad del espacio y del individuo, a la intromisión del deterioro y por último, a la conciencia de la propia finitud desde la nostalgia. “Este grito hacia el porvenir se presenta, asimismo, bajo la forma de una advertencia: la del *memento mori*, que anuncia la finitud inevitable, la muerte propia



(...) Por todo esto, la obra de Boltanski se inclina hacia el futuro, es una pregunta de lo que vendrá, antes que una certeza de lo que ha sido (Fortuny 2004: 12). El *memento mori* es una frase latina que normalmente se traduce como “recuerda que morirás”, esta suele usarse como un tópico recurrente en el arte y la literatura para retratar la fugacidad de la vida y el paso del tiempo. De acuerdo con la cita de Fortuny, la obra de Boltanski, –al igual que mi propia obra– no se encuentra interesada en retratar una imagen del pasado, sino más bien en evocarlo emotivamente para referir a una condición incierta del futuro. Así, mi proyecto traduce ciertas angustias e inquietudes personales, como la ansiedad por el envejecimiento y la culminación de la vida, temores que han sido pilares fundamentales en toda la historia de la humanidad y que, considero –a manera de hipótesis–, son potenciados precisamente por el interés principal de esta investigación: la noción de identidad como fundamento de la existencia, y la posible pérdida de ésta como crisis y desestabilización de sentido.

---

Así, el espacio del comedor como posible “lugar de la memoria” pone en tensión una serie de cruces de miradas entre la vejez y la infancia como supuesto eterno retorno, entre el olvido y el recuerdo como movimientos complementarios, entre el archivo y la muerte como pulsiones paradójicas y entre la ausencia y la conciencia de la mortalidad como necesarios elementos constitutivos de la identidad. Estas ausencias y *mementos mori*, se traducen en fobias y angustias personales sobre el deterioro y la finitud, que si bien son proyectadas a través de mi obra, también buscan ser conciliadas y puestas en juicio. Esto se elaborará en el segundo piso de la casa, en el que profundizaré en algunos temas abordados en este primer apartado, a la vez que desarrollaré la parte más crítica y propositiva de la investigación.

SEGUNDO PISO

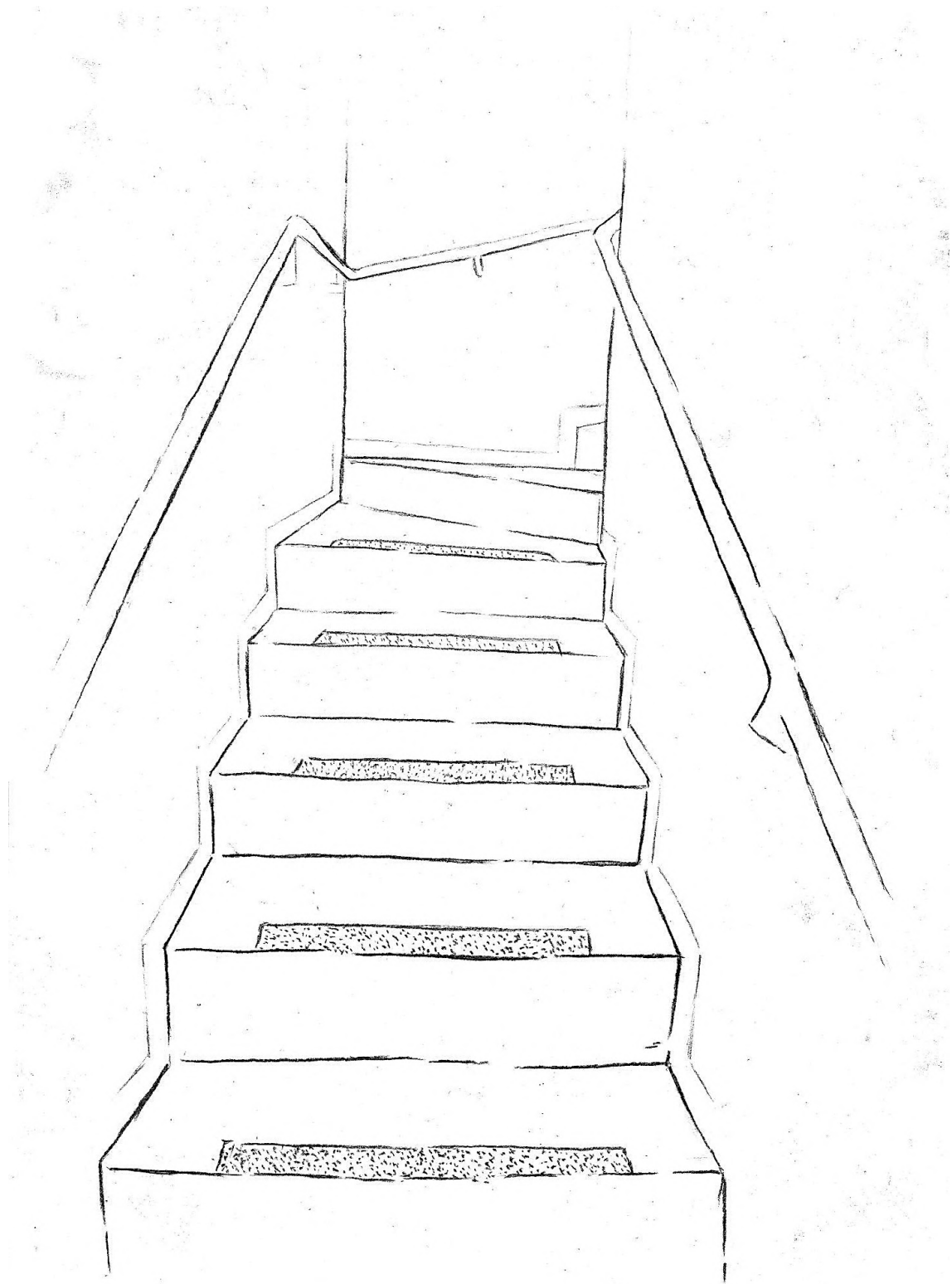


Figura 18. PACHECO, Sergio. 2022. *ST. VII* [dibujo]. Lápiz sobre papel.

## 5. REPISA Y BAÑO

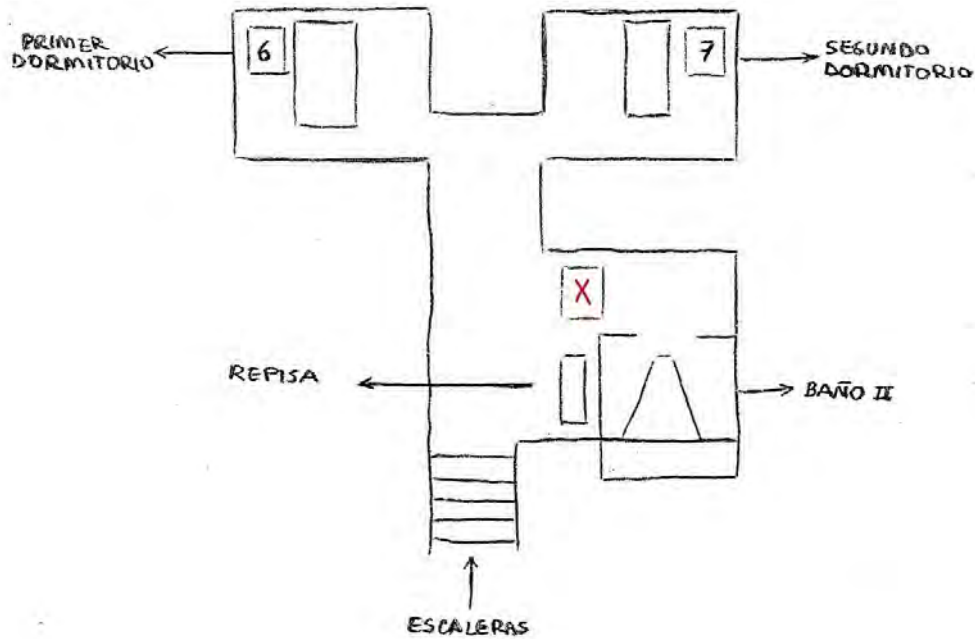


Figura 19. PACHECO, Sergio. 2022. *Mapa V* [dibujo]. Lápiz sobre papel.

Luego de estar en el comedor el espectador retorna por la misma dirección de ingreso volviendo a pasar por el baño –todavía a punto de rebalsar– y observando directamente la puerta de entrada y de salida de la casa, en donde el vidrio deja pasar un intenso tono de luz naranja proveniente de una lámpara ubicada en la fachada del exterior, la cual, vista ahora desde el reflejo de la mampara, adquiere nuevas connotaciones. Al volver a recorrer el pasillo una tenue luz blanca proveniente del segundo piso invita al espectador a subir las escaleras. La luz, similar a la de un hospital, empieza a bañar al espectador mientras va subiendo las gradas, desintoxicándolo del naranja saturado del primer nivel y confrontándolo con la imagen de un corredor vacío pintado de color celeste, el cual, concluye con una pared que separa las dos habitaciones principales, ambas con las puertas abiertas una frente a la otra. Al llegar al segundo piso, luego de ver la imagen del lúgubre pasillo, se puede apreciar a mano izquierda una repisa grande de vidrio y metal completamente llena de

medicamentos. La repisa resalta por tener una gran cantidad de frascos transparentes de plástico cargados con pastillas, estos envases se encuentran marcados con una etiqueta blanca en la que se lee con letras grandes una descripción funcional del fármaco, es decir que el rótulo de los recipientes no posee una denominación clínica sino más bien una indicación práctica, como: “para la presión”, “para los mareos”, “tomar 7am, 1pm y 7pm”; “tomar una roja y dos azules” etc.

El desvanecimiento del lenguaje es fundamental en esta pieza, ya que los contenedores se encuentran escritos con una caligrafía inestable e insegura –propia de una mano anciana o con *Parkinson*–, de igual manera, en algunos frascos, particularmente en los medicamentos en cajas y botellas, la claridad del texto impreso se vuelve borrosa, por lo que la identificación del contenido de los productos se diluye y es el color y la forma de las píldoras y medicamentos el único indicio de diferenciación. La difuminación del texto puede responder tanto al deterioro gradual de la vista como a la progresiva pérdida del lenguaje, que para muchos autores constituye el ancla fundamental del “desvanecimiento” identitario. De cualquier manera, la ausencia de la nomenclatura clínica, junto a la falta de nitidez de los contenidos, responde a lo que podría ser un rechazo a la industria médica y uno de sus mecanismos de control más importantes: la palabra.

El doctor en medicina y filosofía argentino, José Alberto Mainetti, en su texto *La medicalización de la vida* indica que: “La medicina medicaliza la vida a través del lenguaje y de la manera en que ésta organiza la experiencia y construye el mundo” (2006: 78). Por lo que la falta del lenguaje clínico responde evidentemente al deterioro del sistema cognitivo, pero también a la domesticación del mundo clínico y su uso cotidiano fuera de los sistemas sanitarios y de especialización. La cantidad de frascos se combina con las cajas y botellas de medicamentos cuyos nombres son indescifrables a causa de su uso y desgaste, sumado a las vendas, *blisters*, vitaminas y suplementos nutricionales esparcidos desordenadamente por toda la repisa. Todos estos frascos y medicamentos fueron recuperados de las distintas habitaciones de mi abuelo y trasladados a la vitrina, terminando por ocupar todo el espacio y generando una sensación abarrotada que si bien podría parecer desmesurada en un comienzo,

responde a la realidad cotidiana de muchos ancianos y su relación vital con la farmacología.



Figura 20. PACHECO, Sergio. 2022. ST. VIII [dibujo]. Lápiz sobre papel.

## 5. 1. La medicalización de la vida

El uso de medicamentos en la vejez no solo es común sino evidentemente vital. Gran parte de la vida diaria de los ancianos se define en base al consumo horario y recurrente de múltiples fármacos; la organización de estas medicinas en la vida cotidiana permite estructurar el paso del tiempo a la vez que da pequeñas ocupaciones al anciano, como el recuerdo y distribución de sus dosis diarias. Aquí el orden y disposición de los medicamentos es fundamental, ya que la confusión entre medicamentos, la sobredosis, o insuficiencia de estos puede ser letal. Asimismo, es importante recordar como muchas veces los ancianos, particularmente en los estados más degenerativos, no están en condiciones de suministrar sus propios medicamentos a la vez que muchos prefieren no consumirlos, por lo que la familia, o directamente una enfermera contratada, se encarga de proporcionarlos. De cualquier manera, la dependencia clínica y su presencia central dentro del espacio doméstico es un fenómeno inevitable dentro de la vejez en decaimiento, no obstante, el mundo contemporáneo se acerca cada vez más a adoptar lo que Antoni Talarn –reconocido psicoterapeuta y doctor en psicología español– denomina como una medicalización, psiquiatrización y psicologización de la sociedad.

La dependencia médica del mundo contemporáneo responde para muchos autores a un paradigma de control social efectuado a través del cuerpo, haciendo que poblaciones de diversas edades, con enfermedades o sin ellas, se vean impulsadas a consumir medicamentos con gran regularidad. De acuerdo con la doctora e investigadora en ciencias sociales, Paula Rodríguez Zoya, “la medicina ha sido tradicionalmente un lugar de poder asociado al saber médico. Mas, no es la medicina en sí misma lo que debería preocupar o llamar nuestra atención, sino el uso que se hace de ella, la forma imperialista que asumen sus prácticas y los efectos de dominio que las mismas generan” (Rodríguez 2010: 11). De este modo, la medicalización de la vida no responde necesariamente al desarrollo clínico y tecnológico, o a los avances en la industria sanitaria y su facilidad de acceso a la sociedad, sino más bien a una serie de estrategias y mecanismos de control gestionados bajo intereses particulares. Esto último emparentaba a la industria medicinal y farmacológica con el concepto de

biopolítica de Michel Foucault, que el autor emplea para describir los cambios en las formas de gobierno modernas, caracterizadas por una serie de operaciones ideológicas, tecnológicas y políticas que tienen como finalidad la administración de la vida y el control de la subjetividad del individuo (Foucault 2007). El propio Foucault comenta lo siguiente en su libro *La vida de los hombres infames*: “El control de la sociedad sobre los individuos no se opera simplemente por la conciencia o por la ideología sino que se ejerce en el cuerpo, con el cuerpo. Para la sociedad capitalista lo importante era lo biológico, lo somático, lo corporal antes que nada. El cuerpo es una realidad biopolítica; la medicina es una estrategia biopolítica” (2011 : 56). Así, *la medicina se rige por intereses económicos, los cuales actúan por medio del deseo como componentes aparentemente necesarios para la salud, el bienestar o simplemente la apariencia.*

Precisamente, Antoni Tarlan menciona en su libro *De la biopolítica al bionegocio El marketing sanitario actual*, que “para algunos autores esta forma de sometimiento actual es un tanto diferente del sometimiento al poder disciplinario descrito por Foucault ya que se trata de un sometimiento más mental que físico, consentido, voluntario, incluso deseado” (2016 : 61). Es decir que la sociedad actual exige a la industria médica que le brinde “soluciones” sanitarias para sus enfermedades, inconformidades y afecciones, a esto que las industrias farmacéuticas inviertan un gran porcentaje de dinero no en la mejora de sus medicamentos, sino en la publicidad, en los medios de comunicación y en el alcance masivo de sus productos, lo que incluye la creación, adaptación y extensión de enfermedades patentadas por la propia industria medicinal. Así lo explica Paula Rodríguez Zoya en su texto *La medicalización como estrategia biopolítica*:

Por medio del mecanismo de invención de enfermedades, se amplían los límites de las enfermedades tratables y se convierten procesos biológicos en problemas médicos. La “venta de enfermedades” se concreta con su instalación social, la que conlleva la búsqueda obsesiva de una “salud perfecta” y la correlativa compra de diversos productos para obtenerla: salud-mercancía. De ahí que es posible que el mercado de la salud sea concebido como mercado de la enfermedad, en el que se

venden enfermedades, pero también se vende salud en forma de un sinfín de productos para alcanzarla (2010: 16).

El paradigma de la salud-mercancía como característica publicitaria que menciona Rodríguez es reconocible particularmente en muchas propagandas televisivas, en donde la variedad de productos aparentemente novedosos y eficaces –renovados cada año con distintos nombres y formatos– compiten entre otras empresas por el criterio de quien complace más a sus usuarios bajo la mejor oferta. Este formato de productos se caracteriza por estar avalados por un público satisfecho o bajo la supuesta opinión de expertos y profesionales, mismo formato que aparecen en mi proyecto a través del audio del video de la casa de muñecas, donde la publicidad de madrugada del televisor antiguo reproduce comerciales que siguen esta misma estructura, a la vez que –por medio de la imagen de la pantalla omnipotente– consolidan poder y control en el hogar (en el cuerpo y la mente), reforzando el efecto anestésico, y en consiguiente dependiente, tan propio del fármaco como del televisor. Este efecto es desarrollado por el reconocido filósofo y sociólogo francés Gilles Lipovetsky en su emblemático libro *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. En este, el autor menciona: “No buscamos ya solución a nuestros males en nuestros recursos interiores, sino en la acción de tecnologías moleculares que, además, tienen efecto adictivo. El individuo deseoso de dirigir o rectificar a su gusto su interioridad se transforma en individuo «dependiente»: cuanto más reclama la plena potestad sobre su vida, más se despliegan formas nuevas de someterlo” (2007 : 51). De este modo, *tras la fachada de una vida saludable, autorregulada e independiente, se esconde la máquina operativa de una ingeniería simbólica que regula criterios como lo sano, lo enfermo, lo deteriorado y lo aceptable*. La invención de enfermedades difundidas por medio de aparatos publicitarios intensivos y engañosos instala estas afecciones o inconformidades –muchas veces naturales– dentro del imaginario colectivo, promocionando el lanzamiento comercial de distintos productos fabricados explícitamente para combatir estos males, promoviendo así la obsesión por los “cuerpos saludables” y el rechazo y marginalización de todo aquello que se separa de tales criterios.



Para Lipovetsky “el consumo (sanitario) tiende a funcionar aquí como un antideestino: un control del cuerpo, un combate contra la muerte” (2006 :50), por lo que podríamos decir que la industria medica sostiene su producción y masificación comercial en base a la consolidación del paso natural del tiempo visto como el peor enemigo de la humanidad, reconociendo a la mortalidad como síntoma de todas las afecciones, y generando –por sobretodo– mas que el rechazo de la muerte, la aversión a la vejez. En su tesis titulada *Una perspectiva filosófica-literaria de la vejez*, María Fernanda Serna comenta que “Hoy no se piensa sobre la vejez. Por el contrario, el hombre de nuestro siglo lo hace todo para ocultar cualquier síntoma o señal de envejecimiento. En nuestra época la senectud es sinónimo de muerte e inutilidad (...) Nuestro siglo es el siglo de los viejos que no se reconocen como tal y que, por lo mismo, niegan su historia” (2020: 16). Esta obstinación por negar el envejecimiento aparece, según Robert Redeker –importante filósofo francés,– debido a dos factores contemporáneos: el “jovenismo” y el utilitarismo económico. En su libro *Bienaventurada vejez*, el autor define la fascinación por la juventud en la actualidad:

El jovenismo es la ideología que trabaja para impedir esta comunicación entre los más jóvenes y los más ancianos. Cada cual está supuestamente obligado a someterse al imperativo categórico de este tiempo, ser joven, parecer joven, vivir joven. Para la juventud ya no hay exterioridad. No existe otro para la juventud. La juventud es el uno totalitario (lo mismo) que sofoca la existencia impidiendo la supervivencia de lo que es más viejo que ella (2017 : 128).

El culto a la juventud y la idealización de la “vitalidad” surge en tanto lo juvenil ignora la noción y conciencia de muerte, que en nuestra sociedad contemporánea tiene como sinónimo la vejez; por otro lado, la juventud suele relacionarse con el máximo estado del potencial físico y sexual, la máxima productividad laboral, y uno de los rangos de edad con mayor tasa de consumo de productos. Es así que la industrias productivas neoliberales plantean su visión del mundo como una realidad que nunca llega a envejecer realmente, para María Fernanda Serna “los objetos son diseñados para dejar de ser útiles incluso antes de que su apariencia sufra los avatares del tiempo (...) Como consecuencia de semejante fantasía capitalista, el hombre senil carece de un mundo que envejezca con él y es señalado como el culpable de su evidente decadencia”

(2020: 17). Así, la vertiginosidad del lanzamiento de nuevos productos y la rápida “obsolescencia” de los productos pasados plantean la realidad de la vejez como un mundo alienado, en donde *el anciano carece de objetos vigentes en los cuales anclar su identidad y compartirla con las nuevas generaciones, por lo que cualquier testimonio de su tiempo se convierte inmediatamente en un vestigio que puede ser paradójicamente repudiado o admirado por la juventud, ya sea por su obsolescencia anticuada o por su valor nostálgico*, lo que Simon Reynolds denomina como *Retromanía* (2012).

La gran problemática del jovenismo es que actualmente ha desembocado en la segregación y estigmatización del hombre viejo, convirtiéndolo en una población marginal, en un estorbo que no solo incomoda sino espanta, por lo que se busca alejarla de la sociedad todavía poseedora de juventud, se le aísla de la vida misma. En su libro titulado *La Vejez*, la pensadora y novelista francesa Simone de Beauvoir dirá: “Y en efecto, más que la muerte es la vejez lo que hay que oponer a la vida” (1970: 644). Cita que, en primer lugar, presenta como un hecho que la ancianidad no forma parte de la vida misma, en el sentido de que se le puede separar una de otra y hacerlas confrontar; en segundo lugar, recalca como la muerte es finalmente una conclusión vacía, y que la vejez, en cambio, es un padecimiento prolongado, una suerte de castigo por haber vivido. En efecto, en su texto Beauvoir elabora una sentencia lapidaria a la ancianidad infundada por su propio aversión a esta, como nos dice Elena Poniatowska en su artículo *Simone de Beauvoir y el terror a la vejez*, no obstante, la autora menciona también que finalmente Beauvoir logra reconciliarse con la vejez, y ya en sus textos reclama el estigma social que se esconde bajo la visión hegemónica de la sociedad moderna. “Simone de Beauvoir alega que además de vivir bajo el régimen del dinero, vivimos bajo el imperio del músculo, el deporte, la velocidad en todas sus formas. Por ello, los jóvenes marginan a los ancianos” (Poniatowska 2008: 178). Este repudio a la ancianidad se ve reforzado por los estereotipos que idealizan tanto a la juventud como por los que condenan a la vejez, razón por lo que se ha empleado una serie de términos que sirven para definir la discriminación de la senectud, tales como: edadismo, edaísmo, etarismo, viejismo, ageismo, e incluso en su dimensión más radical, gerontofobia.

## 5. 2. Viejismo y marginalización

La terminología viejismo fue empleada en la década de los setenta por Robert Butler quien lo definió como “un proceso por medio del cual se estereotipa de forma sistemática a, y en contra de, las personas mayores por el hecho de ser viejas, de la misma forma que actúan el racismo y el sexismo, en cuyos casos es debido al color de la piel o al género” (Butler y Lewis en Gracia Ibáñez 2011, 57). De acuerdo con Concepción Sánchez en su tesis doctoral *Estereotipos negativos hacia la vejez y su relación con variables sociodemográficas, psicosociales y psicológicas*, el viejismo tiene características universales, ya que de acuerdo con estudios, diferentes personas – particularmente niños– de distintas edades y culturas mantienen en mayor o menor medida estereotipos y actitudes negativas hacia la senectud. Según Concepción Sánchez: “Perdue y Gurtman, quienes apuntan a que las actitudes y estereotipos negativos hacia la vejez pueden surgir a partir del miedo de las personas a los procesos del envejecimiento, al estar asociados generalmente a la pérdida de control, de la sexualidad y al declive físico e intelectual”; asimismo menciona como factores fundamentales del edadismo a “el valor que en nuestra sociedad tienen todas las representaciones de la juventud” y “el énfasis en la productividad laboral” (Sánchez 2004: 79). A pesar de ello, el rechazo consciente o inconsciente de la ancianidad contrasta con su preocupación creciente a nivel científico, médico e institucional, así como con las recientes mejoras de vida de los ancianos en los sistemas de pensiones y protección social. Sucede que pese a la mejora de estudios, recursos y atenciones a las poblaciones mayores “es la gerontología lo que es popular, pero no los viejos” (De la Serna 2003: 70). A este respecto, y en relación al texto *El poder gris: Una nueva forma de entender la vejez* de Enrique Gil Calvo, Jorge Gracia Ibáñez comenta que: “la vejez resulta por un lado encarecida y por otro lado escarnecida (Gil Calvo 2003: 69-70). Por un lado se la protege materialmente –a través del gasto público en salud, pensiones y servicios sociales– y por otra parte se la humilla moralmente, descalificándola al identificarla con el estigma que la reconoce como una carga familiar y social” (Gracia Ibáñez 2011: 57).

Para Concepción Sánchez el viejismo se caracteriza por adoptar estrategias de exclusión escondidas bajo formas compasivas y paternalistas, así como formas de

infantilización por parte de los profesionales que atiende a las personas mayores. Para la autora existe una clara desvinculación social que “propugna que los adultos mayores reduzcan voluntariamente sus roles sociales antes de que sean excluidos de su participación en la sociedad” (Sánchez 2004: 82); del mismo modo, profesionales de salud mental rehúyen del tratamiento a personas mayores por considerar imposible o exhaustiva la mejoría de sus trastornos, “el rechazo por parte de los terapeutas a tratar a personas ancianas, proviene de su propia aversión” (Sánchez 2004: 83). De igual manera, los asilos, residencias y centros de atención de ancianos infantilizan a la vejez al hacer que sus residentes realicen actividades similares a la de los niños, dirigiéndose hacia ellos con gestos, palabras y nombres infantilizados, y empleando tipos de interacciones que recuerdan a la niñez: como una simplificación y clarificación de contenidos, velocidad lenta, cuidadosa articulación, vocabulario sencillo, y frases simples que por lo general acompañan conversaciones superficiales, lo que también se conoce como “*baby-talk* secundario” (Sánchez: 2004, 86).

Estas manifestaciones de infantilización han sido atribuidas a la falta de independencia percibida, lo que justificaría un tratamiento paternalista. Autores como Hockey y James o Salari y Rich, sugieren que los efectos de infantilización se manifiestan en las personas ancianas con una disminución de la autoeficacia, con la pérdida de identidad y con un sentimiento de humillación que puede dar lugar a respuestas agresivas. También hacen referencia a la tendencia a un menor sentido de responsabilidad en los mayores y a que adopten conductas semejantes a las de los niños, a modo de profecía de autocumplimiento (Sánchez: 2004, 86).

Así la vejez, vista como la otra cara de la infancia, se aleja cada vez más de ser una comparación idealizada para convertirse en una analogía oscura y deprimente, un falso “retorno” que esconde más la crueldad del deterioro y la dependencia, que la nostalgia e inocencia del pasado. De este modo las evocaciones infantiles del proyecto, desde la casa de muñecas y los objetos en miniatura hasta la gelatina y el audio del comedor, si bien guardan la complejidad de ser detonadores del pasado y recuerdos primigenios de la habitabilidad, pueden entenderse también como manifestación de las relaciones tensas entre el viejismo y la infantilización. Según Concepción Sánchez citando la investigación de Brian O’Connor y Holly Rigby, se “ha encontrado relación

significativa entre la aceptación del lenguaje infantil por parte de los adultos mayores y una baja autoestima”, así como –citando la investigación de Ellen Bouchar Ryan– dirá Sanchez que muchos ancianos “lo consideraban como una falta de respeto hacia ellos” (2004 : 86–87).

De acuerdo con Robert Redeker en *Bienaventurada vejez*, al ser la ancianidad la oposición a la vida, el jovenismo y la sociedad de consumo han iniciado una guerra inconsciente y silenciosa para exterminar a la senectud, lo que el filósofo francés ha llamado geronticidio: un aniquilamiento que forma parte de la ideología del inmortalismo contemporáneo, que Redeker define como una bio-utopía donde “la vida no evoluciona ni hacia el envejecimiento ni hacia la muerte”. (2017: 146). Este ideal de eterna juventud que, a su manera, busca una verdadera suspensión del cuerpo siempre “saludable”, no solo refuerza conductas y estereotipos consolidados por los medios de comunicación en el inconsciente de la sociedad joven, sino también afectan directamente la percepción de los ancianos sobre ellos mismos. En palabras de María Fernanda Serna:

La senectud de hoy, aquella conformada por los viejos que no se han abismado en la trampa de la culpa, se encuentra recluida, abandonada e invisibilizada en los ancianatos y en los hospitales. Pero el ocultamiento social de la senectud no opera únicamente desde la segregación y el encierro. La exaltación de la juventud, así como la obliteración de la muerte conducen a la formación del segundo frente: el de los viejos que se odian a sí mismos (2020: 18).

El ocultamiento y reclusión de la senectud fue estudiado por Foucault a través de otro de sus conceptos emblemáticos relacionado también, hasta cierto punto, con la biopolítica: las heterotopías. Foucault explica el concepto de los “contraemplazamientos” o las heterotopías en 1961, en una de sus conferencias radiofónicas más famosas titulada *Des espaces autres* (De los espacios otros), mejor conocido como el “texto sobre las heterotopías”. Este concepto surge en oposición a la noción del emplazamiento, que según Foucault, refiere al espacio como un lugar definido por las relaciones que existen e interviene en él; en ese sentido, los contraemplazamientos también se establecen en base a una serie de relaciones, solo que estas se presentan desde el cuestionamiento, la inversión o la negación de un

lugar respecto de otro. Las heterotopías al ser creaciones que pertenecen a todas las culturas y a todos los grupos humanos se presentan de formas muy variadas y cada una tiene un funcionamiento preciso y determinado en la sociedad; Foucault enfatizará particularmente en los espacios vinculados a relaciones de exclusión y poder. Sobre estos espacios Foucault ubicará a los asilos de ancianos como evidentes lugares heterotópicos, diseñados para el aislamiento de un grupo marginalizado tanto por ser improductivo para la sociedad como por representar la esencia de la abyección y el deterioro biológico.

Pero esas heterotopías biológicas, esas heterotopías si ustedes quieren de crisis, desaparecen paulatinamente para ser remplazadas por las heterotopías de desviación. Es decir que los lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las áreas vacías que la rodean, esos lugares están más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento representa una desviación en relación a la media o a la norma exigida. De ahí la existencia de las clínicas psiquiátricas; de ahí también, claro está, la existencia de las cárceles; a lo cual habría que añadir sin duda los asilos para ancianos, puesto que, después de todo, en una sociedad tan afanada como la nuestra, la ociosidad se asemeja a una desviación que, en este caso, resulta por lo demás una desviación biológica por estar asociada a la vejez -la cual es, por cierto, una desviación constante, al menos para todos aquellos que no tienen la discreción de morir de un infarto tres semanas después de su jubilación (Foucault 2008a: 4-5).

Aquí Foucault relaciona el asilo de ancianos como un doble contraemplazamiento que se ubica entre ser un espacio para la desviación como para el desgaste biológico, un *espacio otro* diseñado para el rechazo y la exclusión del anciano, que en la visión *jovenista* y occidental aparece como un pre-fallecido, más cercano a la muerte que a la vida. De esta manera los asilos y las casas de retiro sirven como una suerte de pre-cementerios para la sociedad, reforzando –como menciona Serna– el odio de la propia ancianidad hacia ella misma. Así, el edadismo social conlleva, de acuerdo con el reconocido investigador y gerontólogo americano, Erdman Palmore, “una de las maneras más importantes de discriminación en la sociedad contemporánea junto al sexismo y el racismo” (2001: 572), provocando no solo el rechazo y la estigmatización colectiva de una determinada alteridad marginalizada, sino también generando la

propia condena y aversión de los mismos grupos discriminados frente a su condición natural. Aquí la estrategia fundamental que sirve tanto al culto de la juventud, al gerontocidio y al utilitarismo económico es precisamente la hiper-medicalización del cuerpo. La industria médica y farmacológica se sirve de las sociedades *jovenistas* y consumistas, anhelantes de inmortalidad, para que, a través del desarrollo tecnológico y publicitario, conviertan a la población en fieles usuarios dependientes de sus productos, a la vez que así consolidan poder dictaminando criterios vitales como la salud, la enfermedad, el cuerpo y la memoria. Aquí, es importante tener en cuenta el relativamente reciente crecimiento en la demanda de lo que Robert Redeker llama la nueva tanatopraxia<sup>12</sup>, refiriéndose al uso de botox y demás procedimientos estéticos proporcionados por las denominadas “clínicas antienvjecimiento” (Serna 2020: 18). La fascinación por la juventud y el horror a la vejez ha exigido a la industria médica y estética la implementación técnica de nuevas formas de intervenir en el cuerpo en declive, así como de anular, supuestamente, el progresivo deterioro de la mente. De esta manera, se busca *suspender* los procedimientos biológicos naturales y abogar por un nuevo tipo de estado liminal que pueda más bien conservar en un limbo artificial la vitalidad de los primeros años de madurez y la utopía de la inmortalización. Sobre esto, María Fernanda Serna comenta:

Pero el hombre –a pesar de haber emprendido una búsqueda que lo ha conducido a desarrollos tecnológicos que están desembocando en el surgimiento de individuos “mejorados” con prótesis y demás procedimientos de vanguardia- no ha tenido más opción que la de huir de la metamorfosis de la vejez aproximándose a la condición animal. Pero la pugna por abolir la senectud mediante la reconstrucción de los cuerpos ajados por el tiempo no ha conducido a la ausencia de tan temida decadencia, todo lo contrario. La senectud de los viejos que se odian a sí mismos ha desembocado en una nueva metamorfosis que convierte al individuo en un hombre-muñeco de apariencia pulida y alma siempre joven (2020: 18).

---

<sup>12</sup> La tanatopraxia y la tanatoestética son el conjunto de prácticas y técnicas realizadas a un cadáver con el objetivo de garantizar su higienización, restauración, reconstrucción, embalsamamiento, conservación y en general su cuidado estético, garantizando una mejora en su presentación.

### 5. 3 Amenazas externas

Estos injertos, restauraciones y ensamblajes clínicos, junto a los químicos y sustancias introducidas en nuestro interior, no solo fallan en exterminar la decadencia natural del cuerpo o el pavor que este deterioro genera, sino que convocan paradójicamente a un temor mucho más profundo que el inevitable deterioro: la alienación del individuo ilusoriamente despojado de aquello que lo hace perecedero, y por ende humano, junto a la intromisión inquietante de fuerzas desconocidas externas al cuerpo. Este temor y desidentificación es provocado precisamente por el encuentro con lo *unheimlich*, y en un sentido más preciso por lo *unhomely*, desarrollado anteriormente. En el capítulo dos que aborda el espacio de la sala y la pieza de la casa de muñecas se había desarrollado lo *unhomely* como “la amenaza constante de una intrusión externa” (Lauzon 2017: 21), tomando como referencia la entrevista del artista Mike Kelley con el historiador cultural Jeffrey Sconce para la revista *Tate Etc* en el 2004.

En esta entrevista Kelley menciona en relación a lo *unheimlich* que “Freud (...) estaba interesado en lo siniestro como un miedo a ser dominado por fuerzas externas al cuerpo que a su vez podrían confundirse con el sentido de uno mismo. (...) esa sensación de una fuerza desconocida que toma el control del cuerpo<sup>13</sup>” (Kelley en Tate Etc: 2004), a lo que Sconce añade: “El vínculo es que cualquier fenómeno que cuestione nuestras ideas aceptadas sobre la relación del cuerpo, la voluntad y la conciencia evoca lo siniestro, ya sea una estatua "real" o la aparente intrusión de una fuerza disruptiva<sup>14</sup>” (Sconce en Tate Etc: 2004). Aquí surge un punto importante en la conversación, ya que se plantea a la tecnología como una presencia amenazante para el cuerpo. Sconce argumenta que si bien Freud rompe con el modelo de la tradición mecanicista en el cual él había sido instruido (modelo que entiende el deterioro y la disfunción psíquica como un fenómeno bioeléctrico); hoy en día, dichas creencias vuelven a germinar a través de la fantasía tecnológica y la seducción por el posthumanismo y los organismos cibernéticos. En palabras de Sconce “estas supersticiones ahora regresan en gran parte a través de la fascinación actual con la "cultura cyborg": la sensación vertiginosa de que las fuerzas y tecnologías externas al

---

<sup>13</sup> Traducción propia.

<sup>14</sup> Traducción propia.



cuerpo invadirán, fusionarán y tomarán el control<sup>15</sup>” (Sconce en Tate Etc: 2004). Podríamos decir que esta intrusión tecnología en la corporalidad aparece ya como un fenómeno tangible en la condición senil, que se vincula y extiende estrictamente con la medicalización de la vida.

Para muchos ancianos la necesidad de utilizar determinados aparatos tecnológicos es imprescindible para sobrevivir y solventar –como lo hizo la cabaña primitiva– los déficit biológicos del cuerpo, ya sea el caso de artefactos que sostienen y articulan la anatomía, como andadores, placas y prótesis de metal (sean externas o internas al cuerpo), o el caso de implantes artificiales y trasplantes electrónicos. Así el cuerpo anciano se configura en una suerte de estado liminal de indeterminación donde los límites del cuerpo híbrido compuesto entre máquina y organismo y el cuerpo en descomposición por deterioro biológico se confunden<sup>16</sup>. Sobre la afirmación de Sconce sobre la tecnología oprimiendo al cuerpo, Mike Kelley responderá refiriéndose a la invención profética de Mary Shelley en *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) hace ya más de 200 años: “El monstruo no solo era un ser compuesto y un extraño doble, sino que también estaba animado por fuerzas exteriores que en ese momento aún no se entendían por completo<sup>17</sup>” (Kelley en Tate Etc: 2004). Quizás es el temor a lo desconocido lo que hace del naranja un elemento tan *extrañamente familiar*, que es a su vez lo doméstico y lo clínico, la infantilización y la enfermedad, el decaimiento biológico y la vitalidad –aparentemente– artificial.

No obstante, la intromisión médica y la intervención corporal aparece como un fenómeno frecuente no solo en la vejez sino en edades ajenas a la ancianidad que han terminado optando por este tipo de intervenciones sin la presencia necesaria de alguna afección real. Por lo tanto, podríamos sumar a la obsesión por la cultura cyborg

---

<sup>15</sup> Traducción propia.

<sup>16</sup> Esta combinatoria siniestra e inquietante pero no por ello menos cercana, cotidiana y familiar, permitirá abordar en el último capítulo de la investigación las similitudes presentes entre la vejez y las figuras ficcionales del zombie y el cyborg: el cuerpo biológicamente descompuesto y el tecnológicamente re-compuesto. En ese sentido, la intromisión amenazante del naranja en el cuerpo-hogar, presentado tanto en el video de la casa de muñecas, como en el baño rebalsado del primer piso, puede vincularse también a esta concepción de lo *unheimlich/unhomely*, más vinculada con la amenaza exterior de lo irreconocible que con los procesos de deterioro propios del interior del cuerpo.

<sup>17</sup> Traducción propia.

—mencionada por Sconce—, también la obsesión por la “salud perfecta” y la hipermedicalización del cuerpo, motivada paradójicamente por el temor a la intervención futura de tecnologías similares, ya no como una opción estética o saludable, sino como una obligación necesaria. Esta obsesión convierte al individuo en un ente alienado que progresivamente va perdiendo la conciencia no solo de su propio cuerpo, sino de su propio sentido de humanidad efímera, haciéndolo, como María Fernanda Serna menciona anteriormente: “un hombre-muñeco de apariencia pulida y alma siempre joven” (2020: 18). En relación con esto último, Robert Redeker comenta en una entrevista con Melissa Serrato para el portal de internet *El Tiempo* en el año 2017:

En las nuevas dinámicas a las que sometemos al cuerpo, en el fondo lo que hay es la fantasía de una juventud eterna, y en la juventud no hay, por ejemplo, enfermedades fatales (...) Lo que sucede es que, con estos cuerpos fabricados, las personas van a querer aparentar siempre que son mucho más jóvenes. Así van a reducir la experiencia de su vejez para preservar la vida que han estado viviendo. Es decir, el mundo *egobody*<sup>18</sup> quiere una experiencia de inmortalidad sin pasar por la enfermedad y mucho menos por la muerte (...) Aunque no es grato pensar en los dolores y las implicaciones de las enfermedades de la vejez, lo que ellas encierran son experiencias para terminar de descubrir o redescubrir el propio cuerpo (Serrato: 2017).

Esto último que plantea Redeker es fundamental, pues no sólo se afirma la vejez como una etapa necesaria en el tránsito humano, sino que postula al deterioro mismo como aquello fundamental que nos permite experimentar la esencia de la corporalidad misma. En ese sentido, la vejez, como consumación de la existencia y antesala de la muerte, representa para la humanidad un rol fundamental como *memento mori* irremediable que define como entendemos conceptos como la vida, el cuerpo, la memoria y la identidad. Dirá Redeker sobre la necesidad del envejecimiento para el individuo: “La antropología demostró que el descubrimiento de la muerte fue el paso fundamental de la animalidad a la humanidad. Así que el riesgo es olvidar que somos

---

<sup>18</sup> Egobody es un término propuesto por el filósofo francés Robert Redeker en su libro *Egobody, la fábrica del hombre nuevo* (2014). El concepto pretende definir al individuo del siglo XXI, caracterizado por tener una preocupación central por el cuerpo, un cuerpo fabricado para el disfrute del mismo, diseñado para tener una mayor duración, elasticidad, desempeño, sexualidad etc.

mortales y, con ello, humanos” (Serrato: 2017). De esta manera, la vejez es necesaria para la vida, no precisamente por los virtudes comunes que se le suelen atribuir, como la sabiduría, la paciencia, el ser testigo del tiempo y del pasado, sino, particularmente por ser una etapa atravesada por crisis trascendentales que pese a lo tortuosas que puedan ser, son una parte muchas veces indispensable en el desarrollo de la identidad.

Por esto, Jorge Gracia Ibáñez en su texto *La pantalla anciana*, define a la vejez “como un periodo trágico en el que el ser humano se enfrenta a las verdades profundas (y a menudo dolorosas) de la existencia” (2011: 58). En ese sentido, siguiendo los postulados de Redeker, podríamos proponer a manera de hipótesis que *la identidad en la senectud efectivamente no se diluye a partir del deterioro, sino más bien es el mismo deterioro lo que define la identidad anciana*: es el decaimiento físico y el deterioro mental –junto a la pulsión de muerte– lo que termina construyendo la identidad presente del anciano, a la vez que este proceso destruye necesariamente parte de la identidad pasada.

#### **5.4. Los nuevos hábitos**

Como hemos visto, el decaimiento natural de la vejez, y por consiguiente la presencia invasiva de medicamentos y aparatos que regulan dicho decaimiento, terminan siendo dos elementos fundamentales que definen la identidad en la senectud, tanto la identidad personal del propio anciano como la percepción identitaria que los demás tienen de ellos, por lo que la vejez parecería, en mayor o menor medida, ser inseparable del deterioro y la medicalización de la vida cotidiana. Esta relación entre vejez/deterioro y la dependencia clínica se introduce con la repisa de medicamentos pero se consolida estéticamente en el espacio contiguo del baño ubicado a espaldas de la vitrina, en donde se proyecta el video titulado *Los nuevos hábitos*. El baño tiene losetas de color blanco en el suelo y en las paredes, el techo –pintado de color azul– esta completamente descascarado, el inodoro y el lavabo son de color rosa, y en la cortina de baño blanca, que oculta la ducha, se ve proyectado el segundo video de la instalación. Este video tiene una duración de diez minutos y consiste en presentar las

distintas habitaciones de la misma casa de mi abuelo desde un punto de vista fijo. En estas escenas se observa cómo lentamente se introducen en el encuadre los distintos cuartos, pasadizos, muebles y objetos de la casa a través de un travelling circular de 360 grados. A lo largo del video se presenta la gradual transformación del espacio a partir de la irrupción de una serie de objetos reminiscentes que connotan al deterioro por medio del aparato geriátrico, transmitiendo una sensación aséptica y ordenada en la que el tránsito del espacio doméstico al clínico se hace latente. En la grabación las habitaciones de la casa de mi abuelo se ven bastante diferentes a las de la instalación debido a la distribución de los objetos, lo que hace parecer que el video estuviera realizado en un espacio distinto y desconocido pero que termina resultando extrañamente familiar. Esta sensación de estar viendo un lugar reconocible que parece ajeno es fundamental para transmitir al espectador la experiencia de extrañamiento del espacio en la vejez, la cual llega a su punto más alto cuando en el video se muestra el mismo baño donde se está proyectando la pieza.



Figura 21. PACHECO, Sergio. 2022. *ST. IX* [dibujo]. Lápiz sobre papel.

Sumado a esto, el video presenta una atmósfera etérea y por momentos onírica, en la que el tiempo se va superponiendo y la condición de percepción de las personas que habitan estos espacios –al igual que los objetos– se va desplazando de un ambiente que debería ser reconfortante a un espacio inhóspito y distante. Así se enfatiza el tratamiento sensible del espacio, no solo por la concentración de paneos circulares que envuelve a las secuencias, sino por la misma lentitud del desplazamiento, la entrada de la luz, el claroscuro de los objetos y la edición del color que –a pesar de exhibir un azul frío y apagado– transmite cierta sensación de calidez. Aquí la lenta intromisión de lo clínico en lo doméstico sirve como paralelo siniestro del primer video, donde es el naranja la presencia que invade y se apodera de la casa de muñecas, presentando ciertos cruces de miradas entre ambos videos: entre la simulación y el espacio real, entre lo que podrían ser los cambios palpables y perceptibles del espacio y cómo estos se experimentan a nivel sensorial y emocional. El video no posee audio y es reproducido en un *loop* continuo, lo que refuerza la idea de un espacio liminal del cual no se puede salir y cuya contemplación pausada hace experimentar al espectador otro tiempo diferente al suyo: diferente al de la realidad exterior, mucho más inmediata y acelerada.

La idea de aproximar al espectador a la experiencia espacial, psicológica, y sensorial de la vejez es una cuestión cumbre en el proyecto, particularmente en este video, que puede interpretarse como una suerte de plano subjetivo o *point of view*, que es como se conoce en producciones audiovisuales a los planos que muestran en cámara lo que el espectador está viendo. Si bien la perspectiva del video puede entenderse simplemente como una vista fija despersonalizada, el hecho de mostrar al espectador el hábitat particular de un individuo plantea desde ya el ponerse en el lugar del sujeto, implica al menos un primer contacto con otra realidad. Es por ello que esta pieza resalta al plantear una poética particular que busca hacer visible al espectador los procesos de deterioro desde la perspectiva del “paciente”, que a diferencia de buscar la estetización del deterioro –que es algo de lo que mi trabajo a tratado de evitar–, busca que la experiencia estética generada por la pieza de arte pueda despertar la sensación del deterioro mismo.

Este tipo de estética del deterioro es expresada brillantemente en el texto de Lucy Burke *The Poetry of Dementia: Art, Ethics and Alzheimer's Disease in Tony Harrison's Black Daisies for the Bride*, en este escrito la autora revisa la obra poética-cinematográfica del poeta Tony Harrison y el director Peter Symes, *Black Daisies for the Bride*, para así, a partir del análisis de la pieza, poder poner en cuestión la ética de la representación del deterioro mental (particularmente del alzheimer), y cómo se puede expresar desde las artes la complejidad del padecimiento. Esto Burke lo define a través del concepto de "la poesía de la demencia": "Sin embargo, Harrison también parece estar sugiriendo que hay una poesía en la demencia, o incluso que la demencia es una forma de poesía en su despojo de las narrativas de vida para revelar un núcleo de 'fragmentos' que cristalizan las disposiciones y características de aquellos con la enfermedad<sup>19</sup>" (Burke 2007 : 67). De este modo, existen estrategias estéticas que permiten no sólo retratar la dolencia de una afección, sino, y por sobre todo, permiten encontrar los sentidos poéticos que ese estado de afección ya posee (el desvarío, el ficcionar la realidad, confundir el pasado con el presente etc.) y a partir de ellos elaborar una propuesta de arte desde la especulación. Los estados de percepción de una persona con alzheimer o demencia senil plantean una nueva comprensión del paso del tiempo, del espacio, de las personas y los objetos, por esto en mi video si bien se busca lentamente ir develando la presencia de una enfermedad que habita la casa, no se busca dramatizar la enfermedad como tal, si no más bien retratar la percepción sensorial de esta para quien la esta atravesando. De ahí lo lento y repetitivo del video, al igual que los ligeros cambios y alteraciones del espacio que exigen al espectador no solo de su paciencia y observación, sino su adecuación a otro tipo de temporalidad, que puede ser la del abandono, la de la monotonía, y la del aislamiento. Siguiendo entonces la propuesta de Burke podríamos decir que existe también una poética del deterioro, una poesía de la vejez. En ese sentido, una preocupación continua en el desarrollo del proyecto se desprende de la responsabilidad ética a la que Burke refiere cuando se aborda artísticamente una enfermedad, esto tiene que ver con cómo representar una condición a la que no podemos acceder y que encierra una serie de complejidades que no pueden ser expresadas con la teoría. ¿Cómo elaborar una

---

<sup>19</sup> Traducción propia.

poética del deterioro? o en todo caso, ¿cómo identificar que puede ser poético en el proceso mismo del deterioro?

Esta pregunta ampliamente subjetiva, de apariencia absurda e incluso posiblemente ofensiva para aquellos que padecen estados degenerativos, plantea sin embargo una cuestión que ha sido fundamental en todo el proyecto, particularmente para la motivación inicial: ¿Qué sienten y piensan las personas que se encuentran pasando por estados degenerativos propios de la ancianidad? Raquel Medina plantea estos mismos dilemas a partir del poemario de Juana Castro titulado *Los cuerpos oscuros*, en donde afirma que aquellos que estudian los procesos del deterioro mental deben aprender a leer los nuevos cambios cognitivos que representa la demencia senil, a la vez que han de reformular ciertos conceptos que en la vejez son puestos en cuestión.

El famoso verso de Juvenal en la sátira X "mens sana in corpore sano" pierde con el alzheimer toda su validez y conduce a que en los estudios de la demencia haya un replanteamiento de cuestiones tales como la subjetividad, el sujeto, la identidad o la persona a nivel ontológico, fenomenológico y ético. ¿Es la capacidad autónoma de decisión del sujeto algo individual o relacional? ¿Puede el sujeto expresarse más allá de la mente y del lenguaje? ¿Puede el enfermo de alzheimer comunicarse? Y si es así ¿cómo puede comunicarse? (Medina 2012 : 546).

Es así que uno de los horizontes discursivos del trabajo implica el tratar de comprender y aproximarse a la dimensión afectiva, psicológica y sensorial de la vejez, que en mi proyecto aparece desde el extrañamiento, la liminalidad y la desfamiliarización del hogar, siendo el espacio doméstico, a mi parecer, la manera más real y profunda de abordar el deterioro senil, además de que me permite salir de la representación más habitual de la vejez en artes visuales, fascinada con la presentación del cuerpo abyecto, la captura de las arrugas, los gestos, y en general el rostro demacrado del anciano. De esta manera, considero que el emplear la casa para referir a la vejez –que ha sido un elemento frecuente en varias propuestas– si bien no es una aproximación reciente ni novedosa sí es, quizás, una de las más interesantes, complejas y en especial, particularmente ética, pues no busca remitir directamente a la senectud como una condición lamentable, deprimente o conmovedora, sino más bien real, que

puede elaborarse tanto a un nivel teórico y concreto, así como completamente subjetivo, onírico o abstracto.

De acuerdo con Raquel Medina: “Desde el punto de vista de los estudios del envejecimiento, tanto Pastalan y Barnes como Rubinstein y Parmalee analizan la casa como metáfora espacial: la casa es el lugar con el que el sujeto anciano se identifica. De ahí que los geriatras recomienden que los ancianos permanezcan en esos espacios por los beneficios psicológicos que estos producen” (2012 : 552). En el video *Los nuevos hábitos*, el hogar progresivamente va haciendo explícitos los límites cotidianos entre el mundo clínico y el doméstico, que hacen que esta permanencia en el hogar se vuelva más difusa. ¿Acaso el cambio progresivo de los objetos cotidianos a los clínicos no implica también un cambio en el sentido de pertenencia? Por esto en la instalación no encontramos muebles o repisas que exhiban objetos domésticos, ya sean libros, utensilios, o piezas decorativas, todo esto se encuentra negado –cubierto con telas blancas– ya que estos objetos que en su momento fueron preciados y vitales ahora son inútiles y pasan a ser reemplazados por medicamentos en una vitrina. Del mismo modo, en los asilos de ancianos o casas de reposo se cree que el llevar objetos cotidianos con los que el anciano solía vincularse en su casa permitirá consolidar un nuevo sentido de permanencia, buscando camuflar el espacio clínico por uno doméstico.

Todas estas transiciones en la arquitectura y sus objetos avanzan en paralelo a los cambios y transiciones en la identidad del individuo, convirtiéndose repentinamente en los nuevos hábitos de la senectud, en los testigos que revelan –más que las arrugas y el cuerpo en descomposición– los rastros del tiempo. Como menciona Séneca en *Epístolas morales a Lucilio*, número XII: “A donde quiera que vuelvo la mirada, descubro indicios de mi vejez (...) ¿qué debe suceder en mí si las piedras de mis tiempos caen ruinosas?” (Séneca 1986 : 12). Lo que el pensador romano plantea es que el deterioro y el envejecimiento no pasan solo por el cuerpo y la memoria, sino que pasan igualmente en el mundo físico que rodea al sujeto, su contexto cotidiano retrata también un padecimiento que supera lo meramente perceptible a los ojos, para describir también la interioridad sensible del anciano. Siguiendo a Maria Fernanda Serna:



La senectud no se evidencia únicamente en la metamorfosis que acontece en el hombre. El tiempo también transforma las cosas que le son más cercanas y la realidad circundante se convierte en el espejo a través del cual la senectud es completada y aparece, no sólo como un fenómeno íntimo y subjetivo, sino como una realidad inevitable, abrumadora y universal (2020 : 13).

De esta manera la casa aparece como fiel reflejo del individuo que permite –a pesar de estar hablando de una persona en particular (mi abuelo)– trasladar fácilmente los discursos a una dimensión colectiva, pues hablamos de objetos y espacios comunes que, en mayor o menor medida, pueden evocar a una experiencia cercana.

---

En suma, el segundo piso nos presenta una primera confrontación directa con la enfermedad y la vejez, donde las sugerencias e interpretaciones del primer piso aterrizan ya explícitamente en la ancianidad a través de la repisa con medicamentos y el baño –junto a la proyección del video– ubicado a espaldas de esta. Ambas piezas (vitrina y baño) elaboran la estrecha relación de la vejez con la industria médica y farmacológica, apuntando, como hemos podido ver, a que la progresiva medicalización de la vida responde a una serie de intereses particulares, afianzados en estrategias de dominio y control imperialistas que plantean a la medicina, en términos de Foucault, como una estrategia biopolítica. Este paradigma de control de la salud-mercancía ha convertido a gran parte de la sociedad en consumidores dependientes obsesionados con el culto a la juventud y por sobre todo con el combate a la ancianidad. Para Robert Redeker esta obsesión es propia de las sociedades *jovenistas* y consumistas actuales, que han excluido y discriminado a la vejez, razón para el uso de términos como el edadismo o viejismo, que define la marginalización e infantilización anciana y su reclusión en espacios como los asilos. A esto que la sociedad se encuentra fascinada por la fabricación de los cuerpos “inmortales”, que nos impide experimentar la corporalidad en toda su extensión, la cual incluye el declive y deterioro como elemento necesario para la construcción de la identidad anciana. Es así que, siguiendo la teoría de Lucy Burke, me permito desarrollar el concepto de la “poética del

deterioro” o “la poética de la vejez”, como un medio para aproximarse a la condición senil degenerativa, que en mi caso aparece desde la figura del hogar y sus objetos, como claro reflejo de una identidad fracturada ubicada en un punto liminal entre lo domestico y lo clínico. Estas relaciones y poéticas son exploradas en la vitrina con medicamentos y, de manera más explícita, en el baño y su proyección en video, teniendo en cuenta las dinámicas de dependencia, control, discriminación, y fantasía que existen de por medio.



## 6. PRIMER DORMITORIO

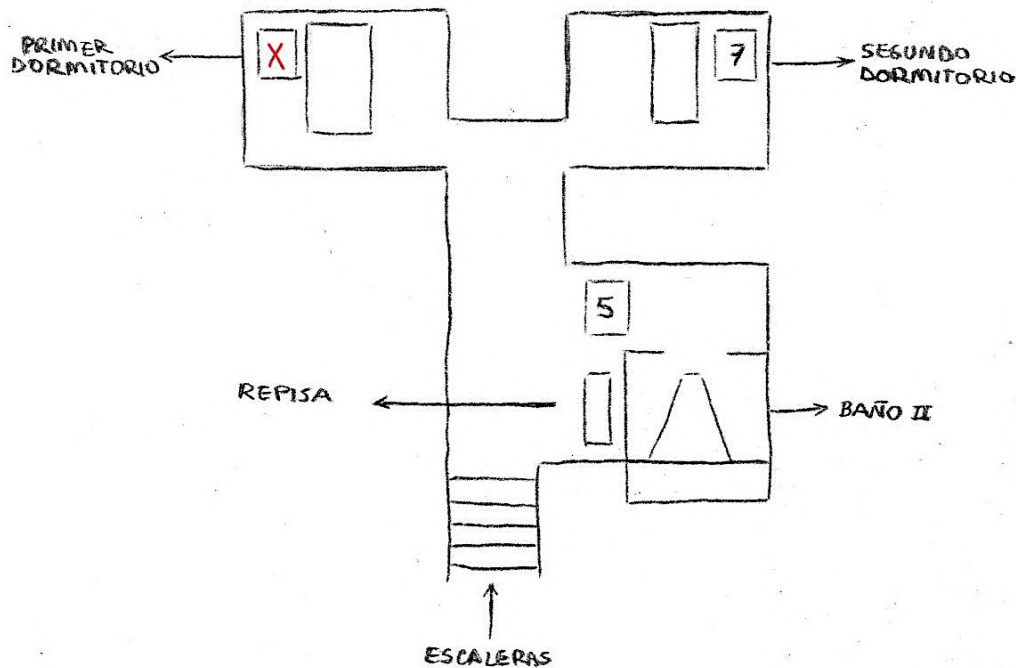


Figura 22. PACHECO, Sergio. 2022. *Mapa VI* [dibujo]. Lápiz sobre papel.

Junto al baño se ubica un pequeño balcón clausurado por una mampara de vidrio cubierta con una cortina traslúcida que deja ver el color cálido anaranjado del poste de luz exterior, el cual contrasta con el azul frío de la proyección interior del baño. El espectador llega a ver una imagen borrosa y oscura de la calle antes de continuar en dirección por el pasillo, que concluye con la llegada de dos habitaciones contiguas abiertas una frente a la otra, en donde ambas habitaciones, por sus ubicaciones y dimensiones idénticas, parecen hacer un paralelismo simultáneo –cual espejo– que sin embargo contrasta con las particularidades de cada cuarto. Por una parte, la habitación de la izquierda, antes de ingresar, muestra una imagen cálida y acogedora, presentando la cama, muebles y objetos de un cuarto común, posiblemente femenino o infantil. La habitación de la izquierda, en cambio, resalta por su intensa oscuridad, iluminada únicamente por una luz naranja proveniente del interior y el sonido e

iluminación de un televisor encendido sin señal. En este penúltimo capítulo desarrollaré la habitación de la izquierda, suponiendo que el espectador ingresa primero en este cuarto, no obstante, es importante tener en cuenta que ambos espacios aparecen en simultáneo al público, por lo que la comprensión de estos puede entenderse de forma sincrónica y el desarrollo de sus contenidos pueden contrastarse en paralelo.

Al ingresar a la habitación de la izquierda se observa una cama grande de edredón color carmín pálido –casi rosa– con diseños floreados, sobre esta se ubica una antigua maleta de color marrón con interior de color rosa y franjas blancas. La maleta está repleta de documentos que la desbordan, entre cartas escritas a mano, fotografías antiguas, rollos de revelado, dibujos, postales, retazos de periódico, un peine, un hilo y aguja, una corbata etc. Estos archivos y objetos se encuentran desplegados para que el espectador pueda tomarlos y revisarlos con detenimiento. Los documentos y pertenencias expuestos son archivos reales de mi abuelo, recuperados de las distintas partes de su casa y seleccionados narrativa y estéticamente para ser ubicados en la maleta. Junto a la cama se encuentran dos mesas de noche, en ambas se ubican una serie de fotografías en blanco y negro junto a un pequeño diario, en la mesa del lado izquierdo de la cama se encuentra una lámpara de luz cálida amarilla que ilumina toda la habitación. Al lado de la cama, junto a la lámpara, se encuentra un tocador antiguo con una gran espejo, sobre la mesa de este se ubican todos los muebles en miniatura de la casa de muñecas del primer piso y uno pequeños retazos de tela de color rosa que servían como las sábanas, manteles y cortinas de la casita. Entre los muebles – pintados de color blanco y hechos a mano por mi abuelo– encontramos dos camas, dos veladores, tres cómodas con cajones, una repisa con espejo, una mesa de comedor, una despensa larga para la cocina, cuatro tipos de sillones diferentes y dos tocadores con espejo similares a la cómoda donde se ubican estas miniaturas. Dispersos entre los pequeños muebles se encuentran los retazos bordados de tela que fueron tejidos por mi abuela para la casa de muñecas. Junto al tocador encontramos un pequeño velador donde se ubica la antigua máquina de coser que ella utilizaba. Por último, frente al espejo se refleja el armario de madera ubicado al lado derecho de la

cama, este se encuentra cerrado pero entre los espacios de la madera se puede observar una inquietante luz rojiza que emana desde el interior.



Figura 23. PACHECO, Sergio. 2022. ST. X [dibujo]. Lápiz sobre papel.

### 6.1. Las cosas viejas

La atmósfera de la habitación transmite, quizás por primera vez en toda la instalación, cierta cercanía y proximidad, después de todo el cuarto es un espacio para la identificación, una habitación cargada de memoria y archivo. Como hemos visto en el capítulo número cuatro en relación al espacio del comedor, tanto la memoria y archivo se configuran en base a dos paradojas fundamentales aparentemente opuestas y estrictamente vinculadas con la vejez. Por un lado, la memoria existe en base a dos movimientos complementarios indispensables: el recuerdo y el olvido; en palabras de Ismael Murguía: “Es necesario olvidar para poder recordar o recordamos porque

olvidamos” (2011: 19). A sí mismo, el archivo existe en base a dos impulsos, por un lado la pasión por conservar, contener e inmortalizarlo todo, y por el otro lado, la pulsión a la devastación total, al olvido y a la muerte. En palabras de Anna María Guasch existe “la fascinación por almacenar memoria (cosas salvadas a modo de recuerdos) y de salvar historia (cosas salvadas como información) en tanto que contraofensiva a la «pulsión de muerte» (...) que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria” (2005: 158). En ese sentido, los rastros del tiempo que habitan en la caligrafía de las cartas, en el color amarillento de las fotografías, y en el desgaste de los objetos, evocan –desde la paradoja de la memoria y el archivo– a una nostalgia del pasado. Natalia Fortuny, doctora en ciencias sociales mencionada anteriormente, comenta lo siguiente en relación a la obra de Christian Boltanski:

Así, es sólo transversalmente como el conjunto de objetos que han pertenecido a un sujeto dado evoca o convoca silenciosamente esa ausencia inevitable. En este múltiple, se afirman las diferencias en lugar de homologar las partes (los objetos ajados caprichosamente por el tiempo, la caligrafía particular de cada carta), y no hay logos ni ley que reúna por completo estos trozos, sino contigüidad (2004: 12).

De esta manera, los registros y objetos presentes en el cuarto claman la ausencia de una identidad cuyos fragmentos, correspondientes a distintos tiempos y espacios, se encuentran reunidos en una maleta que los archiva y les da valor, les genera una contigüidad en la medida que los resguarda del olvido. La maleta es un elemento completamente simbólico y ha sido empleada en múltiples propuestas de arte contemporáneo para abordar dilemas como la migración, la globalización económica, la conectividad, el nomadismo, la movilidad contemporánea y la fluidez. Todas estas perspectivas guardan un elemento en común, que, de acuerdo con lo que mencionan Vázquez Paravano, Florencio Flavio y Claudia de la Garza en el catálogo de la exposición del 2012 *Maletas migrantes*, consiste en que la maleta es siempre un “contenedor de los afectos”, un espacio íntimo que “lleva consigo la memoria y los anhelos; su pasado, presente y futuro” (De la Garza, Florencio y Vázquez 2012). De este modo, como menciona la escritora y doctora en literatura Erica Durante en su texto *Entre inseguridad y nomadismo: la maleta como símbolo y objeto de globalización*: “las maletas contemporáneas, si bien es cierto que se caracterizan por

su *fluent appearance*, no dejan de ser un receptáculo, aunque sea provisional, de la identidad del individuo” (Durante 2016: 361), añadiendo, además, que estas resultan siempre “proyecciones y representaciones humanas”. De algún modo, poseer una identidad es cargar con una maleta, por lo que transportarla implica ya una dimensión en la que convergen el recuerdo y olvido, ya que solo podemos llevar ciertas cosas esenciales y no siempre podemos escoger aquello que cargamos. Adrián Fatou plantea esta dimensión en un artículo periodístico acerca de la obra del fotógrafo Javier Gavill, *Metáfora de una maleta*:

Todos llevamos una maleta, donde guardamos recuerdos, sensaciones, emociones vividas. A veces se acumulan tantas que resulta difícil poder cerrarla para emprender un nuevo viaje, un nuevo destino. Y rompemos el cierre, perdiendo por el camino parte de lo guardado (...) Pero la maleta siempre nos acompaña, es un lastre, pero también es algo a lo que aferrarnos por miedo o inseguridad. La maleta es un lugar donde también ocultar... frustraciones, soledades, nostalgias, fracasos y desencantos (Fatou 2013).

De este modo, la maleta como metáfora identitaria implica también el portar con una dimensión consciente e inconsciente, pues, como menciona Fatou, de alguna manera implica cargar con una memoria reprimida, llena tanto de los miedos como de las fantasías, cargada de memoria, pero de cierta manera también de olvido. La maleta entonces, al igual que la identidad, es un cuerpo cambiante, por lo que el transitar con ella implica cargar con nuestras pertenencias más elementales, así también como con las cosas que recién hemos encontrado, con otras que tuvimos que renovar, dejar o que simplemente perdimos, pero que finalmente todavía ocupan un peso –quizá una marca– en la valija. La metáfora de la maleta vista desde la vejez en decaimiento adquiere significaciones aún más con potentes, pues de cierta manera implica que el viaje al que la valija refiere, es en realidad el último destino, un irremediable partir, en el que la maleta funge como la única conexión con el hogar. De acuerdo con Erica Durante:

(...) la maleta tiene la función de mantener la conexión con lo local, punto de partida del viaje. Al desplazarse, el sujeto lleva una parte de su esfera interna consigo. El contenido de su equipaje, a pesar de ser relativamente estándar, está en realidad profundamente

marcado por la identidad de cada individuo. (...) Según esta hipótesis, entendemos también mejor el miedo generalizado a perder el equipaje, dado que esa pérdida representa en el fondo un verdadero extravío de sí (2016: 360).

De acuerdo con esto, la pérdida física o simbólica de la maleta plantea una angustia y desolación particular, en la medida que implica alienación y desidentificación: el no tener con qué vestirse, en que reconocerse, ni de dónde aferrarse, por lo que su significación podría extenderse a la pérdida del origen, la pérdida de la casa. Para Irving Aguilar Rocha “La pérdida de casa será el aniquilamiento del espacio originario de identificación” (2012: 257). De esta manera, es posible establecer cierto paralelismo entre la maleta y la casa como símbolos de intimidad e identidad, y por lo tanto, como claras extensiones de la memoria y el cuerpo. De alguna manera, cuando viajamos, la maleta vendría a representar la esencia de la casa transportable, de todo lo fundamental del hogar que nos permite llevar a la casa física y simbólicamente con nosotros.

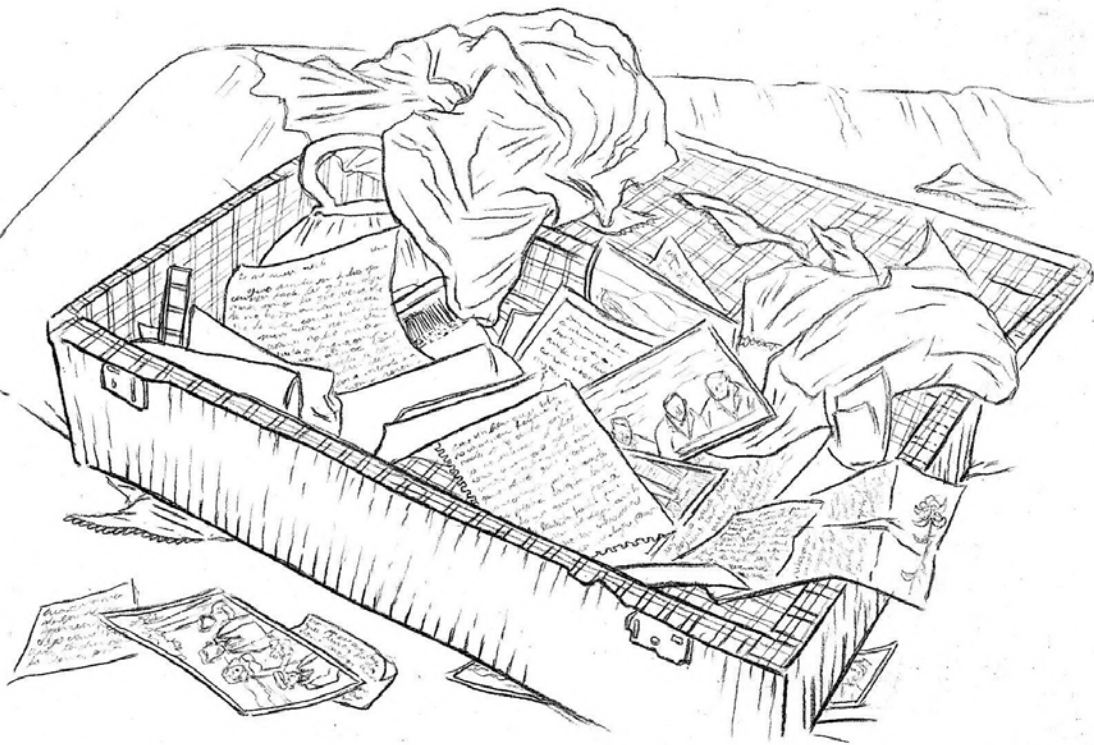


Figura 24. PACHECO, Sergio. 2022. ST. XI [dibujo]. Lápiz sobre papel.



Sobre esto, el artista coreano Do Ho Suh con sus grandes instalaciones domésticas de tela, nos presenta réplicas detalladas de sus residencias pasadas, las cuales desarma y reconstruye en diferentes países, por lo que su obra nos habla también de los domicilios transportables. Sofía Vargas, a quien ya he citado anteriormente, nos menciona que el artista coreano “Se refiere a estas esculturas plegables como “casas de maletas”, ya que le acompañan física y mentalmente en su viaje por la vida” (Vargas: 2019), asimismo, en el catálogo sobre Do Ho Suh para la exposición *Entre espacios* del centro cultural NC-arte, se menciona: “La idea viene de poder trasladar la propia casa allá donde uno vaya. De ahí los materiales elegidos, que son fácilmente transportables. Hay una expresión coreana que lo refleja: “llevarse la casa”, algo que de hecho se hacía en Corea, donde desmontaban su casa y la montaban en otro lugar”(NC-arte 2017). De este modo, la maleta abierta en la habitación se vuelve también un invitación a la memoria, que por primera vez en la instalación no se encuentra negada o inaccesible. La maleta a su vez se presenta en un *display* cercano a lo cinematográfico, con los objetos desbordando de la valija y regados sobre la cama, lo que remite al acto de empacar previo a un viaje, al mismo tiempo que nos presenta un estado liminal en donde la maleta nunca se cierra y la memoria se retiene expectante, condensada en una sola habitación, o mejor dicho, en el dormitorio principal: el espacio íntimo por excelencia.

Que la maleta nunca llegue a cerrarse podría implicar también una doble dimensión previamente mencionada: en la maleta, como en la identidad, no podemos decidir todo lo que llevamos con nosotros. Así, parece ser que al entrar a la habitación nos encontramos ante un espacio de indeterminación precisamente por la imposibilidad de llevarlo todo, de no poder cargar con el archivo ni con los muebles en miniatura, de no poder, literalmente, llevarnos la casa que –jugando con el título del vídeo del primer piso– siempre ha sido *demasiado grande*.

Sin embargo, la maleta abierta con sus objetos desplegados cumple una función práctica aún más importante: el establecer un nexo físico con el espectador, que al palpar la textura, el desgaste y la dimensión de los objetos, puede establecer una experiencia háptica sensible con el archivo que no se encuentra “museificado”, no se ha vuelto una reliquia, sino más bien es algo cercano y real, accesible a la manipulación

y al deterioro. Este tipo de relaciones sensoriales con los objetos antiguos son fundamentales en la vejez, ya que son capaces de despertar vividas ensoñaciones y reminiscencias del pasado. Como comenta María Fernanda Serna: “Y al modo de un agujero de gusano, las cosas viejas parecen propiciar un viaje temporal que no solo involucra imágenes memorativas, sino que también ofrecen una experiencia táctil, visual y olfativa que potencia la rememoración” (2020: 50). Asimismo, la literatura ha elaborado con lujo de detalle cómo es que los objetos antiguos son también contenedores de memoria y depósitos identitarios que permiten al anciano, cercano a la muerte, poder construir su autobiografía. Esto se puede apreciar en el poema de José Asunción Silva titulado *Vejeces*:

Las cosas viejas, tristes, desteñidas, /sin voz y sin color, saben secretos/ de las épocas muertas, de las vidas/ que ya nadie conserva en la memoria, / y a veces a los hombres, cuando inquietos/ las miran y las palpan, con extrañas/ voces de agonizante, dicen, paso/ casi al oído, alguna rara historia/ que tiene oscuridad de telarañas, /son de laúd y suavidad de raso. / ¡Colores de anticuada miniatura,/ hoy, de algún mueble en el cajón, dormida;/ cincelado puñal; carta borrosa,/ tabla en que se deshace la pintura/ por el tiempo y el polvo ennegrecida (...) (1965: 30).

En estos versos es el contacto humano con el objeto desgastado lo que le permite al vestigio cobrar vida propia, trasladando la significación que tuvo en el pasado para otorgarle valor en el presente. No obstante, esta dimensión valorativa sólo acontece en aquel o aquellos cuyos objetos pasados han logrado constituir un vínculo identitario con el individuo, para el resto de personas, el valor de dichas piezas puede ser intuido o imaginado, se pueden generar lazos sensibles momentáneos con el archivo, sin embargo su conexión real con el objeto es solo circunstancial, insignificante o incluso nula. Así, estos detonadores autobiográficos de cultura material<sup>20</sup> terminan generando más que sensibilidades hacia el objeto amado de otra persona, la evocación de una serie de sueños, ilusiones y fantasías pasadas. Ernesto Sabato lo describe con suma claridad en su texto *Antes del fin*:

---

<sup>20</sup> La cultura material es un concepto frecuentemente utilizado en ramas como la arqueología, historia, antropología y ciencias sociales. Este término refiere al conjunto de elementos y artefactos tangibles utilizados por el ser humano en su vida cotidiana, y que forman parte fundamental de su identidad, sus creencias, sus relaciones sociales, conocimientos etc.

En la soledad de mi estudio contemplo el reloj que perteneció a mi padre, la vieja máquina de coser New Home de mamá, una jarrita de plata y el Colt que tenía papá siempre en su cajón, y que luego fue pasado como herencia al hermano mayor, hasta llegar a mis manos. Me siento entonces un triste testigo de la inevitable transmutación de las cosas que se revisten de una eternidad ajena a los hombres que las usaron. Cuando los sobreviven, vuelven a su inútil condición de objetos y toda la magia, todo el candor, sobrevuela como una fantasmagoría incierta ante la gravedad de lo vivido. Restos de una ilusión, sólo fragmentos de un sueño soñado (1998: 20).

En ese sentido, *el relato que despiertan estos objetos en la vejez y que acompaña el afán autobiográfico de la ancianidad, aparece frente al espectador ya no sólo como contenedores de memoria, sino como depósitos de fantasías derruidas*. De ahí la atmósfera particular del dormitorio evoque cierta nostalgia y ternura pasada, pues de hecho es la propia vejez –cuando hace acto de rememoración– la que reconstruye continuamente su historia a partir de antiguas proyecciones y fantasías que estos objetos vuelven a revivir, con todas las lagunas y distorsiones que el recuerdo senil plantea. Como menciona María Fernanda Serna:

(...) la autobiografía es una gran ficción en la que se acomodan cronológicamente acontecimientos que aparecen fugaz y desordenadamente en la memoria. No es un error pensar entonces que la rememoración en la senectud es, además de un intento por evitar el olvido de lo que hemos amado, un atajo que hace posible volver a vivir lo vivido luego de haber sido pulido, exaltado y matizado por las propias fantasías y omisiones (2020: 47).

De esta manera, como se planteo brevemente en el primer capítulo en torno a la identificación y el hogar, la construcción identitaria es una construcción ficcional, pues, de acuerdo con Beatriz Ramírez Grajeda: “La identidad es construcción imaginaria, porque da continuidad a lo que no la tiene” (2017: 197). Esta continuidad inventada sufre en la ancianidad una serie de dramáticas alteraciones, importantes saltos temporales y alucinaciones intensas; este tipo de desfiguraciones pueden ser tanto controladas como provocadas por medio del contacto con los objetos antiguos en los que nos reconocemos frente a una temporalidad. No obstante, estos fragmentos y objetos contiguos llegan en la vejez, sin bien con la posibilidad de “revivir” por el

recuerdo, también con la desilusión del pasado frente a la muerte inminente, el desencanto de las promesas incumplidas.

María Fernanda Serna comenta al respecto de una noción que ha surgido repetidas veces en esta investigación (la idea de la ancianidad como regreso a la niñez): “el retorno a la infancia conduce en sus inicios a una situación devastadora. Pues este retroceso temporal revela que los mitos de la infancia, que al crecer se convirtieron en nebulosas de nuestro inconsciente, no son más que fantasías” (Serna 2020: 47). Es ese precisamente el contrasentido de la reminiscencia de los objetos en la vejez, por un lado son capaces de recordar tiempos anteriores y traer alegría al presente del anciano, como por otro lado son capaces de provocar una nostalgia deprimente frente a la conclusión del pasado, sus esperanzas y ensoñaciones de cara a la inaplazable conclusión de la vida. Así, la caligrafía todavía firme y segura de las cartas, las caras jóvenes de las fotografías, los dibujos infantiles y los muebles en miniatura llegan en la ancianidad como una añoranza lamentable, un falso retorno a la niñez, como indica Natalia Fortuny en una cita presentada en un capítulo anterior: “(...) ni los objetos perdidos ni los juguetes de la niñez pueden reponer para el espectador el sentido de aquello que los ha abandonado -una persona, la infancia-” (2004: 12). De modo que los objetos antiguos terminan sirviendo en la vejez como una suerte de *memento mori* doble, pues si bien los objetos convocan las nostalgias e ilusiones de otro tiempo, estos se ven inevitablemente marcadas por el reconocimiento de la muerte de un pasado determinado –el entierro de la infancia–, así como por el recuerdo de una próxima muerte a futuro.

En ese sentido, si bien por primera vez en el proyecto podemos acceder al archivo y a la memoria tangible, hay otra ausencia que se manifiesta en la habitación, que al igual que en el comedor aparece bajo la insinuación de una fantasmagoría: la ausencia de la juventud, no en un sentido *jovenista* o idealizado, sino en un sentido real. Lo que se anula y ausenta en la vejez más degenerativa no es la vitalidad juvenil, sino la pulsión natural al crecimiento y al desarrollo: la proyección expectante del porvenir, el futuro. Por esto, si bien el cuarto es el encuentro real con la memoria –junto a cierta evocación de la niñez, la nostalgia y la ternura–, también una luz sombría se asoma oculta desde el armario, también aquí existe una amenaza de lo desconocido.



Figura 25. PACHECO, Sergio. 2022. *ST. XII* [dibujo]. Lápiz sobre papel.

## 6.2. El eterno presente y los futuros perdidos

Una lectura posible sobre aquello que está oculto bajo la visión inquietante de la infancia y la vejez como dos caras de una misma moneda es precisamente la crisis identitaria y existencial que la ancianidad plantea. Para el cardiólogo y geriatra Arturo Lozano Cardoso en su texto *El movimiento, el tiempo y la vejez*: “El arte de ser anciano consiste en solucionar una crisis ontológica entre la aspiración innata de crecimiento y la experiencia de un irreversible declive; ambas dimensiones de una misma vivencia resulta una situación de crisis” (2009: 35). Para Lozano la vejez se define por el encuentro entre la pulsión de desarrollo natural del humano y la confrontación con la decadencia social y biológica, lo que termina generando en lo que Lozano llama “una situación existencial de crisis”, caracterizada por la alienación, la angustia y los dilemas identitarios. Esta dislocación entre la aspiración al crecimiento y el declive natural

puede traducirse también como un desfase temporal entre la nostalgia de un pasado en continuo desarrollo y el encuentro con un presente más próximo a la pérdida y la “involución”.

En ese sentido, gran parte de los conflictos de la vejez son a causa de la relación difusa entre el pasado y el presente, sumado a la imposibilidad de un futuro que parece anularse con los años y el deterioro. Esta confusión temporal fue desarrollada anteriormente en el capítulo número cuatro en relación a la memoria y a la necesaria continuidad y narrativización del tiempo como medio de identificación. Como se señaló en ese capítulo, Eduardo Ismael Murguía comenta que: “La costura que se hace de los momentos nos permite entender el tiempo como un devenir, como una ruta que supone un pasado, un presente y un futuro que solo es posible porque existe la memoria (...) para tener consciencia del mundo es necesario tener una visión de continuidad y tiempo”(2011: 19). Sin embargo, la lógica de continuidad y las relaciones habituales con la realidad se ven derruidas en la senectud degenerativa, en la presencia imperante del olvido, en las alucinaciones intercambiadas con recuerdos y en la confusión de los periodos y espacios, por lo que la reflexión temporal en la senectud amerita otros planteamientos y reflexiones.

Por ejemplo, de acuerdo con María Fernanda Serna: “En la vejez el futuro no existe y, como consecuencia de esto, la esperanza se desvanece completamente. En el horizonte vital de la senectud, que ha perdido quizá la dimensión temporal más importante para la mayoría de los seres humanos, solo surge el presente como el único espacio en el que es posible habitar el mundo” (2020: 14). Según esto, podríamos decir que *la vejez se encuentra atrapada en un presente perpetuo en el que el futuro se cancela a la vez que el pasado se desconoce, se difumina, y se inventa, por lo que la falta de relación entre tiempos aparentemente discontinuos deviene en la vejez en una crisis ontológica, una crisis de identidad*. En palabras del propio Ismael Murguía: “En el caso del tiempo, se trata a priori de una categoría cuya falta de continuidad mantiene a los individuos en el eterno presente, en un círculo sin salida, en una pérdida de la consciencia de sí: la alienación de la realidad” (2011: 19). Así, podría interpretarse que el concepto de la liminalidad y la suspensión identitaria aparecería en la vejez –y en mi proyecto– a través de la idea del presente como

prisión, por lo que la dimensión carcelaria del trabajo se manifestaría tanto desde el encierro doméstico, como desde el deterioro, la dependencia clínica, la desidentificación y la temporalidad.

Siguiendo esta lógica, las tensas relaciones entre infancia y vejez se emparentan también bajo esta particularidad temporal, puesto que, de acuerdo con María Fernanda Serna, “en la infancia una percepción total del tiempo es imposible ya que es ella la única época de la vida en la que se puede habitar en un eterno presente” (2020: 48). Para la autora la niñez no llega a tomar consciencia plena de su pasado a un nivel reflexivo ni tampoco llega verdaderamente a proyectarse a futuro, el infante solo habita estos dos espacios (pasado y futuro) circunstancialmente y en una escala reducida, por lo que se suele mencionar positivamente la cualidad de la niñez de poder vivir en el presente, cualidad que se va diluyendo mientras crecemos. Paradójicamente, en nuestra etapa más futura existe un retorno al habitar del presente, solo que este, como desarrolla Serna, ya no es cualidad deseable sino más bien una condena insufrible:

De aquí que sea común escuchar que la vejez es similar a la infancia. Para muchos esta comparación se limita a ver en la ancianidad ciertos rasgos pueriles como el capricho y la dependencia. Sin embargo, como ya se mencionó, el rasgo fundamental del vínculo entre estos dos estadios vitales consiste en la una vivencia del tiempo en la que prima el presente. La diferencia radica en que el presentismo infantil es inherente a la condición de ser niño mientras que, durante la senectud, se llega al tiempo-ahora de manera inevitable. (2020: 48)

Es así que, como he presentado anteriormente en esta investigación, *el “retorno a la infancia” aparece como una analogía adulterada, cargada de idealizaciones y fantasías propias de la mirada occidental de la niñez*, las cuales llegan a la vejez como un intento por edulcorar la condición senil al tratar de aproximarla a un imaginario claramente opuesto a la senectud, que, como he desarrollado, no solo *es una comparativa insuficiente sino también en ocasiones cruel, absurda y discriminante*. Si bien es verdad que existen múltiples relaciones entre la infancia y la vejez, las peculiaridades que considero más interesantes, e inclusive poéticas, se relacionan con la memoria, el inconsciente y los recuerdos primarios. Sin embargo, estas particularidades tienen que

ver más con una pulsión de muerte que con una nostalgia romantizada, siendo el fin de la existencia aquello que lleva al individuo a “retornar” a un periodo por naturaleza ajeno a la mortalidad y ajeno –como hemos visto– a la añoranza del pasado. Las otras relaciones que pretenden hacer un puente entre infancia y niñez, si bien con algunas claras similitudes, fuera de la idealización a mi parecer terminan reforzando el viejismo de la sociedad, presentando una mirada que busca cualquier comparativa con el pasado antes de aceptar la realidad vigente.

Regresando a la noción del eterno presente como estado liminal de la vejez, al ser esta una proposición subjetiva que claramente no aboga a una validación científica o teórica sino más bien por su utilidad discursiva desde las artes, se pueden hacer bajo esta premisa varias objeciones, apuntes, y reconsideraciones. Una cuestión que me parece relevante es entender que para que la vejez pueda habitar un eterno presente, por un lado necesita la imposibilidad del futuro (postulado en el que varios autores convergen) y por otro lado la inaccesibilidad al pasado. Podríamos argumentar que cuando se refiere al futuro se está hablando en términos de la posibilidad de proyectarse en un porvenir, que tienen que ver con la disposición al crecimiento y al desarrollo que en el deterioro se ve anulada. Entonces si bien el anciano, como todo ser viviente, tiene un claro futuro que puede prolongarse por meses y años, es en realidad su propia percepción de él en el tiempo venidero lo que parece no configurarse con claridad. Al no tener funciones ni objetivos, podría argumentarse que el futuro, como cualidad del desarrollo y el porvenir, se ve cancelado para el anciano que ha dejado de pensar y especular sobre el mañana porque, en parte, se ha desilusionado de este. *Las ilusiones del anciano ya no se ven proyectadas en el futuro sino en el pasado, siendo paradójicamente el futuro –y no el pasado– aquello que ya se ha perdido.* Aquí es donde se encuentra otro cuestionamiento importante sobre eterno presente como condición senil, pues si bien podríamos argumentar que el futuro se ha cancelado, no es el presente sino el pasado –con sus fantasías y omisiones– el espacio donde el anciano realmente habita.



### 6.3. La invasión del pasado y la confusión temporal

El vivir en el presente representa una desarticulación con el pasado, con aquellas experiencias constitutivas de la identidad. Para afirmar la eternidad del presente es necesaria la imposibilidad de acceder al pasado o de llegar a difuminarlo tanto que este se convierta en una nebulosa temporal sin ubicación histórica. La disolución del pasado tendría que ser producto del olvido y por ende la pérdida de la memoria, sin embargo, como he desarrollado antes, la posibilidad del olvido no existe sin el recuerdo, y contrario a lo que suele pensarse, en la vejez, si bien se trata con serios casos de ausencia y omisión, es el recuerdo lo que es realmente constitutivo de la senectud, pues como he mencionado, si el olvido es frecuente en la senectud también lo será el recuerdo, quizás no de las cuestiones recientes o relevantes pero sí de las más significativas al individuo.

Según María Fernanda Serna: “Para la mayoría envejecer es sinónimo de pérdida de la memoria o Alzheimer. Quizá esto sea verdad, pero sólo parcialmente. Porque lo cierto es que durante la edad proveya la memoria como recuperación del pasado es un asunto central” (2020: 52). Así la vejez degenerativa está siempre recordando, incluso si esta remembranza se reduce a una serie de invenciones, confusiones y delirios, el acto rememorativo e imaginativo siguen siendo una constante del sujeto incluso en estados fulminantes. Ahora, si toda reconstrucción del pasado es una reconstrucción ficcional el grado de fidelidad del recuerdo con la realidad termina siendo irrelevante para esta discusión, donde finalmente lo que interesa es la memoria del anciano, que incluso en sus dislates y desvaríos llega a considerar como hechos fácticos sus más ridículas alucinaciones, por lo que podríamos decir, en un sentido práctico, que para el propio anciano este si posee un pasado firme y consolidado.

En ese sentido, hablar de una anulación total del pasado en la vejez, incluso en los casos más severos de alzheimer y demencia, no sirve como fundamento definitivo para el presente perpetuo, ya que incluso en ocasiones donde el individuo no puede recordar su nombre o su origen, ciertos elementos inconscientes se mantienen en la memoria, como el lenguaje o la habilidad motora. De esta manera, podríamos argumentar que el anciano no vive encarcelado en el presente, como tampoco sería

justo decir que este vive en el pasado, ya que en la mayoría de los casos los ancianos con deterioro sí pueden diferenciar los eventos temporalmente distantes de los recientes. Por esta razón, podría proponerse que si bien el anciano no vive atrapado en el pasado ni el presente, este sí termina siendo vivido por el pasado, que empieza a hacer una simbiosis temporal con el presente que termina invadiendo y ocupando el tiempo real del anciano. Así lo expresa María Fernanda Serna:

Al presentar esta sucinta meditación sobre la rememoración al final de la vida, cabe pensar que en cierto sentido durante esta etapa el hombre es vivido por su pasado. (...) Pues en este punto cabe preguntar si una autobiografía no es más que una gran ficción, una ciudad imaginaria donde se acomodan con un mínimo grado de veracidad ciertos acontecimientos, personas y escenarios. De modo que ser vivido por el propio pasado va más allá de aquel lugar común sobre la memoria en el que se dice que recordar es volver a vivir. La expansión de los límites radica en que el pasado, que en términos de memoria es mucho más extenso que el presente, se apodera del individuo (2020: 53).

De esta manera, vivir el tiempo del anciano implica una serie de ambigüedades desconocidas y complejas que parecen situar el estado liminal –al que tanto énfasis se le ha dado en esta investigación– no en un eterno presente sino en el umbral entre un pasado y un presente no diferenciados. Estas indeterminaciones producen temporalidades inexistentes, ya que la consolidación de tiempos implica, como menciona Frederic Jameson –uno de los críticos y teóricos más importantes de la era contemporánea–, que las distintas temporalidades necesitan separarse y diferenciarse para así poder definirse.

(...) el pasado se crea por medio de su enérgica separación del presente; por la vía de un vigoroso acto de disociación gracias al cual el presente sella su pasado y lo expulsa y eyecta; sin ese acto, ni el presente ni el pasado existen verdaderamente, el segundo por no estar aún constituido del todo y el primero por vivir todavía dentro del campo de fuerzas de un pasado aún no terminado y acabado (Jameson 2004:32).

Si adaptamos esta cita de Jameson –quien se ha dedicado arduamente a teorizar la experiencia del tiempo en la postmodernidad– y la trasladamos a la vejez, veríamos como la ancianidad necesita precisar un desprendimiento tajante con el pasado para

poder constituirse en la actualidad. En otra cita del mismo libro *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, el autor norteamericano reafirmará la necesidad de “exponer la autosuficiencia del presente e independizarlo de las dimensiones del pasado y el futuro” (Jameson 2004: 163), de lo contrario no podríamos articular o asir el presente, no podríamos afirmarnos o reconocernos en él, lo que implica, como he desarrollado antes, no poder constituir identidad.

Otro autor fundamental que ha profundizado en los postulados temporales de Jameson, en la imposibilidad del presente y en la anulación del futuro es Mark Fisher. En un libro póstumo que recupera parte de sus ensayos titulado *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*, Fisher menciona en relación al sentir de la sociedad contemporánea: “Subjetivamente, dirá Jameson, hemos perdido la capacidad de unir temporalmente el pasado, el presente y el futuro, especialmente nuestra capacidad para sentir cierto tipo de anticipación del porvenir” (Fisher 2018: 53). El dilema que Fisher –parafraseando a Jameson– afirma es el mismo que postulaban Ismael Murguía y María Fernanda Serna sobre la alienación de la vejez a causa de la falta de continuidad temporal, por lo que la senectud degenerativa parece develar –desde la radicalidad del deterioro mental– un síntoma contemporáneo que parece intensificarse con los años, particularmente con el consumo y la masificación de medios fascinados por la *retromanía* y la *lenta cancelación del futuro*. Así, si en la vejez degenerativa la confusión temporal es ya un síntoma biológico, los medios y producciones del mundo contemporáneo parecen querer adelantarse al cuerpo, llevando este diagnóstico a un plano emotivo, cognitivo y sensible, previo al decaimiento de las funciones.

Sin embargo, continuamos en el dilema de la eterna liminalidad, suspendida ya no en un presente o en un pasado, sino en limbo ambiguo donde las distinciones temporales se han vuelto triviales frente a la pulsión de muerte. Sobre esta indeterminación temporal Fisher menciona algo importante a partir de una canción de 1981 titulada *Ghost*, de la banda Japan. “El tiempo presente -o más bien, la vacilación entre pasado y presente- crea una ambigüedad que sugiere una eternidad fatalista, una compulsión a repetir que puede transformarse en una profecía autocumplida” (Fisher: 2018, 66). Para el autor, la ruptura con el sentido de diferenciación y continuidad del tiempo

efectivamente posiciona la vida contemporánea en un umbral perpetuo, no en miras a un presente eterno, sino más bien a la anulación de un sentido del presente.

Fisher, que continuamente desarrolla sus reflexiones contemporáneas a partir de ciertas producciones culturales, se detiene ahora en la obra del músico electrónico experimental The Caretaker, particularmente en su álbum del 2005 *Theoretically Pure Anterograde Amnesia*, para explicar el sin sentido del tiempo actual. Sobre este disco Fisher menciona que “la música de The Caretaker ha alcanzado una especie de culminación. Si su tema fue alguna vez la añoranza del pasado, ahora es la imposibilidad del presente” (Fisher 2018: 149). En este álbum The Caretaker se propone desarrollar sensorialmente lo que se conoce como “amnesia anterógrada”, un tipo de pérdida de memoria en el que el paciente es incapaz de crear nuevos recuerdos, es decir que los nuevos eventos y la nueva información no puede ser retenida una vez que desaparece de la memoria a corto plazo. A través de este padecimiento, The Caretaker elabora directamente la pérdida del futuro y el estancamiento en el eterno pasado/presente, elaborando lo que él denomina un “audio de condición amnésica”, diseñado para ser olvidado. El álbum tiene la mayor cantidad de pistas que cualquier otro lanzamiento de Caretaker, contando con 72 pistas que fueron lanzadas en seis partes. La obra total es una composición de sonidos atmosféricos en donde el autor ralentiza, reverbera y alarga pistas de audio utilizando filtros y efectos de eco que evocan la desorientación del estado amnésico, un tratamiento similar al que realice para las pistas de audio del comedor y la casa de muñecas. Este disco representa un punto de inflexión importante en la obra del músico, ya que da inicio a sus exploraciones sensoriales alrededor de la pérdida de la memoria, otorgándole a su nombre artístico –traducido como “el cuidador”– una dimensión mucho más compleja. En relación a este álbum Fisher comenta lo siguiente:

¿No es, de hecho, la amnesia anterógrada teóricamente pura la condición posmoderna por excelencia? El presente, roto, desolado, constantemente se borra a sí mismo, dejando pocas huellas. Las cosas llaman tu atención por un momento pero no las recuerdas por mucho tiempo. Sin embargo los recuerdos antiguos persisten, intactos (...) El pasado no puede ser olvidado, el presente no puede ser recordado (2018: 152).

Lo que Fisher plantea es que la pérdida del futuro deviene en una obsesión e invasión continua del pasado, cuya presencia excesiva ha saturado el tiempo actual, haciendo del presente no una cárcel, sino por el contrario una categoría sin sustancia, suspendida entre lo antiguo y lo contemporáneo. Poco después del suicidio de Fisher, The Caretaker concluirá quizás su proyecto más ambicioso que vendría a cerrar su ciclo musical. La obra se tituló *Everywhere at the end of time*, y fue la undécima grabación del artista, la que muchos críticos consideraron como su obra maestra. El proyecto consta de una serie de seis álbumes comenzados en el 2016 y finalizados en el 2019, en cada álbum se elabora una etapa de la demencia, específicamente del alzheimer, por lo que es sabido –a pesar de que no se hace específico en ningún momento– que el trabajo desarrolla narrativamente el progresivo deterioro de la mente de un anciano en condiciones degenerativas, retratando sus estados de lucidez, angustia, vacío, miedo y ausencia, concluyendo finalmente con la muerte (tanto la del anciano como la del propio Caretaker). Muchos asistentes y cuidadores de personas con demencia elogiaron el trabajo del artista ya que aumentó la empatía por la condición senil entre los oyentes más jóvenes.

Así, si bien Fisher nunca llegó a escuchar el último proyecto de The Caretaker, podríamos decir en base a su teoría que el cuerpo de obra del músico parte en sus primeros álbumes de una nostalgia a la música del pasado para luego abordar –desde la distorsión absoluta– la amnesia anterógrada como manifestación del presente irrealizable, concluyendo finalmente con el alzheimer, que es presentado primero desde una nostalgia al pasado y a su música, para luego pasar por períodos de alteración y deformación del sonido, que concluyen finalmente con el vacío y el silencio terminal. Este último recorrido sensorial, podríamos decir, interpreta –en términos de Fisher– tanto la lenta cancelación del futuro como la del pasado, al mismo tiempo que termina por plantear la imposibilidad del presente. Ahí precisamente se encuentra la imposibilidad de definir y diagnosticar temporalmente la condición senil, cuestión que refuerza cada vez más la pertinencia por su adaptación estética, ya que la vejez degenerativa puede ubicarse, dependiendo de la persona y su estado, tanto desde la pérdida del futuro, como desde la invasión del pasado y la cárcel del presente; es por ello que la última obra de The Caretaker resulta importante, pues da a al

deterioro una dimensión progresiva, donde no solo nos ubicamos en el eterno pasado o presente, sino en el proceso en que ambas categorías se confunden y se anulan.

#### **6.4. Reconciliación con la ancianidad**

La vejez entonces es una etapa cuya habitabilidad temporal ha de mantenerse ambigua y cambiante, tratar de definirlo en un estado, a mi parecer, no solo resulta reductivo sino también menos interesante dentro de una dimensión poética, pues parte de lo que hace a la condición senil degenerativa un caso de estudio tan importante es precisamente su capacidad de habitar distintos tiempos y espacios, justificando así los entrecruzamientos del proyecto entre infancia y vejez, vitalidad y deterioro, presencia y ausencia. De acuerdo a la antropóloga Daniela Feriani, la vejez es “una maraña de relaciones, giros y superposiciones entre la locura y la lucidez, recordar y olvidar, la imaginación y la alucinación, la juventud y la vejez, lo normal y lo patológico.” (2017: 534). Es así que la senectud degenerativa nos propone un replanteamiento de nuestras nociones temporales, de dejar de encasillar en un tiempo y espacio fijo a una identidad cambiante, y así como en la proyección de video del baño *Los nuevos hábitos*, tratar de conectar con un estado temporal y espacial diferente que pueda cuestionar nuestras propias percepciones, ¿no es ese precisamente el objetivo de elaborar una “poética del deterioro”? Para María Fernanda Serna: “Al tener una relación directa con el pasado, el presente y el futuro, puede decirse que la espera que acontece en la senectud permite crear un lazo con la verdadera naturaleza del tiempo” (2020: 37). Que de alguna manera apunta a lo mismo que menciona Robert Redeker cuando afirma: “La vejez –la verdadera vejez, la de los viejos de verdad que no son los que se ajustan al jovenismo, ni los que se volvieron amargados, gruñones y desagradables para todo el mundo –enseña a encontrar de nuevo el tiempo, a reanudar con él. Enseña la reconciliación con el tiempo” (2017: 132). Este nuevo encuentro temporal, que puede ser múltiple como reducido, termina evidenciando también una noción de identidad apartada de toda carga esencialista, configurándola como una materia frágil y ficcional, en perpetuo cambio y movimiento. De modo que la vejez, fuera del rechazo y la estigmatización

con la que suele asociarse, termina por revelar la necesidad de cuestionar y revisar algunas nociones habituales que se suelen dar por hecho, asimismo como llama a empatizar con estados y comprensiones distintas a las nuestras.

Finalmente, todo nos lleva a la gran pregunta que da pie a la investigación: ¿Qué sucede con la identidad cuando es confrontada a los procesos degenerativos de la senectud?, ¿qué pasa con el individuo cuando el cuerpo y la mente caen en deterioro? En primer lugar, como desarrollé en el capítulo anterior, la identidad en la senectud concibe el declive natural de las funciones vitales ya como una parte constitutiva de su formación, por lo que el deterioro no anula la identidad, sino más bien la altera, la deconstruye y la reconfigura nuevamente, cosa que también sucede en otras etapas de la vida que entran en crisis –probablemente de manera mucho menos dramática o visible– por causas y particularidades diferentes. En ese sentido, no podemos hablar de un desvanecimiento de la identidad –por lo menos no de manera total– sino más bien de un desgaste, debilitación y rechazo a una nueva constitución identitaria, es decir que *el temor y la alienación del anciano frente a su propio ser no es causa de una supuesta pérdida de identidad, sino más bien sucede por la falta de aceptación a aquello en lo que ahora el anciano se ha convertido*. Incluso cuando uno no recuerda con claridad quién fue, el cuerpo y el inconsciente que ha vivido y conoce la plenitud de sus funciones, lamenta la condición que al anciano actualmente le ha tocado habitar. Seguimos en casa, pero ya no nos sentimos a gusto en ella. Aquí el rol de los objetos es fundamental, pues son las cosas que nos rodean las que nos dan la certeza de no habernos perdido por completo, ya sea por el efecto sensible que nos producen a la vista, al tacto y al olfato, o por la imagen que reviven en nuestra memoria. Para el anciano el archivo es el ancla identitaria más importante, una vez que el cuerpo se ha imposibilitado y la mente se encuentra fracturada, es el documento (consolidado tanto por registros y rastros del pasado como por simplemente objetos cotidianos) lo que se vuelve nuestro cable a tierra. Irving Aguilar Rocha comenta en relación a un fragmento del libro de Emmanuel Levinas *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la exterioridad* (1987):

Y, más allá de Levinas, hay que reconocer que reencontrar a la realidad y a los objetos que nos rodean cada mañana en el mismo orden que la vida no es ninguna ilusión; es lo

que brinda la sensación de ser la misma persona y que representa la experiencia primordial del yo. La identidad en cada individuo se explica en términos de lo recordado y depende de que el orden de los propios dominios no se perturbe de un día para otro. Si nos despertáramos siempre en otro lugar o alrededor de objetos extraños se perdería la seguridad de ser aquel que se acostó la noche anterior. Sin embargo, perderse a sí mismo no significa perder toda relación con nuestra identidad, sino que se observa como una experiencia de pérdida de suelo, de tierra firme, donde lo que se pierde son las referencias para realizar el siguiente movimiento. Despertar sin la seguridad de ser el mismo que se acostó es tener la experiencia de un sí mismo repentino y angustiado frente al mundo en caos externo, es decir, un sí mismo sin mundo (Aguilar 2012: 192).

Para Aguilar Rocha la pérdida de uno mismo tampoco constituye una anulación de la identidad como tal, más si la pérdida de un lugar, una casa. Por lo que la alienación y desidentificación del individuo es presentada en el proyecto a través del extrañamiento del hogar y sus objetos, a través de la despersonalización del archivo. Así la habitación con la maleta y sus documentos constituye una serie de preguntas fundamentales sobre el tiempo y la rememoración en la vejez, así como la identidad supeditada al recuerdo de los objetos materiales. Como hemos visto en este capítulo, los objetos y pertenencias antiguos son para el anciano contenedores de memoria y detonadores de experiencias que guardan, para el espectador, los anhelos y fantasías de un pasado perdido, de una infancia enterrada. Así, la maleta que acopia estos vestigios se convierte en una representación de la identidad que, en paralelo a la significación de la casa, permite al anciano cargar con sus recuerdos frente a una partida irremediable.

Asimismo, la disyuntiva temporal que atraviesa la vejez degenerativa fue abordada desde lo que varios autores denominan como la anulación del futuro y la perpetuidad del presente, que como hemos visto, implica necesariamente la imposibilidad de acceder al pasado, que en la vejez en realidad resulta un espacio fundamental, en la medida que la rememoración –con las omisiones y ficciones que representa– es tan frecuente en la ancianidad como el olvido. De esta manera, el anciano no necesariamente vive atrapado en el presente o en el pasado, es más bien la confusión de ambos tiempos lo que impide separar el uno del otro, lo que genera una



apropiación del pasado hacia el presente, una disociación temporal. Ahí reside la importancia de la senectud como estado fundamental de la existencia, pues permite entender la condición natural humana como un proceso y continuo devenir, por lo que encasillar la identidad en un momento y tiempo específico resulta reductivo frente a toda la complejidad que el análisis de la vejez en deterioro propone.

El hecho de elaborar una investigación artística por medio de una “poética de la vejez” implica entonces una reconfiguración de las comprensiones habituales, una reconciliación con el tiempo que permite plantear a la senectud como un estado de ruptura y cuestionamiento frente a constructos sociales normativos, así como frente al imperante culto a la productividad y juventud vitalista. Como menciona Robert Redeker: “Vivir como un viejo es entonces un modo de disidencia –vivir como si estuviéramos resistiendo. Esta resistencia, que no es tanto un programa como una manera obstinada de estar en el mundo, se desarrolla de acuerdo con una obligación secreta (...) mantener lo antiguo, lo arraigado, lo irremplazable, lo no-intercambiable, en el seno del nuevo mundo” (2017: 143). Este giro de la vejez marginalizada a la vejez disidente es fundamental, pues sirve para hacer del deterioro inevitable del humano, un potencial medio –radical– para evidenciar una serie de complejidades ignoradas por la aversión al envejecimiento y el rechazo a la muerte. En el último capítulo, desarrollaré los potenciales críticos de la vejez degenerativa a través de un espacio que nos confronta con el padecimiento, el miedo y la alienación.

## 7. SEGUNDO DORMITORIO

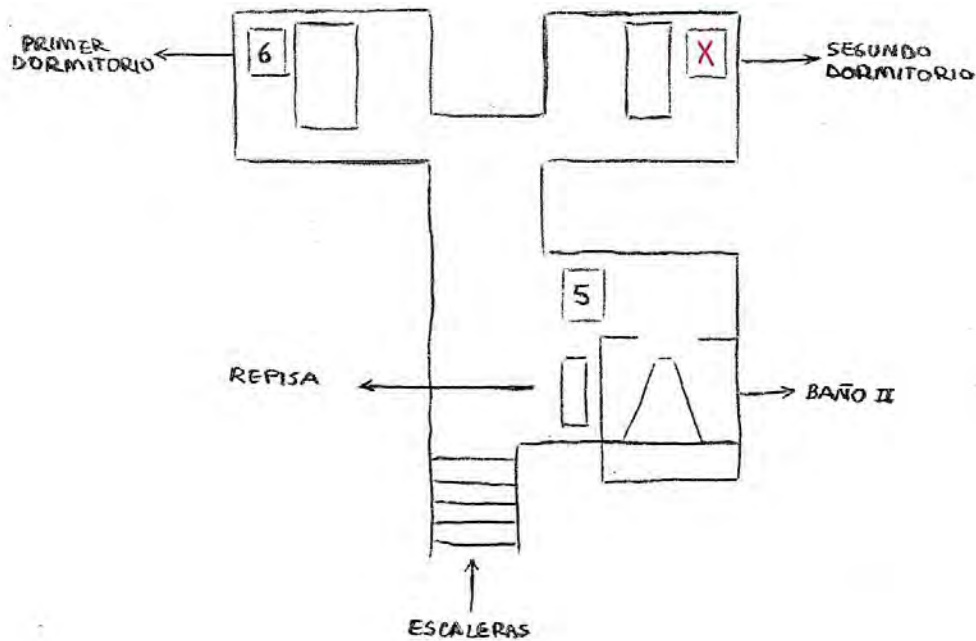


Figura 26. PACHECO, Sergio. 2022. *Mapa VII* [dibujo]. Lápiz sobre papel.

Al salir del primer dormitorio ubicado a la izquierda del pasillo el espectador se ve confrontado con la habitación paralela. En este último cuarto la persona pasa de un ambiente cálido y nostálgico –completamente cargado de objetos y memorias– a un lugar inhóspito y desolador, de una despersonalización profunda, donde los objetos son fríos, distantes y hostiles. La habitación se encuentra a oscuras, alumbrada únicamente por una luz naranja proveniente de un lámpara de mesa ubicada en el suelo, debajo de un catre metálico con malla de alambre y ruedas. El catre vacío remite a la dimensión clínica y carcelaria anteriormente expuesta; en la cabecera de este se halla una almohada realizada en gelatina de color naranja, esta se encuentra directamente alumbrada por la lámpara –también metálica– puesta en el piso, por lo que la materia gelatinosa pareciera tener propiedades lumínicas e incandescentes. La almohada, por el calor de la luz, lentamente empieza a derretirse partiéndose a pedazos. Junto al catre, en el extremo izquierdo, se sitúa una mesa metálica con ruedas, similar a las que se utilizan en hospitales; sobre la mesa se observa únicamente

unas sábanas blancas cuidadosamente dobladas. Al otro lado del catre se encuentra un sillón de un solo cuerpo en el que se posa un pequeño televisor encendido (sin señal), este es el mismo que aparece en el video de la maqueta. El ruido blanco del televisor a bajo volumen ambienta toda la habitación.



Figura 27. PACHECO, Sergio. 2022. *ST. XIII* [dibujo]. Lápiz sobre papel.

Por último, en la esquina del cuarto, alumbrada por otra lámpara metálica conectada con la primera, se ubica una vieja maleta puesta en el suelo, esta es idéntica a la maleta marrón de la primera habitación, solo que ahora la valija contiene apenas unos cuantos archivos y fotografías que se encuentran percutidos por un líquido naranja proveniente de un bloque de gelatina derretido por la luz. Este bloque tiene la forma de una casa pequeña, la misma forma de las gelatinas ubicadas en la mesa del comedor, solo que esta ha perdido su forma, se encuentra podrida y contaminada con un color verdoso y oscuro que resulta casi imperceptible por el tono de la luz. Aquí la gelatina parece haber exteriorizado finalmente su carácter mucho más nocivo y pernicioso, siendo este elemento nuevamente aquello que impide acceder al archivo.

La diferencia es que ahora la fuente lumínica de lo naranja que derrite la casa se devela como una estructura fría y metálica conectada a una corriente eléctrica, un aparato tecnológico tan simple y común dentro del imaginario doméstico como es una lámpara, visiblemente conectada a la energía. Desconectarla para salvar el archivo parece ser una acción sencilla, pero implica también aceptar la oscuridad total.

Este último cuarto fue por mucho tiempo el dormitorio de mi abuelo, por ello en esta habitación se concluye con el recorrido de la casa y se desarrolla el aspecto más sensorial y subjetivo de la instalación. El espacio claramente elabora la idea del umbral y la desidentificación, de la enfermedad, el padecimiento y la muerte. Asimismo, la posibilidad de desconexión presentada con la lámpara sugiere también una reflexión sobre los derechos del cuerpo y de la vida, de modo que la culminación del proyecto complica y expande la problemática del deterioro senil, ahora confrontando al espectador con implicaciones políticas, morales y culturales, sobre la voluntad del individuo sobre su propio cuerpo, la voluntad de los demás sobre un cuerpo ajeno, y el grado de conciencia con respecto a la toma de tales decisiones.

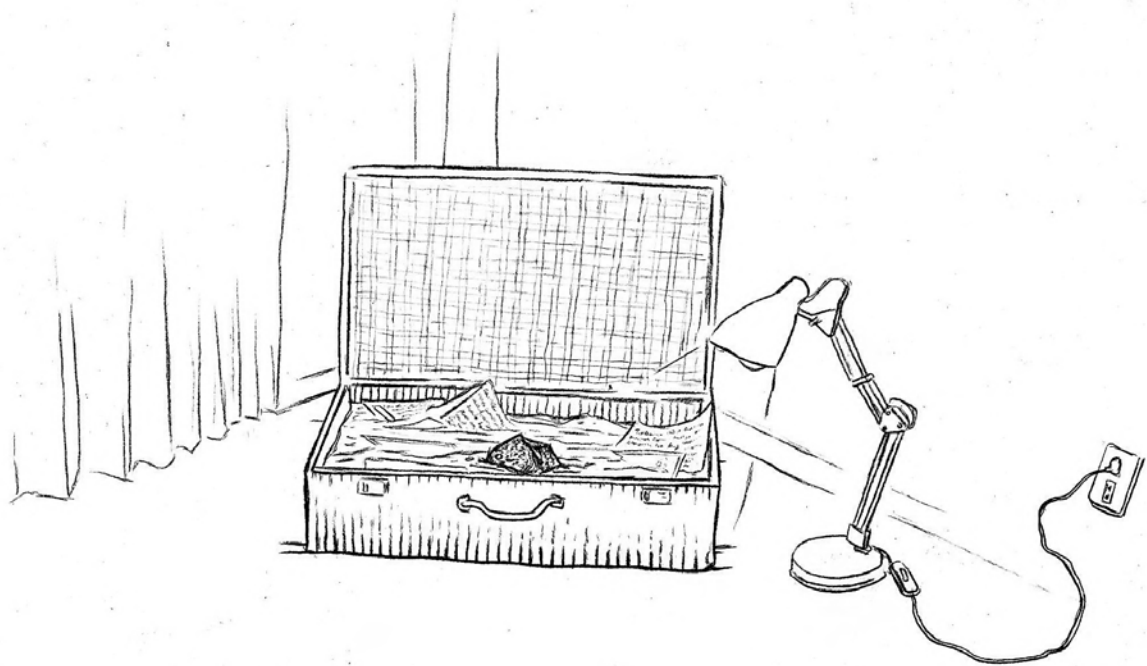


Figura 28. PACHECO, Sergio. 2022. ST. XIV [dibujo]. Lápiz sobre papel.

Si bien este espacio sirve como una suerte de conclusión narrativa a un proceso de deterioro progresivo, en realidad ambas habitaciones del pasillo fueron pensadas como dos representaciones simultáneas (en suspensión) de los distintos estados físicos, mentales y emocionales del individuo confrontado con su propia mortalidad. Y a pesar de que el dormitorio final plantea una atmósfera doliente, pesimista y aterradora, más que ser la anunciación deprimente de un final irremediable, se plantea como un binomio (desde la dicotomía de las habitaciones paralelas) capaz de detonar una serie de cuestionamientos importantes sobre los procesos de declive, muerte y desidentificación. En ese sentido, y al ser este último dormitorio la parte más subjetiva del proyecto, me permito elaborar en este capítulo una serie de reflexiones sobre algunas interrogantes y problemáticas postuladas a lo largo de este texto.

En los dos capítulos anteriores –correspondientes al segundo bloque de la tesis– se desarrolló la idea del cuerpo en obsolescencia, visto a través de conceptos como la biopolítica y la hiper-medicalización de la vida, ambas nociones en estricta relación con el jovenismo y la marginalización de la vejez. Así el deterioro corporal aparece en la vejez como causante de una dependencia clínica y farmacológica, a su vez que esta subordinación médica termina siendo adaptada cultural y socialmente por grupos no ancianos obsesionados por la fabricación de cuerpos inmortales. De igual manera, en el capítulo anterior se desarrolló la idea de la imposibilidad del futuro y la confusión e indiferenciación temporal como parte de un diagnóstico sobre la vejez, cuestión que finalmente terminaría revelándose como un síntoma contemporáneo. Es así que la condición senil, partiendo de premisas reales como el deterioro físico y mental, termina extrapolándose a nivel social, donde el fenómeno biológico de la tercera edad se traduce en un signo cultural. Aparece entonces un “afuera” de la senectud que permite trasladar el análisis sobre las crisis biológicas hacia las crisis sociales y culturales contemporáneas, haciendo de la ancianidad un concepto ampliado, una posible figura multidimensional que encuentra anclajes importantes en distintos fenómenos tanto fisiológicos como antropológicos. A continuación trataré de ampliar el marco conceptual de la vejez a través de la especulación y la ficción, empleando dos figuras monstruosas previamente mencionadas (el zombie y el cyborg), para

desarrollar una serie de casos de estudio que continuamente entran y salen de la ficción<sup>21</sup> para cuestionar la realidad.

### 7.1 Vejez, disidencia y revelación

En primer lugar, habría que resaltar la separación histórica que se ha elaborado alrededor del cuerpo en deterioro y lo que podríamos llamar la condición *natural-biológica*, de los objetos y creaciones culturales. El ser humano, visto particularmente desde el lente de la ancianidad, se ve continuamente escindido entre ser carne en descomposición –producto de un proceso de deterioro natural– y ser un individuo afectado y constituido por artefactos y tecnologías productos de un devenir cultural e identitario. Así la constitución humana históricamente se ha demarcado bajo los límites de lo biológico y lo cultural, como de lo natural y artificial, cuestión que recae en la distinción habitual entre sujeto y objeto. Estas miradas dicotómicas se han visto afianzadas desde la concepción dualista platónica –y posteriormente cartesiana– donde la separación del cuerpo y la mente (y por consiguiente de la naturaleza y la cultura) se instala como una desvinculación perpetua y necesaria para el orden y delimitación de la vida. Según la doctora en filosofía Valeria Radrigán: “El poder del hombre sobre la naturaleza, otorgado por el proceder científico, comienza por su capacidad de definir, desde este mismo criterio, condiciones elementales como cuerpo y humanidad y, a la vez, situarlas como coordenadas hegemónicas de comprensión sobre lo vivo” (2015: 77). Aquí la vejez cumple un rol esclarecedor, pues si bien mantiene un cuerpo natural, este se ve atravesado por aparatos tecnológicos que permiten su sostenibilidad orgánica, convirtiéndolo en una nueva extensión “natural”. De esta manera, la indeterminación del cuerpo del anciano plantea la abolición de la dicotomía naturaleza/técnica, entendiendo que no es posible formular el concepto de lo natural sin su oposición a lo artificial. De acuerdo con el filósofo

---

<sup>21</sup> En este caso el uso de la ficción como discurso teórico refiere particularmente a la referencia a productos culturales profundamente asentados en el imaginario popular, los cuales, al ser tan comunes y reconocibles permiten extrapolar sus características y cuestionar las implicancias de sus concepciones. El uso de la teoría crítica de ficción permite entonces cristalizar –desde lo imaginario– problemáticas sociales existentes, posibilitando aterrizar estas reflexiones en lo contemporáneo, de modo que, como veremos a continuación, se plantea un doble juego en tratar de exponer la realidad en la ficción y develar la ficción de la realidad.

español Felix Duque en su texto *Filosofía de la técnica de la naturaleza*: “En ninguna parte, ni dentro ni fuera de nosotros, encontraremos la naturaleza pura, incontaminada, porque 'naturaleza' es el nombre de una ausencia necesaria: a que el hombre mismo ha establecido con su presencia”(1986: 61). Es decir que es imposible entender a la naturaleza sin alguien anterior que la habite, en tanto el concepto de lo natural es ya una construcción humana, cultural e histórica.

Aquí es importante tener en cuenta también el concepto de aparato, postulado por el autor checo-brasileño Vilém Flusser: “Los aparatos son objetos “pro-ducidos”, esto es, objetos “con-ducidos” hacia afuera de la naturaleza, hacia donde estamos (...) “Aparato” significa entonces, un objeto cultural” (1990: 24). En ese sentido podríamos decir que *si el mundo se configura bajo instrumentos y artefactos que sirven de objetos culturales, tanto el mundo como la cultura son pura artificialidad*. Donna Haraway, autora contemporánea que será fundamental para este apartado de la investigación, menciona en su artículo *Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles*:

En primer lugar: ¿qué significa aquí artefactualismo? Significa que la naturaleza para nosotros y nosotras está construida, como ficción y como hecho. Si los organismos son objetos naturales, es crucial recordar que los organismos no nacen; los hacen determinados actores colectivos en determinados tiempos y espacios con las prácticas tecnocientíficas de un mundo sometido al cambio constante (1999: 123)

De esta manera, la “corporalidad artefactualizada” o lo que podríamos llamar la “aparatólogía biológica” del anciano, problematiza las comprensiones hegemónicas sobre el cuerpo y la humanidad en relación con la tecnología y la cultura, a la vez que ejemplifica la adaptabilidad de la carne en su constitución perpetuamente evolutiva. La vejez entonces revela cómo la naturaleza y el artefacto que conviven en su cuerpo terminan siendo manifestaciones culturales del desarrollo técnico e intelectual humano, a la vez que el cuerpo resulta en sí mismo también una construcción permanente y no una esencia natural anclada a comprensiones científicas y religiosas. De acuerdo con Valeria Radrigán: “la demarcación que la ciencia realiza actúa básicamente en dos niveles: el primero, la delimitación de lo natural, el segundo, la

diagramación del cuerpo como materia propia de lo natural. De este modo, ha prevalecido en la historia la consideración del cuerpo como una materia prima para la cultura en vez de la comprensión del mismo como producto de la historia” (2015: 177). Así la vejez aparece como una figura que problematiza constructos a la vez que devela las manipulaciones históricas, denuncia irregularidades vigentes y reclama nuevas comprensiones.

Precisamente, es en el cuerpo del anciano donde se cristalizan varios componentes límites que se enfrentan a los discursos hegemónicos y normativos de lo establecido como lo “normal” o lo dado, por lo que postulo entender a la vejez como una figura completamente disidente, fundamental de analizar fuera de los estudios geriátricos y biológicos. La capacidad subversiva de la senectud lo hace una figura retadora, y en ese sentido también amenazante para determinados intereses y pretensiones.

(...) el cuerpo se estudia, se sistematiza y finalmente se vivencia bajo parámetros que se vuelven totalizantes. En esta modelación particular, marcada a su vez por una biopolítica sustentada en la salud y productividad, el cuerpo-humano-vivo se impone como eje de acción y control de la naturaleza toda (en sus dimensiones orgánicas y artefactuales), situándose de modo oposicional y muchas veces confrontacional con todo aquello que amenaza su férrea triangulación (Radrigán 2015: 114)

La ancianidad se desliga de su concepción pasiva y estéril para revelarse –desde el reconocimiento de su propia fragilidad– como figura discrepante y cuestionadora que cataliza objeciones y reconsideraciones importantes. No obstante, el potencial de las figuras críticas y detractoras siempre ha de pagar un precio por su oposición irreverente, que en el caso de la senectud es la exclusión y marginalización, la condena por su aparente “monstruosidad”, que si bien –como he desarrollado antes– es una discriminación lamentable a un proceso biológico cualquiera, es también la fuerza principal de su resistencia y disconformidad.



## 7. 2 Los monstruos

En el capítulo cinco de la investigación se presentaron los conceptos de edaísmo, etarismo, viejismo, ageismo y gerontofobia, términos que sirven para definir el rechazo y la aversión de la sociedad hacia a la vejez, lo que incluye el aborrecimiento de los ancianos a ellos mismos. Justamente un fenómeno cultural no tan reciente es relacionar los procesos naturales de envejecimiento con una condición que pareciera ser antinatural y monstruosa, aspecto que gran parte de las producciones culturales – particularmente novelas, series y películas de terror– se han encargado de instalar dentro del imaginario colectivo. No obstante, la condición marginal del anciano puede afirmarse desde un potencial crítico y liberador que, lejos de reforzar su estigmatización o analogía estereotípica con la monstruosidad, afiance por el contrario un potencial subversivo desde la estigmatización, que pueda poner en crisis los estatutos principales en base a los cuales se le discrimina.

De acuerdo con Michel Foucault, el monstruo es un “gran modelo de todas las diferencias”, capaz de engendrar “a la vez lo imposible y lo prohibido” (2007: 63). Para Foucault el monstruo se configura en oposición al poder disciplinario como un estandarte de la anormalidad cuestionadora, ya que, como indican los investigadores argentinos José Platzeck y Andrea Torrano:

La tradición ha considerado al monstruo como la encarnación de la diferencia de la norma humana. De acuerdo con la anatomía política normativa, modelada bajo los ideales de masculinidad, blancura, juventud y salud, el monstruo aparece como lo desviado con respecto a la norma. (...) Los monstruos desafían dicha anatomía política normativa, exhibiendo otros modos de corporalidad (no-blanca, no-masculina, no-joven, no sano). (2016: 239)

En ese sentido el monstruo no solo guarda relación con la ancianidad como estereotipo discriminante, sino también como construcción irreverente que confronta elementos de nuestra realidad humana. De acuerdo con la filósofa española Isabel Balza en su texto *Tras los monstruos de la biopolítica*: “(...) las distintas representaciones de lo monstruoso están vinculadas al modo en que la política se ha

ligado con la vida o, dicho de otra manera, las interpretaciones que desde la ciencia y la política se han hecho de la vida determinan qué se ha entendido por monstruoso” (2013: 30). El monstruo entonces es claramente una construcción histórica y –en palabras de Jeffrey J. Cohen en *Monster Culture (Seven Theses)*– la proyección de “cierto momento cultural” (1996: 4). Es por tanto una exteriorización de la sociedad que lo engendra, y en consecuencia puede generar también evocaciones de lo *unheimlich*. Como menciona el autor y filósofo francés René Girard: “la diferencia al margen del sistema aterroriza porque sugiere la verdad del sistema, su relatividad, su fragilidad, su fenecimiento.” (1986: 33). Así el monstruo consolida una otredad terrorífica, desconocida y al mismo tiempo profundamente familiar, pues en ella es donde nos vemos reflejados. Nuestra relación con el monstruo transgrede los límites entre la realidad y la ficción, entre lo seguro y lo inquietante, lo que nos lleva a apartar a estas criaturas, pues –como menciona el crítico e historiador del arte José Miguel Cortés– los monstruos “han de ser eliminados para reforzar la coherencia interna e impedir el cuestionamiento jerárquico.” (1997: 17). Así, el monstruo surge como una “desviación de la anatomía política normativa, modelada bajo los ideales de masculinidad, blancura, juventud y salud” (Platzeck y Torrano 2016: 247), por lo que este se plantea como un espacio perturbación y resistencia frente a las categorías hegemónicas aparentemente irrefutables.

La vejez entonces –si afianzamos su estigmatización monstruosa– puede presentarse como un posible lugar de enunciación, un modelo libre de esencialismos que irremediablemente –a causa de su desgaste biológico– terminará adoptando una condición liminal, en el sentido de estar ubicado en el límite, en un punto de hibridación que aparece como ventana alternativa al humanismo. Ahora, *es importante reconocer que la vejez, a diferencia de otras (posibles) teorías críticas– emancipatorias, es finalmente una situación irremediable cuya “liberación” no parte de la propia voluntad del individuo y que difícilmente resulta “aplicable” en la ancianidad.* Es decir que el anciano no se ve a sí mismo como una figura disidente y cuestionadora, pues en primer lugar difícilmente algún sujeto quiera convertirse en tal emblema de disrupción a partir de un necesario deterioro.

En tal sentido podríamos hablar de una “trampa” implícita en la afirmación crítica de la vejez, ya que la afirmación de separarse de las construcciones normativas puede provenir únicamente desde un nivel teórico o artístico, además de estar elaborado siempre desde fuera de la misma ancianidad. No obstante, la hipótesis que presento de la vejez como potencial cuestionador está planteada precisamente para pensar un “afuera” de la ancianidad, *no está pensada como un lugar de libertad y afirmación para las personas mayores sino como un ejemplo crítico para los no ancianos*. De modo que lo que pretendo es ampliar el marco de discusión sobre las definiciones humanas para comprender mejor la condición del individuo en general –por fuera de la vejez– de tal manera que estando ya en la senectud, las relaciones con la dependencia médica–tecnológica y el propio decaimiento del cuerpo puedan comprenderse y posiblemente aceptarse desde nuevos frentes. Asimismo, es importante reconocer la serie de interrogantes que circundan tal postura y que harán de su sustentación –afortunadamente– un ejercicio ampliamente abierto al debate y discusión. En ese sentido, habría que preguntarse: ¿cómo tomar el modelo crítico del anciano monstruoso desde la distante juventud?, ¿acaso no estamos “fetichizando” la figura del anciano y reduciendo su experiencia a una metáfora?, ¿Políticamente, hay algún hueco en la postura?.

Para plantear un primer posicionamiento frente a tales interrogantes será útil pensar en el capítulo “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible” del libro *Mil Mesetas*, segundo tomo del texto de Deleuze y Guattari: *Capitalismo y esquizofrenia*; en este se presenta la famosa frase deleuziana “devenir mujer, devenir animal, devenir otro”, la cual postula desterritorializar al individuo y estallar los límites del cuerpo, no se busca la identificación a un determinado modelo, sino más bien en la desidentificación, el trazar una zona impersonal de “indiscernibilidad” en que ya no se pueda diferenciar el yo, es decir –por ejemplo– devenir-anciano implica otra cosa que anciano, que responde sólo al sujeto. En palabras de Celeste Ramirez: “se trata de trazar un devenir-otro, hacer delirar el cuerpo, que se bifurque y varíe en cada una de sus partes” (2019: 5). Este devenir sin embargo ha de ser un devenir minoritario y en algún sentido anti hegemónico, en palabras del filósofo francés: “Llevando las cosas al límite, toma sus fuerzas en una minoría muda desconocida, que solo le pertenece a él”

(Deleuze 2002: 174). Así la vejez se plantea como la posibilidad de este “devenir otro”, que permita posicionarse en la experiencia de la otredad anciana para postular una empatía epistémica. Por lo que no se fetichiza a lo anciano, se le estudia y especula desde nuevas fronteras. En ese sentido, retomo a la idea del monstruo y el anciano como iconos que, independientemente de ser reales o ficticios, pueden despertar consideraciones importantes sobre la realidad por “fuera” de la monstruosidad pero al mismo tiempo reconociéndose en ella. Para ahondar en estos potenciales críticos, es importante precisar al monstruo a partir de dos figuras ficcionales opuestas que son fundamentales para entender el mundo contemporáneo: la figura del zombie y la figura del cyborg.

### 7.3 Zombie

La figura del zombi tiene sus raíces en la cultura haitiana y el rito vudú, en el que –de acuerdo con las supersticiones narradas por los norteamericanos tras la ocupación de Haití en 1915– un brujo era capaz de reanimar un cadáver a través de un ritual que regresaba al muerto a la vida, solo que ahora como un ente sin memoria ni voluntad, un esclavo cuya alma había sido rebatada. Sobre estas bases que podríamos considerar ‘biopolíticas coloniales’ se asienta el zombie contemporáneo, una figura ícono de la cultura popular que se ha convertido en el emblema de múltiples producciones. Dicha fascinación moderna puede atribuirse particularmente a la obra cinematográfica de George R. Romero de finales de los años sesenta: *Night of the Living Dead* (1968), la primera película de una trilogía sobre zombis que llevará al monstruo a una posición simbólica particular, dado que el zombi en la actualidad ha llegado a configurarse desde una serie de lecturas diversas, que –como había mencionado– lo convierten en una manifestación crítica de nuestra sociedad contemporánea. Una de las lecturas más habituales del zombie es interpretarlo como un símbolo indiscutible de la alienación, como representación de la pérdida de control sobre el cuerpo y el trabajo, y también como referencia a los fenómenos de masas: la producción en masa, el consumo en masa, la esclavitud en masa, la muerte en masa, etc. En ese sentido una visión recurrente es también la del sonambulismo zombie, que refiere a la sociedad

estupidizada, adormecida, adicta y en piloto automático, esto en relación con la dependencia al capitalismo, las producciones culturales, la comida chatarra, la farmacología, la conectividad y el mundo cibernético. En este breve apartado, me interesa concentrarme en una visión del zombie mucho más generalizada, enfocada principalmente en sus condiciones físicas y mentales, o mejor dicho, en la suspensión de tales condiciones, lo que lo emparenta con la vejez degenerativa como eje de la investigación.

Algunos autores ya habían mencionado brevemente la simbología zombie en relación con la vejez y particularmente con el alzheimer. De hecho, una serie de producciones protagonizadas por zombies enfatizan el aspecto de la desidentificación del monstruo a partir del desvanecimiento de los lazos afectivos, por lo que es común ver en este tipo de películas como el monstruo termina por asesinar a un ser querido, donde lo que realmente genera temor no es el asesinato de la persona en sí, sino la pérdida de los vínculos identitarios que construimos con la realidad. En su artículo *Zombies of Immaterial Labor: The Modern Monster and the Death of Death*, el escritor y curador de arte contemporáneo Lars Bang Larsen comenta: “El zombi considerado como un subalterno nacido de los encuentros coloniales es una figura que ha surgido entonces de una nueva relación con la muerte: no el miedo al apocalipsis zombi, como en las películas, sino el miedo a convertirse en uno, el miedo a perder el control, a convertirse en un esclavo<sup>22</sup>” (2010: 7). De este modo, los miedos que impulsaron la fascinación jovenista aparecen radicalizados nuevamente desde la ficción zombi a través del horror de perder la mente y la memoria. Sobre esto, el investigador etnobotánico Wade Davis –quien estudio los procesos del vudú haitiano en relación con la producción de zombies– comenta que “el zombi sufre un destino que es literalmente peor que la muerte: la pérdida de la libertad física que es la esclavitud y el sacrificio de la autonomía personal, que implica la pérdida de la identidad” (1985: 80). En relación con esto, Pablo E. Chacón afirma en su artículo *El ciborg melancólico en la era de la pasión zombie*: “Los zombies serían, hipotéticamente, lo que queda de los seres humanos cuando retiramos de ellos la cultura: puro cuerpo deseante sin ningún contenido” (2015: 61). De esta manera el zombie –en su paralelismo con la

---

<sup>22</sup> Traducción propia.

ancianidad– condensa un miedo social recurrente: la posibilidad del olvido absoluto, o como menciona Bang Larsen, “la muerte social y mental<sup>23</sup>” (2010: 7), el mantenerse vivo sin ningún rastro de identificación.

De la misma manera, el zombie condensa también las fobias y miedos vinculados al deterioro corporal, ya que, como afirma Kyle W. Bishop, el zombie “fuerza a los espectadores a confrontar su propio sentido de mortalidad reprimida, su propia y esencial identidad abyecta como cosas algo más que imperfectas” (Bishop en Platzeck y Torrano 2016: 239). Esta manifestación de la finitud humana se visibiliza y potencia sobre todo en el cuerpo, ya que “este monstruo pone en evidencia la propia materialidad del cuerpo humano como “cosa”, como objeto. El cuerpo en descomposición del monstruo es, en este sentido, una alegoría del propio cuerpo humano en tanto que mortal” (Platzeck y Torrano 2016: 239). Aquí se desprende una transición importante respecto a las concepciones humanistas: el desplazamiento de la persona de su posición como sujeto individual a su comprensión como objeto, sea este animado o inanimado, la afirmación resulta contundente. En ese sentido, remarcó la ausencia del cuerpo biológico en mi propuesta artística, pues la negación de representar explícitamente la corporalidad anciana en decaimiento se ve solventada en mi trabajo a través de los objetos que representan y sugieren corporeidad, como la casa de madera desgastada, la cama rígida y metálica, o la almohada de gelatina descomponiéndose. De este modo, podríamos decir que lo zombie se emparenta con lo anciano a través del desvanecimiento mental y el deterioro físico, que por consiguiente converge en la difuminación e indiferenciación de las categorías de sujeto y objeto, cuerpo y artefacto. En el reconocido *Manifiesto Zombie* escrito por Sarah Juliet Lauro y Karen Embry se elabora una descripción detallada de la condición zombie como espejo directo de la condición humana, que puede ser fácilmente cotejada y reconocida en la vejez:

La vulnerabilidad de la carne y el miedo instintivo a su descomposición, al igual que la disolución de la conciencia -hechos que ocurren al acercarnos a la muerte- están sugeridos en la monstruosidad hiperbólica del zombie como cadáver viviente. El

---

<sup>23</sup> Traducción propia.

cadáver representa la cosa-carácter inherente e inseparable de la existencia humana, ese estado inanimado al que tendremos que volver. El cadáver en sí mismo tiene la capacidad de aterrorizar por implicación, pero el cadáver animado, una contradicción caminante, atemoriza con mayor profundidad porque representa no sólo nuestro futuro sino nuestro presente<sup>24</sup> (2008: 101).

En este punto aparece una afirmación importante que nos permite pensar el “afuera” de la ancianidad, por un lado el manifiesto zombie presenta a la vejez directamente relacionada con el futuro humano, tanto como presagio de una visión apocalíptica como condición real en la vejez, sin embargo, nos indica también que esta visión se ve implícita ya en el presente. Así como en los capítulos anteriores se elaboró (en base a la obsesión por la fabricación de cuerpos inmortales) como la juventud adapta modalidades clínicas y mecanismos semejantes a los de la senectud sin la necesidad del deterioro, de la misma manera que (en base a los postulados sobre la temporalidad contemporánea de Jameson y Fisher) se elaboró que la confusión de tiempos propia del deterioro mental es también un síntoma de la actualidad que se evidencia en las producciones culturales; así la zombificación aparece también como un diagnóstico de las sociedades del presente todavía no-ancianas. A este respecto Lars Bang Larsen plantea una serie de preguntas indispensables:

El zombi empuja un horizonte de tiempo vacío por delante; si ese tiempo será mesiánico o apocalíptico se mantiene en suspenso. O bien, el zombi representa el grado en que somos incapaces de volver a imaginar el futuro. Entonces la pregunta es: ¿Cómo podemos mirar por encima del hombro? ¿Qué raza futura viene después del zombi? ¿Cómo canibalizamos la autocanibalización? La única forma de averiguarlo es abstraer la condición de zombi<sup>25</sup> (2010: 11).

En relación a esta última cita es importante resaltar cómo el autor enfatiza en la necesaria abstracción y adaptación del concepto zombie para ahondar en la imagen auténtica del individuo contemporáneo. Precisamente tal ejercicio trata de ser elaborado en este último apartado desde la analogía anciana, entendiendo como la

---

<sup>24</sup> Traducción propia.

<sup>25</sup> Traducción propia.

especulación-ficción resulta un elemento fundamental para aproximarnos a figuras complejas que encarnan posibilidades desconocidas. Continúa Bang Larsen: “El zombi siempre es considerado un post-ser, un no-humano, un sujeto imposible. Pero, ¿podemos pensarlo también como un pre-ser? ¿Podemos convertirlo en un niño? (...) o al menos permitir que indique un límite de no-ser-todavía?<sup>26</sup>” (2010: 11). De esta manera, a través de la especulación-ficción el anciano también puede ser pensado desde el zombie, como dos figuras liminales que atraviesan las fronteras de lo vivo y lo humano para aproximarse a los límites oscuros y escabrosos de la política, la ciencia y la cultura, problematizando conceptos como la desidentificación, la suspensión de las facultades, la objetualización del cuerpo, y el porvenir después de la no-vida –o como diría Bang Larsen– la muerte después de la muerte.

En relación con la muerte y la no vida el cuerpo anciano zombificado plantea una delimitación interesante en la medida que devela los parámetros de vida y mortalidad también como construcciones históricas y culturales. De acuerdo con José Platzeck y Andrea Torrano “el zombi expone esta implicación entre vida y muerte en su propia descomposición (es decir, pone en evidencia que todo cuerpo está habitado por su propia muerte), y refiere, a su vez, a contextos políticos de trazamiento soberano de ese umbral entre cuerpos vivos y muertos” (Platzeck y Torrano 2016: 240). Estas relaciones biopolíticas y necropolíticas<sup>27</sup> que habitan tanto los cuerpos ancianos como zombies aparecen desde el espacio liminal de indeterminación como construcciones huecas cuyo sentido empieza a confundirse y desmantelarse; después de todo, como afirma Giorgio Agamben: “vida y muerte no son propiamente conceptos científicos, sino conceptos políticos que, en cuanto tales, sólo adquieren un significado preciso por medio de una decisión” (2006: 208). A este respecto Karen Embry y Sarah Juliet Lauro concluyen en su manifiesto: “Todos somos, en cierto sentido, cadáveres caminantes, en tanto este es el estado inevitablemente al que debemos volver. Al imaginar que los

---

<sup>26</sup> Traducción propia.

<sup>27</sup> La necropolítica es un concepto postulado por el filósofo camerunés Achille Mbembe. Este puede ser entendido precisamente como una teoría de los *muertos vivientes*, que analiza los mecanismos de dominación y control por vía de la muerte a través del poder político y social, complementando al biopoder de Michel Foucault. Es decir, la necropolítica evalúa las formas en las que se administra la muerte, dictaminando cómo determinadas personas pueden vivir y cómo otras han de morir (Mbembe: 2011).



humanos cargan con su propia muerte, podemos llegar a ver una de las diversas formas en las que el zombi aterroriza: no como una visión apocalíptica sino como una representación de la condición humana vivida<sup>28</sup> (2008: 102). Así la figura zombi no solo denuncia y desbarata concepciones tradicionales respecto al sujeto y su cuerpo finito, también reclama que estos conceptos sean permanentemente evaluados fuera de las configuraciones históricamente predominantes. Andrea Torrano y José Platzbeck dirán, a manera de cierre del apartado zombie:

El cuerpo descompuesto –en descomposición– permite pensar la vida en términos de la muerte, es decir, de una vida que incluye la muerte. En este sentido, podríamos decir que la figura del zombi es la de una ontología del cuerpo que desafía la pretensión de salud (como aquello que excluye la enfermedad entendida como manifestación de la mortalidad) o también de juventud (como aquello que se aleja de la muerte) que ha caracterizado la anatomía política normativa (2016: 240).

Lo que resulta esencial de esta cita es la afirmación disidente de lo zombie cada vez mas próximo a la condición senil, que progresivamente abandona su carácter marginal y recluso, para configurarse como un actuante activo y problemático en las discusiones sobre lo humano. Así el empleo de la monstruosidad radical del zombie lejos de llevar el debate ontológico de lo humano a una discusión fantasiosa y ficcional, sirve para aterrizar postulados complejos que de otras manera no se harían visibles. A esto que Jorge Fernández Gonzalo en el emblemático libro *Filosofía Zombi* comenta que este monstruo “rompe con el texto antropológico que define lo humano y, a través de la ficción, hace estallar el marco de nuestra propia condición identitaria” (2011: 23). Estas relaciones cobran mayores capas de significación cuando el cuerpo en descomposición natural del zombie-anciano se ve comparado con el cuerpo en composición tecnológica del cyborg, un símil contemporáneo de la cultura popular aparentemente opuesto pero que, como desarrollaré a continuación, convoca a través del anciano una asimilación precisa y contundente.

---

<sup>28</sup> Traducción propia.

#### 7. 4 Cyborg

El concepto del cyborg fue propuesto en 1960 por Manfred E. Clynes y Nathan S. Kline, quienes postulaban la posibilidad de un humano mejorado capaz de adaptarse y sobrevivir en territorios extraterrestres a partir de su relación con las máquinas. El origen de esta criatura, hoy icono de la cultura de masas, responde precisamente a un pasado militarista de exploración espacial, de fantasías de conquista como de capitalismo e hiperproducción. Así el cyborg como “hombre biónico” o “organismo cibernético” se plantea como un “nodo problemático y transfronterizo” (Radrigán 2015: 112), pues su configuración híbrida de máquina y organismo lo plantea como – en palabras de Donna Haraway– “una criatura de realidad social y también de ficción” (1995: 253). Casi la totalidad de la obra de Haraway, incluido el emblemático *Manifiesto Cyborg*, se plantean desde un posicionamiento político y cultural en torno al feminismo como núcleo de su praxis, por lo que la referencia a su obra, fundamental para este apartado, provee desde ya un espíritu crítico-especulativo que aboga por nuevos y radicales horizontes de sentido. Haraway ve en la tecnología una parte integral de la corporalidad humana, en donde la fusión de los organismos naturales y artificiales convoca un potente acoplamiento que no pretende suprimir las deficiencias de la biología hasta erradicarla, ni tampoco pretender ver lo tecnológico como matriz superadora e indispensable para nuestras incapacidades naturales. Haraway vislumbra en el monstruo tecno-orgánico la posibilidad de ampliar las proyecciones humanas y las fronteras corporales a través de una figura quimérica suspendida entre la realidad y la ficción, que actúa como posibilidad revolucionaria del porvenir pero también como una realidad visible contemporánea. “Todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos cyborgs” (Haraway 1995: 254). Esta última afirmación reverbera no sólo en el seno de las sociedades contemporáneas cada vez más dependientes a los aparatos tecnológicos y a los avances de la ciencia y medicina, sino que resuena con particular intensidad en el cuerpo anciano.

Las filósofas Paula Sánchez Perera y Gloria Andrada de Gregorio ya habían adelantado en su texto *Dispositivos, prótesis y artefactos de la subjetividad cibernética*, la pertinencia

del monstruo tecnológico en la realidad contemporánea, lejos de las habituales tecnofobias y esencialismos, y más próxima a las nociones previamente abordadas de salud y fabricación corporal. “Prótesis y biochips inauguran un escenario donde la discapacidad y la enfermedad no son meramente asumidas, sobrevividas, superpuestas, sino desestabilizadas” (2013: 48). En ese sentido, el paradigma cyborg de mano de la hiper medicalización del cuerpo y el desarrollo tecnológico difuminan los terrenos antes impenetrables de lo sano y lo enfermo, la capacidad y la discapacidad, lo normal y lo anormal, y también, lo vivo y lo muerto. “(...) si comprendemos que la televisión es una prótesis del ojo o el teléfono móvil del oído, veremos que estos objetos han pasado de paliar una necesidad a generarla en su ausencia, reinventando una nueva condición natural por la que todos somos discapacitados.” (Sánchez y Andrada De Gregorio 2013: 48). El anciano en decaimiento de sus funciones, cuya dependencia al aparato geriátrico y la tecnología pasan a ser vitales, refleja tales condiciones. El filósofo estadounidense experto en ciencia y tecnología Don Ihde comenta en su artículo del 2019 *Aging: I Don't Want to Be a Cyborg*: “Una de las anticipaciones más antiguas de la ciborgización son los dispositivos protésicos. Los dientes postizos, las patas de palo, los ganchos para los brazos y varios otros dispositivos para reemplazar los dientes perdidos, las extremidades y demás son muy antiguos” (2019: 26). El filósofo, distanciado también de las tecno-fantasías contemporáneas comenta que en la actualidad el uso recurrente de prótesis dentales, aparatos para el oído, lentes de contacto, trasplantes electrónicos, desfibriladores, marcapasos, sensores internos, entre otros aparatos, introducen al anciano a un nuevo paradigma de constitución corporal. “A estas alturas debería ser obvio que la acumulación gradual de la hibridación humano-tecnología, o el proceso cyborg, a menudo se relaciona con los efectos del envejecimiento contemporáneo (...) las estrategias cyborg son a menudo intentos tecnológicos para frustrar los efectos aún más graves del envejecimiento” (Ihde 2019: 34). Así, de manera similar a lo que sucede con la criatura zombie, las características de lo cyborg se cristalizan en la ancianidad con una claridad inquietante, pero al mismo tiempo, estas particularidades se perciben ya como un síntoma emergente de las sociedades modernas de finales del siglo XX.

De esta manera, podemos rastrear en la *cyborgización* de las sociedades un fenómeno tanto físico como cultural, cuestión que ya había adelantado en el capítulo cinco en relación con el jovenismo, la biopolítica y la fantasía de los cuerpos inmortales; a esto que la propia Haraway mencione: “la biopolítica de Michel Foucault es una flácida premonición de la política del cyborg” (Haraway 1995: 254), y Torrano y Platzeck comenten que “el cyborg hace referencia a un cuerpo humano alterado a través de fármacos y mecanismos” (Platzeck y Torrano 2016: 237). De esta forma, es posible especular sobre un “afuera” de la ancianidad desde lo cyborg, como un fenómeno cultural asentado en la hibridación y la transmedialidad. Si pensamos en las implicaciones corporales que el cyborg representa para las anatomías normativas veremos como su incorporación de elementos no orgánicos subvierte, al igual que el zombie, parámetros humanistas fundamentales como la ya mencionada distinción sujeto-objeto. Según la doctora en filosofía, Teresa Aguilar García, en su libro *Ontología cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*: “el concepto cyborg, acuñado en el siglo pasado, forma parte ya del imaginario de las sociedades occidentales y se impone cuando hoy hablamos del cuerpo (...) debido a la incisión en la carne de las nuevas tecnologías, su ontología clásica ha sufrido un cambio radical que obliga a pensarlo desde parámetros diferentes” (2008: 9). El tiempo contemporáneo reclama entonces una nueva fundamentación del cuerpo no religiosa y no esencialista, acoplando aquellos componentes que tradicionalmente se diferenciaban del individuo: su alteridad no humana. En relación con esto Platzeck y Torrano afirman:

El cuerpo cyborg exhibe una nueva ontología que paradójicamente reúne fragmentación y composición. El cuerpo es concebido como una reunión de partes (orgánicas y artificiales), por lo cual se pierde la idea de totalidad, pero, al mismo tiempo, estas partes forman un ensamblaje, que escapa de la concepción de unidad. En síntesis, el cyborg no busca la totalidad ni la unidad, sino la composición entre las partes. Esta consideración se presenta como desafío a la unicidad y los límites “naturales” del cuerpo (2016: 241),

Si las fronteras del cuerpo se pierden en el limbo de la indeterminación, las dicotomías originarias se estrellan una con otra hasta colapsar, de pronto los límites entre la

cultura y la naturaleza se ven desfasados, la tecnología y la biología se ve hermanada y los sujetos y objetos se ven re-identificados. De pronto, nos encontramos frente a un nuevo paradigma. Valeria Radrigán señala: “el cyborg en su carácter de creatura intersticial y superadora de dualismos, expresando cómo ella atenta contra el ordenamiento del mundo moderno fundamentado en la escisión sujeto-objeto y de qué modo esto promueve un retorno a lo que entenderemos como una percepción pre-objetiva o pre-racional” (Radrigán 2015: 109). Lo cyborg nos plantea en un modelo transcultural donde las definiciones corporales estallan en sus fronteras, en donde “se borran las distinciones que permiten un orden patriarcal, colonial y capitalista, por un mundo híbrido, posbinario y posgenérico. El mundo cyborg es una promesa de un mundo sin jerarquías ni subordinaciones, es un mundo donde los acoplamientos entre los cuerpos permiten fusiones poderosas” (Platzeck y Torrano 2016: 248). En ese sentido, no solo las comprensiones corporales entran en “una implosión y explosión de sus fronteras visuales, materiales, conceptuales, posibles” (Radrigán 2015: 185); las propias definiciones de la “vida” se han expandido ahora a campos anteriormente “muertos”, artificiales y no humanos.

En el libro *El cuerpo transformado. Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ficción*, el crítico, narrador y ensayista Naief Yehya postula que “la aparición de organismos digitales cada vez más complejos, variados e imperceptibles nos obligan a preguntarnos si finalmente hemos arrebatado a la naturaleza su mayor secreto y nos hacen cuestionar nuestras certezas acerca de lo que consideramos vivo” (2001: 88). En consecuencia el paradigma de la era cyborg se ha fundido magníficamente con nuestras obsesiones tecnológicas y las afirmaciones no binarias ni dicotómicas de la humanidad; de modo que estamos obsesionados por lo cyborg tanto dentro como fuera de las producciones culturales. Nuestros hábitos, relaciones y proyecciones futuras están ya *cyborgizadas*, por lo que esta aproximación a lo monstruoso fascina tanto como aterra. A la sociedad contemporánea le encanta consumir ficciones de futuros distópicos, en parte por la imposibilidad que tiene la sociedad de pensar un futuro que no sea la negación. Las tecnofilias y tecnofobias han enmarcado la condición cyborg en un futuro alienante e impersonal, sin embargo la raigambre del monstruo tecno-orgánico habita con nosotros y es en su condición

anciana donde supera la ficción y genera tanto asombro como un profundo pavor por el porvenir. No obstante, el anciano cyborgizado plantea también una posibilidad de reencuentro y afirmación con lo verdaderamente “humano”.

¿O es que los deseos y fantasías más profundos son simplemente nuestros deseos de evitar la mortalidad y la contingencia? Y si es así, ¿es mi propia reticencia a la condición de ciborg parte de este mismo fenómeno? ¿No debería, por el contrario, argumentar que precisamente aceptar la finitud y la contingencia se aplica igualmente a las tecnologías cyborg? Es decir, aceptar el destino cyborg es también aceptar el compromiso de intercambio que muestran todas nuestras tecnologías actuales, y esto, a su vez, está ligado existencialmente al proceso humano de envejecimiento. (Ihde 2019: 36).

De acuerdo con esta cita, Don Ihde concluye a sus 85 años –luego de ver como su cuerpo terminó gradualmente cyborgizado– que aceptar la condición del organismo cibernético no implica una negación de la muerte, sino más bien su asimilación (y desde algunas perspectivas su posible superación), por lo que *el cyborg recupera del zombie la noción de una vida que carga con su propia muerte, que incluye la conciencia de la mortalidad como el motor fundamental de su tecno-artificialidad*. De esta manera el zombie habita en el cyborg de la misma manera que ambos (zombie y cyborg) habitan en la vejez contemporánea. Estas preocupaciones sobre la conciencia y superación de la finitud, sumadas a los vertiginosos avances de la tecnología, han sido obsesión de la raza humana tanto en materia de ficción como de política desde los inicios de la tecnología moderna. A continuación revisaré dos antecedentes culturales que, a su manera, cimentaron las discusiones que estoy postulando sobre lo anciano en su composición/descomposición zombificada y cyborgizada.

## **7.5 Frankenstein y el Cosmismo Ruso**

### **7.5. 1 El moderno prometeo**

El primer caso a evaluar responde a otra criatura ficcional icono de la cultura de masas: el monstruo Frankenstein. Creado en 1818 por la escritora británica Mary Shelley, su

primera aparición fue en la novela gótica titulada *Frankenstein o el moderno Prometeo*. El monstruo de la novela es un producto de la exploración científica en confrontación directa con la imagen de Dios como único creador de vida, a esto la analogía del título de la obra, que compara al protagonista con la imagen del mito de Prometeo, el del titán que arrebató el fuego de la divinidad para entregárselo a los humanos y así poder dar “vida” a la civilización y su desarrollo en la cultura. En este mito moderno, Prometeo no es castigado por los dioses sino por la humanidad misma, por la aberración que su propia creación genera. La empresa prometeica en su afán por generar vida e inmortalizar al cuerpo será una pieza clave para el entendimiento del segundo caso de estudio que presentaré más adelante.

Frankenstein es una figura particular en la historia de la cultura pues de cierta manera, como menciona Valeria Radrigán, este “es una especie de zombie cyborgizado creado a partir de la electro-cristalización de materia inanimada. (Cadáver revivido mediante electricidad). Esto es notable, puesto que en el marco del desarrollo tecno-científico moderno, la anulación de la conciencia y supresión de la libertad se plantean como condiciones de la asunción de aparatos y metaprogramas” (Radrigán 2015: 94-95). Con esto, Frankenstein representaría la primera formulación de una monstruosidad que ensambla lo zombie y lo cyborg mucho antes de la creación de tales personajes. Por lo que esta figura resulta fascinante no solo gracias a su vigencia contemporánea, al ser un reflejo profundo de la sociedad actual, sino, y en especial, porque demuestra cómo hace más de doscientos años el ser humano vislumbra en el desarrollo tecnológico la posibilidad de anular el devenir del tiempo gracias a la expansión e hibridación de lo humano, reconociendo sin embargo en esta fantasía, la condena irremediable de haber perdido la condición humana elemental: la conciencia de la finitud.

Frankenstein como ente *zombificado* y *cyborgizado* se convierte en un ser intersticial marginalizado por la sociedad, evidentemente por su repulsión física, pero en especial, por su similitud con lo humano. Nos reconocemos en el monstruo que alguna vez tuvo una apariencia “natural”, por lo que produce una sensación siniestra y extrañamente familiar. De acuerdo con Radrigán: “una criatura como el cyborg, que surge de la penetración y fusión (transgresión-hibridación) no sólo resulta en un híbrido

inclasificable de lo *Unheimlich*, sino que amenaza la estabilidad de una estructura impermeable y fija –la subjetividad moderna- que se impuso como pilar para entender nuestra humanidad” (2015: 182). Frankenstein –al igual que el anciano– nos produce una inquietante extrañeza no precisamente por su condición física deteriorada, sino porque particularmente amenaza las estructuras estandarizadas que encasillan la formulación humana. En efecto el monstruo nos supera, nos excede en la medida que desborda nuestras pretensiones y anula nuestros proyectos.

Frankenstein confirma la condición del monstruo como criatura fronteriza que incluso –luego de 200 años– continúa reclamando con mayor vehemencia su lugar dentro de las definiciones de lo humano y no-humano. “(...) la condición de Frankenstein de cuerpo muerto-en-vida, de materia inerte/ re-animada nos sirve como metáfora para hablar del cuerpo del hombre moderno, en un espacio intersticial donde la vida, la muerte y la máquina se entrelazan para permitir la emergencia de un nuevo ser” (Radrigán 2015: 95-96). El monstruo Frankenstein, en paralelismo con lo anciano, reunifica el cuerpo descompuesto y la máquina en composición –el *zombie cyborgizado*– que además plantea un fuerte cuestionamiento sobre las concepciones humanas, ya no solo vinculadas a la “esencia” del individuo, sino a las pretensiones de la ciencia en su afán –muchas veces inmoral y nocivo– de expandir los horizontes humanos. Frankenstein de cierta manera simboliza la imposibilidad de una sociedad incapaz de hacerse cargo de su evolución tecno-científica, constituye un desborde que excede lo humano, no solo en sus cualidades y atributos, sino en su capacidad de asimilación a nuevas “humanidades” posibles. La fantasía prometeica nos obliga a salirnos de la ficción para ahondar en un segundo caso de estudio que, bajo las mismas interrogantes, se plantea la evolución de la muerte a partir de la tecnología en favor de una sociedad inmortalizada.

### **7.5.2 Cosmismo**

El cosmismo ruso es un movimiento filosófico, político, científico y cultural surgido en Rusia a principios del siglo XX. En este, diversos intelectuales postularon que el



derecho esencial del ser humano era el derecho de existir absolutamente, lo que implicaba la inmortalidad, el rejuvenecimiento y la resurrección del individuo, así como también la libertad de moverse y habitar el espacio cósmico, de vivir como una sociedad eterna e “interplanetaria”. Boris Groys en su libro *Cosmismo Ruso: Tecnologías de la inmortalidad antes y después de la Revolución de Octubre* comenta que estos pensadores “Llamaron a la humanidad a establecer un poder total sobre el cosmos y a asegurar la inmortalidad individual para todos los seres humanos que viven y que han vivido anteriormente” (2021: 9). En ese sentido, el cosmismo ruso se comprometió con la misma tarea prometeica que llevó a la creación del monstruo Frankenstein: la lucha contra la muerte natural. No obstante, las pretensiones del cosmismo –insertas en el marco del socialismo más utópico– no abogaban a la inmortalidad como una mera fantasía tecnológica fruto del temor a la finitud y el devenir del tiempo (que es en sí la vejez); los cosmistas abogaban más bien por una sociedad futura más justa en donde las distinciones entre vida y muerte puedan ser abolidas.

El núcleo de tal pensamiento proviene de la obra del filósofo Nikolái Fiódorov, un pensador que en su momento fue desconocido en occidente y que en tiempos relativamente recientes ha cobrado una importancia fundamental para la teoría transhumanista, la carrera espacial de la Unión Soviética y la exploración interplanetaria. En vida el filósofo fue profundamente admirado por autores como Fiódor Dostoievski, León Tolstoi y Vladimir Solovyov, este último solía comparar la figura de Fiódorov con la del propio Cristo, comparativa que considero sería más acertada si se le equipara más bien con la imagen de un *moderno Prometeo*, cuestión que desarrollaré a continuación. De acuerdo con Groys, Fiodorov pensaba que las sociedades socialistas eran injustas ya que:

(...) el socialismo se presenta como una explotación de los muertos en provecho de los vivos, y como la explotación de los que viven actualmente en provecho de los que vivirán después de ellos. Por consiguiente, una sociedad socialista no puede ser definida como justa, ya que está fundada sobre la discriminación de las generaciones pasadas en provecho de las futuras. El socialismo del futuro puede pretender el título de sociedad justa solo si se fija el objetivo de resucitar por medios artificiales a todas

las generaciones que echaron los cimientos de su prosperidad. Entonces esas generaciones resucitadas también podrán disfrutar de las bondades del socialismo futuro, lo que suprimirá la discriminación de los muertos en relación con los vivos (2021: 12).

La empresa revolucionaria del cosmismo ruso abarcó tanto la política como la cultura, las artes, la medicina, las ciencias y el diseño, creando un movimiento social integrador que se negaba a reconocer la muerte individual y social como frontera natural, y que se proponía revertir la historia de la humanidad bajo un proyecto resucitador. Asimismo, podríamos decir que el cosmismo ruso, directa o indirectamente, terminaría aboliendo las distinciones entre el pasado y el presente, proporcionando un nuevo espacio fronterizo en donde las sociedades podrían convivir por primera vez con sus antepasados en una misma línea temporal que mire únicamente hacia el futuro. En ese sentido, la propuesta de Fiodorov: la eternidad artificial auto producida y la vida después de la muerte (entendida como una realidad científica y no como una promesa religiosa) lo emparenta con la imagen de Prometeo, a quien se le atribuye –de acuerdo con la mitología griega– el papel de creador del desarrollo humano a nivel tecnológico y científico, enseñando a los humanos la medición del tiempo, la ciencias, la medicina, los números, el alfabeto, la navegación, las artes, entre otras múltiples disciplinas. Además de ello, a Prometeo se le consideraba el benefactor y protector de los humanos frente a los dioses, sirviendo de mediador entre el deterioro de la finitud humana y la supremacía e inmortalidad divina. El horizonte final del cosmismo sería la perpetuidad absoluta de la sociedad socialista, la dominación del tiempo en pro de la eternidad de la carne y la superación de las limitaciones, lo que implicaría también el replanteamiento necesario de las definiciones humanas. De acuerdo con Fiodorov, esta utopía debía de ser gestada y regulada por el Estado, quien pondría en pie lo que podríamos llamar: la empresa prometeica y biopolítica cosmista. “El Estado ya no puede permitir que los seres humanos mueran de muerte natural y que los muertos descansen en paz en sus tumbas. El Estado está obligado a dominar los límites de la muerte. El biopoder debe ser total” (Groys 2021: 15). El cosmismo entonces, como posible biopoder, revierte la existencia de cualquier tipo de necropolítica, aboliendo la división entre la vida y la muerte, separación que históricamente ha estructurado el

mundo, por lo que –fuera de esa cosmovisión– la abolición de cualquier otra dicotomía es posible: sujeto-objeto, organismo-artefacto, naturaleza-cultura, pasado-presente, masculino-femenino, etc.

Ahora, las ambiciones del cosmismo a pesar de ser un movimiento real terminan aproximándose a una ficción similar a la del zombie-cyborg, por lo que incorporar sus objetivos en la actualidad, pese al gran desarrollo de la tecnología, parece imposible. No obstante, existen ciertos casos en donde el cosmismo guarda una relación sumamente cercana con la realidad, particularmente con la senectud. Tal es el caso de la propuesta de Alexander Bogdánov, un filósofo, político y médico bielorruso partidario del cosmismo soviético que en 1920 se convirtió en el fundador y director del Instituto para la Transfusión de Sangre. En palabras de Boris Groys:

(Bogdánov) esperaba que las transfusiones de sangre fueran capaces de aminorar o detener por completo el proceso de envejecimiento. Se presuponía que las transfusiones de sangre de gente joven rejuvenecerían a la gente mayor y garantizarían una solidaridad y un equilibrio entre las generaciones; Bogdánov consideraba que esto era necesario para una sociedad socialista justa. Murió a causa de una de esas transfusiones (2021: 24).

La comparativa con la cultura del antienvjecimiento parece ser evidente, no obstante, la fascinación jovenista contemporánea que pretende eliminar a la senectud de la sociedad se distancia del horizonte cosmista que no rechaza a los ancianos, sino más bien busca re-integrarlos en la sociedad devolviéndoles la plenitud de sus funciones. En el marco de la utopía del cosmismo, si es que el individuo llegase a ser inmortal ¿por qué querría pasar la eternidad como un anciano? Si los avances de la tecnología permiten reanimar los cadáveres de nuestros antepasados, ¿por qué no retornarlos al punto “máximo” de sus funciones? En ese sentido, el cosmismo busca abolir la vejez reconociendo sus limitaciones físicas y mentales, pero lo hace en beneficio o consideración de los individuos que “padecen” dicha vejez. Aquí la ancianidad es vista como un castigo que puede ser remediado, es esa, de acuerdo con el cosmismo, la verdadera justicia social. Sin embargo, suponiendo que la vejez llegase a ser

finalmente abolida ¿qué consecuencias implicaría la existencia de una humanidad despojada del envejecimiento?

Esta interrogante ameritaría en sí misma una investigación aparte, por lo que no pretendo profundizar en ella, más sí subrayar un apunte expuesto en capítulos anteriores, en donde se presentó que la muerte históricamente ha sido una figura elemental y necesaria para la evolución de la especie humana, por lo que la vejez implica también –como afirma Robert Redeker– un elemento constitutivo e irremplazable dentro de la experiencia vital. ¿Acaso la anulación de la muerte nos impediría continuar con nuestro devenir evolutivo y transformación perpetua, o es que acaso hemos alcanzado ya nuestro mayor rango evolutivo superada la mortalidad?. Como diría Lars Bang Larsen: ¿qué sucede después de *la muerte de la muerte*? Si nos guiamos del mito griego, podríamos adelantar que toda empresa prometeica ha de pagar finalmente el precio de su renovadora osadía, ha de recibir un castigo por desafiar los límites establecidos de lo humano en una misión tan destructiva como emancipadora. ¿No es la eternidad misma frecuentemente representada como un castigo?. Si nos libramos de la muerte ¿contra qué más podría luchar el ser humano?, ¿cuál sería el sentido de la vida de no llegar a una culminación?. O es que acaso en este punto es necesario restituir conceptos fundantes como la vida y la muerte que no son otra cosa que, finalmente, creaciones humanas. Sobre esto me detendré más adelante.

De acuerdo con Octavi Cameron: “Prometeo es la figura compleja y contradictoria del Progreso, del poder de creación del arte y las ciencias en su voluntad de alcanzar a ver nuevos horizontes y de generar nuevas condiciones en las que se desarrolle lo humano.” (Cameron en Radrigán 2015: 95-96). Así, figuras como el Doctor Frankenstein y Nikolái Fiódorov o Alexander Bogdánov, aparecen bajo la sombra del titán que robó el fuego de los dioses para entregárselo a los humanos, figuras que, ya sean reales o ficticias, veneradas o malditas, buscaron superar los límites de la vida y el cuerpo sentando las bases para el desarrollo de propuestas críticas que el día de hoy teorizan y re-plantean la problemática ontológica humana. En ese sentido, quizás el aporte más importante de estos autores es que cada cierto tiempo sus figuras son

“resucitadas” a través de una serie de interrogantes que se cuestionan por el porvenir posterior a la muerte y las repercusiones presentes en una supuesta extinción de la vejez, preguntas que permiten subvertir las diferencias y pensar –fuera de la utopía socialista– en una sociedad verdaderamente más justa.

## 7.6 El potencial de la vejez contemporánea

Para finalizar, la figura del zombie y el cyborg, al igual que los casos del monstruo Frankenstein y el cosmismo ruso, permiten pensar en un “afuera” de la ancianidad estrictamente vinculado con ciertos miedos, obsesiones y fantasías de la sociedad moderna. La exteriorización de la vejez por medio de tales casos y figuras plantea que el espacio liminal de la ancianidad degenerativa se configure como un estado conceptual que hace de la ancianidad misma una zona limítrofe y difusa frente a las relaciones de poder y control sobre el cuerpo y la identidad. De modo que la senectud, como hemos visto, problematiza algunos conceptos dicotómicos aparentemente inamovibles, en los cuales –brevemente– me detendré a continuación, como la escisión sujeto-objeto, organismo-artefacto, vida-muerte, y humano- no humano.

En primer lugar, si retomamos la figura disruptiva del zombie veremos cómo este se aproxima al cyborg –su supuesto contrario– en la medida que ambos convocan una fragmentación de la anatomía humana, en uno es a través de la descomposición orgánica corporal y en el otro a través de la composición inorgánica corporal, de cualquier modo, ambos representan la imposibilidad del individuo contemporáneo por encontrar unicidad y sentido en sus partes dispersas. Esta segmentación, sin embargo, no implica necesariamente un obstáculo para el individuo, sino más bien la posibilidad de su libre reconstrucción e hibridación. De acuerdo con Jeffrey J. Cohen en *Undead (A Zombie Oriented Ontology)*, el cuerpo del monstruo descompuesto “hace evidente el estatus objetual del cuerpo como una concatenación heterogénea de partes (...) el zombi se convierte en órganos sin cuerpo, un ensamblaje de zonas autónomas sin una

totalidad necesaria<sup>29</sup>” (2012: 407). De esta manera, según Cohen: “El zombi es la realidad inhumana del cuerpo<sup>30</sup>” (2012: 407), afirmación que podríamos extender al cyborg, como algo que es propio de la sociedad, por no decir “natural”. De manera que el cuerpo se vislumbra como algo más, no supeditado a la integralidad ni la completud. En ese sentido, si el cuerpo es siempre una fragmentación híbrida compuesta y descompuesta ¿cómo podríamos diferenciar cuando hablamos de objetos y de sujetos?, ¿hasta qué punto es válida la remarcación de tales diferencias? En el *Manifiesto Zombi*, Karen Embry y Sarah J. Lauro apuntan que “el zombi no es simplemente la negación del sujeto: toma el sujeto y el no-sujeto, y hace que estos términos queden obsoletos en tanto es inherentemente ambos a la vez. La falta de conciencia del zombi no lo convierte en puro objeto, en cambio abre la posibilidad de negar la división sujeto/objeto<sup>31</sup>” (2008: 94). Precisamente uno de los componentes esenciales en la discriminación a la vejez es la invalidación del concepto de “vitalidad” en determinados individuos a raíz de su falta de movilidad, conciencia e interacción con el mundo, lo que parece subordinarlos a un rango inferior en comparación a los “sujetos” activos de la sociedad, discriminación mucho más intensificada en casos de coma o estados vegetativos. *La disolución de la conciencia del zombie y la combinatoria maquínica-objetual del cyborg permiten pensar estos estados aparentemente “inactivos” fuera de la división de los conceptos de sujeto y objeto, entendiéndolo que en la formulación de nuevas comprensiones corporales tal separación es anulada o no diferencia, haciendo a esta distinción inútil e irrelevante.*

La invalidación de este dualismo pone en cuestionamiento también la propia concepción de la muerte, en la medida que un cadáver puede ser considerado tanto objeto como sujeto; en ese sentido lo que define (aparentemente) la identidad “viva” del individuo vendría a ser su demarcación con la muerte. Pero, como habíamos planteado en el apartado anterior, ¿qué sucede después de *la muerte de la muerte*?. Valeria Radrigán, en relación al artificio tecnológico que “soporta” la biología, comenta lo siguiente :

---

<sup>29</sup> Traducción propia.

<sup>30</sup> Traducción propia.

<sup>31</sup> Traducción propia.

Si en un comienzo se entendía como “la interrupción lisa y llana del funcionamiento del corazón y los pulmones”, luego aparecieron respiradores artificiales que pusieron en duda dicha afirmación. Si después se debatió por la noción de “muerte cerebral”, surgieron prótesis neuronales y dispositivos que demostraron la posibilidad de revertir este proceso, regenerando células” (2015: 129).

*En ese sentido el objeto es aquel que impide la defunción del sujeto, el objeto suspende la biología y plantea al sujeto en una condición liminal donde las fronteras entre la vida y la muerte –al igual que el cuerpo y la tecnología– se confunden.* A ello que la antropóloga e investigadora Paula Sibila en su texto *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, comente que en la actualidad la muerte se configura como “una incierta “zona de muerte” entre la inconsciencia permanente y el cese de la respiración. Dentro de esa área indefinida, se permitiría que las personas establecieran sus propias definiciones de muerte, para autorizar la suspensión del tratamiento médico y la remoción de los órganos” (2009: 45). De esta manera la muerte se convierte también en un concepto liminal abierto a la especulación, pues si bien a lo largo de la historia el ser humano se había definido y diferenciado como humano frente otras especies, precisamente por su conciencia de finitud, ahora la propia indefinición de la muerte hace de la concepción humana también un espacio de indeterminación. Como menciona Valeria Radrigán: “Antes, la muerte venía establecida como condición final de la vida, ahora, parece ser un ámbito que permite cierto rango de elección. Las técnicas criogénicas, por ejemplo, a la espera de respuestas médicas que permitan ir ampliando los límites asociados a la muerte, facilitan el congelamiento de cuerpos humanos para ser resucitados en el futuro” (2015: 130). Este último apunte puede vincularse directamente con el proyecto cosmista de reanimación futura, por lo que *la muerte en la actualidad se configuraría ya no necesariamente como una barrera física impenetrable sino como una delimitación meramente imaginaria y conceptual, o –como afirma Agamben– política.*

Si el sujeto se pierde con el objeto, la naturaleza con la cultura y la vida con la muerte, qué sucede con el núcleo común donde todas estas divisiones convergen y que cuya interrogante dio pie a toda la investigación: *¿qué sucede con la identidad humana*

*frente al deterioro del cuerpo y la mente?*. Uno de los obstáculos más importantes que surgen cada vez que se ahonda en este tipo de preguntas es el mantener una visión esencialista de la humanidad que considera que el cuerpo y definición identitaria son productos naturales y no construcciones de la cultura. Haraway en *Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles*, nos recuerda que: “Los organismos emergen de un proceso discursivo. La biología es un discurso, no el mundo viviente en sí” (1999: 124). Como habíamos mencionado antes, la concepción del cuerpo es un discurso histórico modificable, abierto al debate y la reconstrucción. Como menciona el destacado sociólogo y antropólogo francés David Le Bretón en *Adiós al Cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*:

Si el hombre existe, únicamente a través de las formas corporales que lo ubican en el mundo, cualquier modificación de su forma implica otra definición de su humanidad. Si las fronteras del hombre son trazadas por la carne que lo compone, suprimir o agregar otros componentes modifica su identidad personal y los marcos que le conciernen a los ojos de los otros. En una palabra, si el cuerpo es un símbolo de la sociedad como lo sugiriera Mary Douglas (1984), cualquier juego que afecte su forma afecta simbólicamente el vínculo social. Los límites del cuerpo dibujan a su escala el orden moral y significativo del mundo (2007: 210-211).

De acuerdo con esto, la hibridación corporal contemporánea, desentrañada desde la triada anciano-zombie-cyborg, permite elaborar un descentramiento del humano como núcleo inequívoco del mundo, poniendo al humanismo como corriente intelectual y cultural en crisis. Por consiguiente, la identidad personal del individuo se ve continuamente desdibujada por las interacciones mecánicas, tecnológicas, animales, biológicas, y en general no-humanas que lo circundan. Por lo que, de pronto, la casa que constituye a lo humano y que parecía refugiarlo de la otredad (del exterior), termina siempre estando habitada por otros individuos no-humanos que la persona muchas veces ignora, rechaza o desconoce, pero que, indiscutiblemente, forman una parte fundamental en la hibridación de su cuerpo e identidad. En ese sentido, la icónica frase de Freud que señalé en los primeros capítulos “El Yo no es amo en su propia casa” se carga de nueva significaciones. Le Bretón continúa:



Las fronteras del cuerpo, que son simultáneamente los límites identitarios del individuo mismo, saltan en pedazos y siembran el descontrol. Si el cuerpo se disocia de la persona y no se vuelve, sino circunstancialmente, un “factor de individuación”, el claustro que es el cuerpo no asegura ya la afirmación del yo; en consecuencia, toda la antropología occidental se oculta y se abre hacia lo inédito (Le Breton 2007: 29)

En efecto, la contundencia de esta última afirmación pone en desequilibrio gran parte de las ciencias humanas occidentales, al igual que gran parte de los fundamentos de la hipótesis de esta investigación, en donde se postulaba que la identidad humana se ve supeditada a la experiencia corporal y mental, por lo que el supuesto deterioro de ambas facultades en la vejez implicaría una puesta en crisis particular. Le Bretón en cambio nos dice que el “destino de la persona se ha convertido en un kit, una suma de partes eventualmente separables y puestas a la disposición del individuo afanado en un bricolaje de sí mismo” (2007: 30). Por lo que la identidad humana se configura como una construcción efímera que –como he afirmado anteriormente– no se diluye por el deterioro, sino que asume el deterioro como elemento constitutivo de su reformulación, y –como menciona Le Bretón– posee partes que pueden ser desechables, intercambiables y hasta imaginarias. *De manera que el ser humano se figura como un proyecto cambiante que no se limita al cuerpo para su necesaria edificación, por lo que la identidad no se desvanece ni se elimina con la transformación, el desgaste o la pérdida de los miembros corporales, sino más bien tiene la posibilidad de constituirse libremente con las mutaciones y mutilaciones habidas y por haber.* En ese sentido, reafirmó lo señalado en capítulos anteriores: no es la pérdida de la identidad lo que realmente asusta al anciano, sino más bien el disgusto de ver aquello en lo que su identidad ha tornado, aquello en lo que ahora se ha convertido.

De este modo, nos encontramos en un paradigma donde la identidad se modela a sí misma libremente bajo las alteraciones necesarias (biológicas, históricas, culturales etc.) siempre en relación a un otro diferente. En esa misma línea, el cuerpo se ha liberado de su herencia cristiana y es aceptado como una conformación híbrida cuya deslimitación y desterritorialización de su espacio integral de unicidad (de su casa), no vendría a representar una disgregación y arbitrariedad absoluta, sino por el contrario la posibilidad de una reterritorialización en unificación con la otredad, una reubicación

de nuestras concepciones que nos permita habitar, lo que podríamos llamar, una casa más amplia. De acuerdo con el crítico, teórico y artista Frank Perrin: “ (...) ya no hay que franquear límites que, desde hace tiempo, ya han sido sobrepasados. El cuerpo ya no es una entidad de separación, sino más bien, un conjunto mutante” (Perrin en Pérez 2004: 306). De esta manera la definición contemporánea de lo humano asume una concepción expandida que desdibuja el cuerpo y la identidad, entendiendo que toda variación y superación es posible –como lo ha demostrado la misma historia de la humanidad–, por lo que podríamos afirmar que son los contextos históricos y culturales lo que finalmente delimitan las comprensiones de lo humano, haciendo del individuo y de su identidad no otra cosa que una invención en curso.

Como menciona Jorge Arditi en el prólogo del libro de Haraway *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*: “(...) en el contexto de la razón centrada en el sujeto, esto es, en el contexto de la tesis de que “el hombre”, la criatura autónoma y racional que tomamos como universal, no es de hecho nada más que una construcción moderna” (Arditi en Haraway 1995: 10). De modo que seguimos inventando y diseñando nuestra propia humanidad, en ese sentido toda modificación es bienvenida, cosa que puede llegar a ser tan aterradora como liberadora, o incluso –como afirma Foucault– alivante: “Sin embargo, reconforta y tranquiliza el pensar que el hombre es sólo una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una forma nueva” (2008b: 9). Con esta cita –quizás hasta esperanzadora– concluyo esta investigación, con la posibilidad de pensar una humanidad que pueda vislumbrar en su propia vejez la necesaria expansión de sus comprensiones, junto a la necesidad continua de cuestionar y reformular conceptos y constructos elementales que pueden ser utilizados como elementos totalizantes y discriminatorios, como la muerte, el cuerpo, la salud y la identidad.

---

En este último apartado, a partir de la última habitación del proyecto me he permitido plantear algunas interrogantes y reflexiones sobre la posibilidad de pensar un “afuera”

de la ancianidad, un espacio que ahonde en las problemáticas internas de la vejez pero que a su vez pueda salirse del estado biológico degenerativo para tocar cuestiones políticas y culturales que atraviesan nuestra sociedad contemporánea. La vejez entonces como posible figura multidimensional se configura como un espacio de disidencia y subversión para las categorías normativas. A tal efecto, se presentaron las figuras ficticias del zombie y el cyborg como monstruos irreverentes suspendidos en una charla interna con la vejez, en la cual, a partir de la disolución de la conciencia y la objetualización del cuerpo zombificado, junto al acoplamiento orgánico-tecnológico del cyborg, se establece la abolición de las dicotomías de sujeto y objeto, y con ello naturaleza-cultura, develadas como distinciones irrelevantes. Del mismo modo, los conceptos de vida y muerte se exponen como construcciones discursivas, productos de la imaginación, la política y la cultura. En ese sentido, *el cuerpo híbrido se plantea como un proyecto inacabado abierto a la modificación, y la identidad –y por consiguiente la definición “humana”– se vislumbra como una construcción perpetua, adaptable a las mutaciones y destripamientos*. Así el zombie-cyborg, al igual que los casos de Frankenstein y el Cosmismo Ruso, evidencian como la “monstruosidad humana” se plantea como una figura intersticial poderosa que, a través de la empresa prometeica, reconfigura las limitaciones biológicas y desmantela las estigmatizaciones culturales que habitan en la vejez de nuestros días.

Curiosamente, la vejez contemporánea es quizás el único punto generacional en el que el individuo se vio escindido entre, por un lado, las comprensiones tradicionales de humanidad emparentadas con el desarrollo de la ciencias y tecnologías modernas, y, por otro lado, con la era de la digitalización y las nuevas teorías críticas sobre el cuerpo y la identidad. La vejez actual se posiciona entonces desde un lugar de enunciación particular, como un punto bisagra inaudito en la historia, por ello en esta investigación se afirma a la ancianidad como el espacio más interesante y subversivo para pensar la humanidad hoy en día. Razón por la cual, también se postuló a la ancianidad como la manifestación absoluta de la identidad en movimiento, al ser la vejez de nuestros días un cuerpo históricamente posicionado, por una parte, en una primera etapa a inicios del siglo XX en donde los mitos fundacionales sobre lo humano estaban empezando a descomponerse –la zombificación de la sociedad– y, por otra parte, en otra etapa más

contemporánea en donde la virtualidad y las nuevas teorías críticas que estallan y reconstruyen las limitaciones humanas estaban surgiendo –la cyborgización del mundo–. En ese sentido, es necesario volver a mirar y pensar la vejez, dejar de apartarla y discriminarla para entenderla también como un posible espacio de resistencia y potencialidad, un territorio especulativo emancipado de las jerarquías políticas y las subordinaciones sociales, libre de discriminaciones categóricas y cargada de potentes acoplamientos. La vejez entonces es el horizonte real y tangible de las posibilidades humanas, en múltiples sentidos –y sin ánimos de hacer una afirmación evidente– la vejez es el futuro: la promesa monstruosa del porvenir.



Figura 29. PACHECO, Sergio. 2022. ST. XV [dibujo]. Lápiz sobre papel.

## CONCLUSIONES

Esta investigación ha propuesto pensar el lugar del humano contemporáneo desde el declive de sus límites biológicos, encontrando en la ancianidad una figura potente y clarificadora que, a partir de mi experiencia personal y la relación con mis abuelos, pueda expandir reflexiones importantes sobre la vejez contemporánea en general y, más importante aún, sobre la realidad cotidiana de caras a una nueva comprensión del deterioro y la ancianidad. Para finalizar me interesa plantear un breve resumen por capítulos de los aportes y contenidos desarrollados.

1. En el primer apartado se introdujo la imagen de la casa a través de la triada cuerpo, memoria e identidad, postulando al hogar como espacio físico y simbólico de lo humano, cuya necesaria pulsión de habitabilidad constituye la esencia primigenia del individuo. El espacio doméstico entonces es una representación de la anatomía humana y su extensión corporal, un depósito de pensamientos, recuerdos, sueños y proyecciones del inconsciente. Por lo tanto, la casa se configura como lugar de enunciación de la identidad, nuestro sentido de ubicación y afirmación en el mundo que nos distingue frente a un otro. Asimismo, se adelantó que el concepto de identidad personal responde a una construcción ficcional que no es absoluta ni concluyente, sino parcial y temporal. Y en ese sentido la identidad, al igual que nuestra casa –en respuesta al cuerpo y a la mente–, envejece, decae y se transforma; y es a partir de tal revelación que se genera un entramado de hipótesis e interrogantes que problematizan las definiciones humanas.
2. El segundo capítulo –a partir de la imagen de la casa de muñecas– se ponen en tensión las relaciones entre la objetividad y la proyección, entre la realidad y la miniatura. Se presentan estas simulaciones reducidas de la habitabilidad como medios para entender, interpretar y controlar nuestro universo psicológico y corporal, afirmando que toda construcción doméstica –y por ende identitaria– reúne siempre parte de ficción y realidad. Es así que la miniatura permite

comprender lo grande a través de lo pequeño, simbolizar el mundo y tratar de dominarlo; aquí es donde el deterioro anula nuestro sentido de control, y la miniatura –es decir el subconsciente– aparece como espacio de desfamiliarización. Por ello, los conceptos de *unheimlich* y *unhomely*, entendidos como la inquietante extrañeza y lo desfamiliar, permiten entender el proceso de decaimiento como el encuentro inquietante con lo reprimido, o como el encuentro con aquello diferente que se introduce en el cuerpo.

3. La tercera parte de la investigación propone un concepto transversal a toda la propuesta, fundamental para afianzar el aspecto híbrido y fronterizo de la vejez: la liminalidad, entendida como zona de tránsito e indeterminación. A partir de esta noción propongo la lectura del pasillo doméstico y del propio hogar como espacio liminal de pasaje, la lectura del cuerpo y la memoria senil como estados de suspensión, y al color naranja como discurso y significación ambigua e imprecisa. Para esto, en base a una serie de referentes visuales que abordan el tratamiento expresivo del color, retrato lo naranja como una atmósfera abierta y compleja, capaz de evocar nostalgias y contradicciones, vinculadas con vitalidad artificial, el universo clínico y el mundo farmacológico. A partir de ello, presentó la vejez degenerativa como condición liminal en sí, como estado limítrofe entre la vida y la muerte, umbral interrumpido de tiempos, tránsitos, y límites corporales. De este modo, propongo entender la vida y la existencia como un estado liminal prolongado en tránsito perpetuo con la muerte, en donde la identidad se vislumbra como un devenir constante, una zona de pasaje en crisis permanente.
4. La cuarta y última parte del primer bloque de la investigación, presenta el comedor como posible “lugar de la memoria”, espacio en donde se introducen una serie de relaciones tensas entre elementos aparentemente opuestos. Es a través de la materia gelatinosa como constitución liminal que se presenta un cruce de miradas –previamente sugerido– entre la vejez y la infancia como supuesto eterno retorno, lo que a su vez plantea una relación paralela entre el

recuerdo y el olvido como sentidos complementarios. Aquí el olvido no implica la anulación de la memoria, sino más bien permite la posibilidad del recuerdo, siendo ambos movimientos constitutivos de la memoria, por lo que hablar de una pérdida total de esta sería imposible. Asimismo se postuló a la noción del recuerdo como una necesaria construcción ficcional, siendo el exceso del olvido y las rememoraciones imaginarias lo que produce en la vejez una confusión temporal entre el pasado y el presente, desembocando en una crisis identitaria particular. De la misma manera, se plantearon las relaciones necesarias entre el archivo y la muerte como pulsiones paradójicas también complementarias, que guardan una correspondencia análoga a la del recuerdo y el olvido permanente; de ahí que se postulara a la figura de la casa también como una forma de archivo. Por último, se pusieron en cuestión las relaciones entre la ausencia y la conciencia de la finitud como necesarios elementos constitutivos de la identidad senil, siendo el entierro de la infancia y la pérdida de la juventud –junto al *memento mori* como recordatorio de la muerte– lo que hace que la pregunta por la identidad a futuro se vislumbre, aparentemente, como una condena lamentable.

5. El quinto capítulo inaugura el segundo piso de la casa, en donde se desarrolla el bloque más crítico y propositivo de la tesis, en este, a partir de el espacio del baño y la repisa con medicamentos, se expone la relación de la vejez con la industria médica y farmacológica, afirmando que gran parte de la medicina se posiciona como una maquinaria de ingeniería simbólica biopolítica que regula criterios como lo sano, lo enfermo, lo deteriorado y lo aceptable. Siendo el mundo clínico un paradigma de control moderno efectuado a través del cuerpo y el deseo, movilizad por intereses económicos y políticos. Así, fenómenos como la invención de enfermedades, la fascinación por los cuerpos saludables y la inmortalización de la vida, aparecen como una formulación de las sociedades *jovenistas* obsesionadas con la eterna juventud y el combate a la ancianidad. Esto genera una profunda marginalización de la vejez, presentada desde conceptos como el viejismo y la gerontofobia, que son a su vez causados por el

modelo dependiente de la salud-mercancía. Asimismo, se postuló que la sociedad *juvenista* fabrica productos de rápida obsolescencia y consumo, por lo que el anciano carece de objetos vigentes en los cuales anclar su identidad y compartirla, haciendo de cualquier testimonio de su tiempo un vestigio que puede ser paradójicamente repudiado o admirado por la juventud, ya sea por su obsolescencia anticuada o por su valor nostálgico. Es así que ahora el cuerpo se convierte también en un producto fabricado parte de la hiper-medicalización de la vida, que nos impide experimentar la corporalidad en toda su extensión, la cual incluye el declive biológico como elemento necesario para la construcción humana. Esta última afirmación es fundamental, ya que indica que la identidad en la senectud no se diluye a partir del deterioro, sino más bien es el mismo deterioro lo que define la identidad anciana. Así concluyo postulando el concepto de la “poética del deterioro” o “la poética de la vejez”, como medio estético-especulativo para aproximarse éticamente a la condición senil degenerativa fuera de sus dinámicas de dependencia, paternalismo y discriminación.

6. En el penúltimo capítulo, a partir del primer dormitorio del segundo piso, se formularon una serie de cuestionamientos sobre el tiempo y la rememoración en la vejez, postulando que gran parte de la identidad se encuentra supeditada al recuerdo de los objetos materiales. Aquí los objetos y pertenencias antiguos son contenedores de memoria y detonadores de experiencias que acompañan el afán autobiográfico y ficcional de la ancianidad, estos objetos aparecen frente al espectador como depósitos de fantasías derruidas, anhelos de un pasado y una juventud perdida. Así, la maleta que acopia estos vestigios se convierte en una representación de la identidad que, en paralelo a la significación de la casa, permite al anciano cargar con sus recuerdos de caras a una partida irremediable, por lo que la maleta se convierte en nuestra conexión con lo local: la casa transportable. Asimismo, se descartó una afirmación habitual mencionada repetidas veces en la investigación, la idea de la vejez como retorno a la infancia, mencionando que esta termina siendo una analogía



adulterada, cargada de idealizaciones y fantasías propias de la mirada occidental, siendo no sólo una comparativa insuficiente sino también en ocasiones cruel, absurda y discriminante. Del mismo modo, se planteó como el deterioro senil produce una dislocación e indeterminación temporal a causa de una falta de continuidad, que puede producir ya sea la cancelación del futuro, la perpetuidad del presente, el estancamiento en el pasado, o el punto en que ninguna de estas categorías tiene valor. Por esto propuse entender la condición temporal de la vejez como un proceso cambiante que no se reduce a un estado temporal fijo. Así, finalmente, argumenté que la confusión temporal como síntoma biológico de la vejez se ha expandido al resto de la sociedad a causa de los medios y producciones contemporáneas obsesionadas con el pasado, las cuales –adelantándose al cuerpo– han llevado este diagnóstico senil a un plano cultural, emotivo, cognitivo y sensible. Por último, concluyo el capítulo planteando una reconciliación con la ancianidad, como potencial de resistencia capaz de enseñarnos a reanudar con el tiempo.

7. En el último capítulo se postuló la noción de un “afuera” de la ancianidad que permita dar respuesta a interrogantes generales de la condición social, cultural e identitaria del humano a partir del empleo de la ficción. Se expuso a través de la analogía anciano–monstruo, que la condición marginal de la vejez puede afirmarse desde un potencial crítico y liberador que, lejos de reforzar su estigmatización, pueda subvertir las mismas distinciones que lo discriminan. Así se postuló al zombie y al cyborg como creaturas intersticiales que convocan una fragmentación de la anatomía humana a través de la descomposición orgánica y la composición inorgánica corporal, permitiendo plantear un “devenir otro” de la ancianidad –aquí ficcionalizada– que pueda posicionar la experiencia degenerativa como posibilidad disidente de resistencia. Así se afirmó la posibilidad de abolir la división naturaleza-cultura, cuerpo-tecnología y sujeto-objeto, entendiendo en primer lugar que tanto el mundo como la cultura son una creación puramente artificial, y en ese sentido el cuerpo es también un constructo histórico modificable, por lo que las divisiones sujeto y

objeto se vuelven insignificantes, ya que en el cuerpo anciano (*zombificado* y *cyborgizado*) ambas distinciones conviven indiferenciadas. Así la muerte se vuelve también una zona incierta, que no se configura como una barrera física impenetrable sino como una delimitación meramente imaginaria, conceptual y política. De modo que el concepto de lo humano se figura también como un proyecto cambiante que no se limita al cuerpo para su necesaria edificación, por lo que la identidad no se desvanece ni se elimina con la transformación, el desgaste o la pérdida de los miembros corporales, sino más bien tiene la posibilidad de constituirse libremente con las mutaciones y mutilaciones existentes. En ese sentido, se afirma que la identidad –y por consiguiente la definición “humana”– es una invención moderna que se diseña a sí misma diariamente, adaptable tanto a los acoplamientos como los destripamientos. Así el zombie-cyborg, al igual que los casos de Frankenstein y el Cosmismo Ruso, a través de la imagen del anciano en declive plantean que las fronteras del cuerpo estallan en sus límites, que las dicotomías originarias pueden ser abolidas, que las separaciones entre la cultura y la naturaleza están desfasadas, que la tecnología y la biología se ven hermanadas, los sujetos y objetos se ven re-identificados, y que la relación del humano y lo no-humano se ve acoplada y adaptada poderosamente.

La vejez que –generacionalmente– experimentaron mis abuelos es un intersticio único en la historia debido al rápido desarrollo de la tecnología y la teoría crítica, en ese sentido, mi propia vejez, y la vejez cercana a las personas de mi generación, se vislumbra como un punto nebuloso que abre la posibilidad de pensar una ancianidad abiertamente tecno-orgánica, digitalizada, pos binaria, pos humanista, pos biológica, etc. De esta manera, mi investigación busca aportar nuevos modos de aproximarnos a teorizar sobre el cuerpo, la humanidad y la no humanidad<sup>32</sup>, modos que –desde la

---

<sup>32</sup> La hibridación corporal que ha sido defendida en la presente investigación aborda –sin detenerse mucho en ello– los límites humanos en relación a una alteridad cercana, abriendo discusiones sobre lo humano, antihumano, inhumano, deshumano, etc. Figuras que, a partir de lo expuesto en los últimos capítulos, pueden ser pensadas tanto desde los nexos con poblaciones marginales, acoplamientos biológicos no-humanos, artefactos tecnológicos, especies animales, inteligencias artificiales, etc. De modo que el potencial de las criaturas intersticiales y monstruosas

investigación en las artes– puedan salir del entramado teórico académico para abrazar también la ficción, la especulación y la sensorialidad como medios potentes para proponer conocimiento. Por ello, abogo por que las discusiones planteadas en esta investigación puedan ser refutadas, debatidas, expandidas e incluso descartadas, pero que a partir de lo desarrollado se pueda llevar la conversación sobre los límites humanos a nuevas fronteras que no solo piensen en la vejez sino en nuevas posibilidades de un “devenir otro”.

En ese sentido, se podría también desarrollar una investigación aparte sobre el potencial liberador de la vejez visto desde un plano tangible, real y no únicamente especulativo, así como se podrían establecer conversaciones con los propios ancianos que teoricen especulativa y afirmativamente sobre su propia condición. De igual forma, en base a lo postulado, fácilmente se pueden expandir algunas hipótesis desarrolladas sobre la vejez a otros individuos humanos marginalizados e inclusive no humanos. Así como los contenidos –expuestos principalmente desde ramas cercanas a la filosofía, psicología y antropología– puedan abordarse también desde un énfasis más científico, revisando particularmente la relación tecno-orgánica del humano. *De este modo, esta tesis es un ejemplo más de cómo las angustias e inquietudes motivadas por la muerte y el deterioro sirven para producir reflexiones interesantes sobre la materia humana despojada de su “humanidad” esencialista, un ejemplo más de cómo la ancianidad asusta a la vez que inspira, concluye ciclos, a la vez que los inaugura.* Así la vejez contemporánea –la de mis abuelos–, está próxima a desaparecer, dando pie a nuevas posibilidades de decaimiento y reconstrucción.

---

–desarrollado en la tesis– pueda detonar nuevas líneas de trabajo desde aproximaciones similares a la expuesta, pero extrapoladas a figuras diferentes.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio.

2006 *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: PRE-TEXTOS. Consulta: 11 de marzo del 2022.

<https://tac091.files.wordpress.com/2008/12/agamben-giorgio-homo-sacer.pdf>

AGUILAR GARCÍA, Teresa

2008 *Ontología cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*. Barcelona: Gedisa.

AGUILAR ROCHA, Irving

2012 *La casa, el sí mismo y el mundo: un estudio a partir de Gaston Bachelard*. Tesis Doctoral en Filosofía. Barcelona: Universidad de Barcelona. Facultad De Filosofía Departamento De Filosofía Teorética Y Práctica. Consulta: 14 de enero del 2022.

<https://core.ac.uk/download/pdf/16211268.pdf>

ARNAU AMO, Joaquin

1988 *La Teoría de la arquitectura en los tratados*. Madrid: Editorial Tébar Flores. Consulta: 16 de enero de 2022.

[https://rodas5.us.es/file/9b2641f4-21e5-1206-0ba5-5ab468fe1377/2/tratados\\_filarete\\_SCORM.zip/files/tratados\\_filarete.pdf](https://rodas5.us.es/file/9b2641f4-21e5-1206-0ba5-5ab468fe1377/2/tratados_filarete_SCORM.zip/files/tratados_filarete.pdf)

AUMONT, Jacques

1997 *El ojo interminable: Cine y pintura*. Barcelona: Paidós. Consulta: 14 de enero de 2022.

<https://seminario3vivianasuarez.files.wordpress.com/2017/09/el-ojo-interminable-aumont.pdf>

BACHELARD, Gaston

2000 *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo De Cultura Económica. Consulta: 19 de enero del 2022.

[https://monoskop.org/images/1/16/Bachelard\\_Gaston\\_La\\_poetica\\_del\\_espacio.pdf](https://monoskop.org/images/1/16/Bachelard_Gaston_La_poetica_del_espacio.pdf)

BHABHA, Homi

1997 "Halfway House" *Artforum International*. Nueva York, 1997, volumen 35, número 9. Consulta: 29 de enero de 2022.

<https://www.thefreelibrary.com/Halfway+house.-a019587058>

1992 The World and the Home. *Social Text*. Durham, 1992, volumen 31, número 32, pp. 141-153. Consulta: 2 de febrero del 2022.

<https://www.jstor.org/stable/466222>

BALZA, Isabel

2013 "Tras los monstruos de la biopolítica". *Dilemata*. Madrid, 2013, número 12, pp. 27-46. Consulta: 7 de marzo del 2022.

<https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/214/249>

BANG LARSEN, Lars

2010 "Zombies of Immaterial Labor: The Modern Monster and the Death of Death".  
*E-flux journal*. Nueva York, número 15. Consulta: 11 de marzo del 2022.

<https://www.e-flux.com/journal/15/61295/zombies-of-immaterial-labor-the-modern-monster-and-the-death-of-death/>

BEAUVOIR, Simon

1970 *La vejez*. Buenos aires: Editorial Sudamericana.

BELLIDO, Javier

2019 *Persona perpetua: un documental etnográfico sobre el Alzheimer en la vejez a partir de un caso cercano e íntimo*. Tesis para optar el Grado de Magíster en Antropología Visual. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado. Consulta: 12 de enero del 2022.

[https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/15449/BELLIDO\\_VALDIVIA\\_FRANCISCO\\_JAVIER\\_PERSONA\\_PERPETUA1.pdf?sequence=4&isAllowed=y](https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/15449/BELLIDO_VALDIVIA_FRANCISCO_JAVIER_PERSONA_PERPETUA1.pdf?sequence=4&isAllowed=y)

BISHOP, Kyle.

2010 *American Zombie Gothic. The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson: McFarland & Company.

BLOOMER, Kent y MOORE, Charles

1982 *Cuerpo, memoria y arquitectura: introducción al diseño arquitectónico*. Madrid: H. Blume. Consulta: 16 de enero de 2022.

[https://www.academia.edu/6859085/Cuerpo\\_memoria\\_y\\_arquitectura](https://www.academia.edu/6859085/Cuerpo_memoria_y_arquitectura)

BRUBAKER, Roger y COOPER, Frederik

2001 “Más allá de la identidad”. *Apuntes de Investigación del CECyP*. Buenos Aires, 2001, número 7, pp. 1-66. Consulta: 12 de enero del 2022.

[https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia\\_web/ejes/Brubaker-Cooper%5Bdefinitivo%5D.pdf](https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/ejes/Brubaker-Cooper%5Bdefinitivo%5D.pdf)

BURKE, Lucy

2007 “The Poetry of Dementia: Art, Ethics and Alzheimer’s Disease in Tony Harrison’s *Black Daisies for the Bride*”. *Journal of Literary Disability*. Liverpool, 2007 volumen 1, numero 1, pp. 61-73. Consulta: 27 de febrero del 2022.

[https://www.academia.edu/6564737/The\\_Poetry\\_of\\_Dementia\\_Art\\_Ethics\\_and\\_Alzheimers\\_Disease\\_in\\_Tony\\_Harrisons\\_Black\\_Daisies\\_for\\_the\\_Bride](https://www.academia.edu/6564737/The_Poetry_of_Dementia_Art_Ethics_and_Alzheimers_Disease_in_Tony_Harrisons_Black_Daisies_for_the_Bride)

BUTLER, Robert y LEWIS, Myrna.

1973 *Aging and mental health*. St. Louis.MO: C.V. Mosby Co.

CAMARENA OCAMPO, Mario

2003 “Recuerdos de mi barrio: memoria familiares e identidad”. *Cuicuilco. Escuela Nacional de Antropología e Historia*. México DF, 2003, volumen 10, número 27, pp. 1-11. Consulta: 7 de febrero del 2022.

<https://www.redalyc.org/pdf/351/35102709.pdf>

CHACÓN Pablo

2015 “El cíborg melancólico en la era de la pasión zombie” *Estrategias -Psicoanálisis Y Salud Mental, Revista Universidad Nacional de La Plata*. La Plata, 2015, número 3, pp. 60-61. Consulta: 11 de marzo del 2022.

<https://core.ac.uk/reader/76485360>

COHEN, Jeffrey J.

1996 “Monster Culture (Seven Theses)”. En COHEN, *Monster Theory : Reading Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press, pp. 3-25. Consulta: 9 de marzo del 2022.

<https://americanhorrorstoriessite.files.wordpress.com/2017/08/jeffrey-jerome-cohen-monster-culture-seven-theses.pdf>

2012 “Undead (A Zombie Oriented Ontology)”. *Journal of the Fantastic in the Arts*, Michigan, 2012, volumen 23, número 3, pp. 393-412. Consulta: 12 de marzo del 2022.

[https://www.academia.edu/3999660/Undead\\_A\\_Zombie\\_Oriented\\_Ontology](https://www.academia.edu/3999660/Undead_A_Zombie_Oriented_Ontology)

—



CORTÉS, José Miguel,

1997 *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.

DAVIS, Wade

1985 *The Serpent and the Rainbow*. Nueva York: Simon & Schuster.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix

2002 *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos. Consulta: 14 de marzo del 2022.

[http://www.medicinayarte.com/img/deleuze\\_mil\\_mesetas\\_capitalismo\\_esquizofrenia\\_deleuze\\_guattari.pdf](http://www.medicinayarte.com/img/deleuze_mil_mesetas_capitalismo_esquizofrenia_deleuze_guattari.pdf)

DELEUZE, Gilles

1984 *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Segunda edición. Paris: Editions de la différence. Consulta: 14 de enero de 2022.

[https://monoskop.org/images/3/38/Deleuze\\_Gilles\\_Francis\\_Bacon\\_Logica\\_de\\_la\\_sensacion\\_2nd\\_ed.pdf](https://monoskop.org/images/3/38/Deleuze_Gilles_Francis_Bacon_Logica_de_la_sensacion_2nd_ed.pdf)

DE LA GARZA, Claudia, FLORENCIO, Flavio y VÁZQUEZ, Ignacio

*Maletas migrantes*. [catálogo de la exposición presentada en el Museo Memoria y Tolerancia en la ciudad de México, 2012, México D. F. ] Consulta: 29 de febrero del 2022.

<http://www.angliliana.com/uploads/1/9/4/2/19426963/angmigrantescat.pdf>

DUQUE, Felix

1986 *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Madrid: Tecnos.

DURANTE, Erica

2016 “Entre inseguridad y nomadismo: la maleta como símbolo y objeto de globalización”. *Cuadernos de Literatura*. Bogotá, 2016, volumen 20, número 40, pp. 352-368. Consulta: 27 de febrero del 2022.

<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/17266>

FATOU, Adrián

2013 “La otra mirada: Metáfora de una maleta”. *Diario de Jerez*. Sevilla, 30 de Mayo del 2013. Consulta: 29 de febrero del 2022.

[https://www.diariodejerez.es/ocio/Metafora-maleta\\_0\\_702229870.html](https://www.diariodejerez.es/ocio/Metafora-maleta_0_702229870.html)

EMBRY, Karen; LAURO, Sarah, J.

2008 “A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism”. *Duke University Press*. Durham, 2008, volumen 2, número 35, pp. 85-108. Consulta: 11 de marzo del 2022.

<https://www.thing.net/~rdom/ucsd/Zombies/ZombieManifesto.pdf>

FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge

2011 *Filosofía zombi*. Barcelona: Anagrama.

FISHER, Mark

2018 *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra. Consulta: 27 de febrero del 2022.

<http://comunizar.com.ar/wp-content/uploads/Fisher-Mark-Los-Fantasmas-De-Mi-Vida.pdf>

FLUSSER, Vilem

1990 *Hacia una filosofía de la fotografía*. México DF: Editorial Trillas. Consulta: 22 de febrero del 2022.

[https://monoskop.org/images/8/8d/Flusser\\_Vilem\\_Hacia\\_una\\_filosofia\\_de\\_la\\_fotografia.pdf](https://monoskop.org/images/8/8d/Flusser_Vilem_Hacia_una_filosofia_de_la_fotografia.pdf)

FOUCAULT, Michel

2011 *La vida de los hombres infames*. La Plata: Altamira. Consulta: 22 de febrero del 2022.

<https://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2015/01/doctrina29343.pdf>

2008a "Topologías" *Fractal*. Río de Janeiro, 2008, volumen 12, número 48, pp. 39-40. Consulta: 2 de febrero del 2022.

[http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel\\_foucault\\_heterotopias\\_y\\_cuerpo\\_utopico.pdf](http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf)

2008b *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI editores. Consulta: 10 de marzo del 2022.

[https://monoskop.org/images/1/18/Foucault\\_Michel\\_Las\\_palabras\\_y\\_las\\_cosas.pdf](https://monoskop.org/images/1/18/Foucault_Michel_Las_palabras_y_las_cosas.pdf)

2007 *El nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.  
Consulta: 27 de febrero del 2022.

<http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2015/08/Libro-foucault-m-el-nacimiento-de-la-biopolitica-espanol.pdf>

FORTUNY, Natalia

2004 “Memento Mori. Un recorrido por la memoria y el tiempo en la obra de Christian Boltanski”. *V Jornadas de Investigación en Filosofía. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía*. La Plata, 2004, pp. 1-12. Consulta: 20 de febrero del 2022.

<https://www.academica.org/000-094/4.pdf>

FREUD, Sigmund

1925 *The Uncanny*. Traducción de Alix Strachey. Norderstedt: Vero Verlag  
Consulta: 29 de enero de 2022.

<https://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>

FUENTES, Carlos

2003 *En esto creo*. Barcelona: Seix-Barral. p. 276.

GELITA

Gelatina farmacéutica GELITA: Estándar para la industria. Consulta: 6 de febrero del 2022.

<https://www.gelita.com/sites/default/files/documents/2019-09/17006%20Folder%20PHARMA%20%288p%29%202019%20A4%2B3mm%20esp%20RZ01.pdf>

GELATIN MANUFACTURES OF EUROPE

*La gelatina – ayer, hoy y mañana*. Consulta: 3 de febrero del 2022.

<https://www.gelatine.org/es/gelatina/historia.html>

GIL CALVO, Enrique

2002 *El poder gris: Una nueva forma de entender la vejez*. Barcelona: Mondadori.

GIRARD, René

1986 *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama. Consulta: 11 de marzo del 2022.

<http://www.zubiri.net/moodledata/16/Girard-Rene-El-Chivo-expiatorio.pdf>

GONZÁLEZ, Carmen

2013 “La Casa Arquetípica Y Su Representación En El Arte Contemporáneo. Estudio De Obras De Pintura Y Escultura”. *Res Mobilis Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*. Oviedo, 2013, volumen, 2, número 2, pp. 106-119. Consulta: 12 de enero del 2022.

<https://reunido.uniovi.es/index.php/RM/article/view/9968>

GONZÁLEZ, Inés

- 2007 “Las múltiples propiedades de La Gelatina”. *Sesenta y más*. Instituto de Migraciones y Servicios Sociales, IMSERSO. Madrid, 2007, pp. 48 - 49.  
Consulta: 6 de febrero del 2022.

<http://www.camfleganes.es/InterPresent2/groups/revistas/documents/binario/264atono.pdf>

GUASCH, Anna Maria

- 2005 “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Materia: Revista internacional*. Barcelona, 2005, número 5, pp. 157-183. Consulta: 15 de febrero del 2022.

[https://annamariaguasch.com/es/Publicaciones/Los\\_lugares\\_de\\_la\\_memoria:\\_el\\_arte\\_de\\_archivar\\_y\\_de\\_recordar](https://annamariaguasch.com/es/Publicaciones/Los_lugares_de_la_memoria:_el_arte_de_archivar_y_de_recordar)

GRACIA IBÁÑEZ, Jorge

- 2011 “La pantalla anciana: Algunas reflexiones sobre los derechos humanos de las personas mayores a través del cine”. *InterseXiones*. Ourense, 2011, numero 2, pp. 54-84. Consulta: 23 de febrero del 2022.

[https://www.researchgate.net/publication/283220705\\_La\\_pantalla\\_anciana\\_Algunas\\_reflexiones\\_sobre\\_los\\_derechos\\_humanos\\_de\\_las\\_personas\\_mayores\\_a\\_traves\\_del\\_cine](https://www.researchgate.net/publication/283220705_La_pantalla_anciana_Algunas_reflexiones_sobre_los_derechos_humanos_de_las_personas_mayores_a_traves_del_cine)

GROYS, Boris y otros.

2021 *Cosmismo Ruso: Tecnologías de la inmortalidad antes y después de la Revolución de Octubre*. Buenos Aires: Caja Negra. Consulta: 13 de marzo del 2022.

[https://cajanegraeditora.com.ar/wp-content/uploads/2021/10/Fragmento\\_Cosmismo-Ruso\\_Caja-Negra.pdf](https://cajanegraeditora.com.ar/wp-content/uploads/2021/10/Fragmento_Cosmismo-Ruso_Caja-Negra.pdf)

HAVEL, Václav

1994 *Meditaciones estivales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

HARAWAY, Donna.

1999 “Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles”. *Política y Sociedad*. Madrid, 1999, número 30, pp. 121-163. Consulta: 11 de marzo del 2022.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=154534>

1995 *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra. Consulta: 11 de marzo del 2022.

<https://kolectivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/11/Haraway-Donna-ciencia-cyborgs-y-mujeres.pdf>

HELLER, Eva

2008 *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili.

HORTA, Moisés

*Liminal(mente)*. Consulta: 4 de febrero del 2022.

<https://moiseshorta.audio/obra/liminalmente/>

IHDE, Don

2019 “Aging: I Don’t Want to Be a Cyborg, I and II”. *Medical Technics*. University of Minnesota Press. Minnesota, 2019, pp. 25-39. Consulta: 12 de marzo del 2022.

<https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctvpmw56v.5?seq=1>

JACQUES, Derrida

1997 *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta. Consulta: 18 de febrero del 2022.

<https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2017/01/derrida-mal-de-archivo-1997.pdf>

JAMESON, Frederic

2004 *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa. Consulta: 27 de febrero del 2022.

<https://www.uv.mx/blogs/tipmal/files/2016/09/F-JAMESON-UNA-MODERNIDAD-SINGULAR.pdf>



LAUZON, Claudette

2017 *The Unmaking of Home in Contemporary Art*. Toronto:University Of Toronto Press. Consulta: 2 de enero del 2022.

<https://www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctt1whm8v6>

LAZKANO ARRILLAGA, Iñaki

2014 “El valor expresivo del color en el cine de Kieslowski e Idziak”. *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*. Madrid, 2014, número 4, pp. 97-121. Consulta: 14 de enero de 2022.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4675527>

LE BRETON, David

2007 *Adiós al Cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*. México D.F.:La Cifra Editorial.

LIPOVETSKY, Gilles

2007 *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. Barcelona: Anagrama.

LUSCHER, Max

1990 *Test De Los Colores: Test De Luscher*. Tercera edición. Barcelona: Paidós.

LOZANO CARDOSO, Arturo

2009 “El movimiento, el tiempo y la vejez. Crisis de existencia”. *Universidades UDUAL*. Ciudad de México, 2009, número 41, pp. 32-37. Consulta: 23 de febrero del 2022.

<https://www.redalyc.org/pdf/373/37313031006.pdf>

MAINETTI, José,

2006 “La medicalización de la vida” *Electroneurobiología*, Buenos Aires, 2006, volumen 14, número 3, pp. 71-89. Consulta: 22 de febrero del 2022.

[http://electroneubio.secyt.gov.ar/medicalizacion\\_de\\_la\\_vida.pdf](http://electroneubio.secyt.gov.ar/medicalizacion_de_la_vida.pdf)

MARCÚS, Juliana

2011 “Apuntes sobre el concepto de identidad”. *Intersticios. Revista sociológica de pensamiento crítico*. Buenos Aires, 2011, volumen 5, número 1, pp. 107-112. Consulta: 11 de enero del 2022.

[https://www.academia.edu/9493781/Apuntes\\_sobre\\_el\\_concepto\\_de\\_identidad](https://www.academia.edu/9493781/Apuntes_sobre_el_concepto_de_identidad)

MBEMBE, Achille

2011 *Necropolítica seguida de Sobre el gobierno privado indirecto*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina. Consulta: 13 de marzo del 2022.

<https://aphuuruguay.files.wordpress.com/2014/08/achille-mbembe-necropolc3adtica-seguido-de-sobre-el-gobierno-privado-indirecto.pdf>

MEDINA, Raquel

- 2012 “Donde impere el olvido: poesía y alzheimer en "Los cuerpos oscuros", de Juana Castro”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Edmonton, 2012, volumen. 36, número 3, pp. 541-561. Consulta: 17 de febrero de 2022.  
<https://www.jstor.org/stable/24388730>

MILLER, Jacques-Alain

- 2010 *Extimidad. Los Cursos Psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Buenos Aires: Paidós. Consulta: 8 de enero de 2022.  
[https://www.academia.edu/28850054/MILLER\\_J\\_A\\_Extimidad](https://www.academia.edu/28850054/MILLER_J_A_Extimidad)

MURGUÍA, Ismael

- 2011 “Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes”. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*. Quito, 2011, número, 41, pp. 17-37. Consulta: 20 de enero del 2022.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3750742>

NAVARRETE, Zaira

- 2015 “¿Otra vez la identidad? Un concepto necesario pero imposible”. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*. Ciudad de México, 2015, volumen 20, número 65, pp. 461-479. Consulta: 12 de enero del 2022.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5296830>

NC-ARTE

2017 *Do Ho Suh en NC-arte* [catálogo de la exposición *Entre espacios 2017*, Colombia]. Consulta: 27 de febrero del 2022.

[https://issuu.com/ncartebogota/docs/tablet\\_doho\\_3284b965a22098](https://issuu.com/ncartebogota/docs/tablet_doho_3284b965a22098)

NEILA, Carlos

2011 “El matrimonio, rito de paso del ciclo de la vida en el siglo XX en Brozas (España)”. *ETNICEX*. Extremadura, 2011, número 2, pp, 171-195. Consulta: 10 de febrero de 2022

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3703151>

PALMORE, Erdman

1999 *Ageism: Negative and Positive*. Nueva York: Springer.

PLATZECK, José

2015 “El monstruo y el biopoder. Una lectura biopolítica del zombi”. *Representaciones. Revista de Estudios sobre Representaciones en Arte, Ciencia y Filosofía*. Córdoba, 2015, volumen 12, número 1, pp 77-94. Consulta: 5 de marzo del 2022.

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/repr/article/view/15381/15262>

PLATZECK, José. y TORRANO, Andrea

2016 “Zombis y cyborgs: La potencia del cuerpo (des)compuesto”. *Outra Travessia, Universidade Federal de Santa Catarina*. Florianópolis, número 22, pp. 235-253. Consulta: 5 de marzo del 2022.

<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/78471>

PÉREZ, David

2004 *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

PERRIN, Frank

2004 “Mutant body: el cuerpo en su campo ampliado. Notas sobre una conéctica transformacional”. En PÉREZ, David *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

PONIATOWSKA, Elena

2008 “Simone de Beauvoir y el terror a la vejez” *Debate Feminista*. Ciudad de México, 2008, volumen 38, pp. 177-179. Consulta: 23 de febrero del 2022.

<https://www.jstor.org/stable/42625073>

QUINTANA MONGE, Lorena

2016 “Enfoques y críticas del concepto de identidad”. *PODIUM*. Guayaquil, 2016, número 29, pp. 43- 60. Consulta: 19 de enero de 2022.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6741930>

RADRIGÁN, Valeria

2015 *Tecnomorfosis: Desbordes E Hibridaciones Entre El Cuerpo Y La Tecnología. Cyborgización y virtualización como claves de la transformación corporal contemporánea*. Tesis para optar al Grado de Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte. Santiago de Chile: Universidad De Chile, Facultad De Artes, Escuela De Postgrado. Consulta: 9 de marzo del 2022.

<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/136759>

RAMIREZ, Celeste

2019 “Devenir-mujer hasta devenir-imperceptible. Una lectura de Mil Mesetas de Gilles Deleuze”. *Primer Congreso Internacional de Ciencias Humanas - Humanidades entre pasado y futuro. Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín*. San Martín, 2019, pp. 1-6. Consulta: 14 de marzo del 2022.

<https://www.aacademica.org/1.congreso.internacional.de.ciencias.humanas/1288>

RAMÍREZ GRAJEDA, Beatriz

2017 “La identidad como construcción de sentido”. *Andamios. Revista de Investigación Social*. México DF, 2017, volumen 14, número 33, pp. 195- 216. Consulta: 17 de enero del 2022.

[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-00632017000100195#:~:text=La%20identidad%20es%20una%20construcci%C3%B3n%20imaginaria%2C%20s%C3%ADntesis%20de%20m%C3%BAltiples%20tiempos,nos%20reconozca%20para%20que](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632017000100195#:~:text=La%20identidad%20es%20una%20construcci%C3%B3n%20imaginaria%2C%20s%C3%ADntesis%20de%20m%C3%BAltiples%20tiempos,nos%20reconozca%20para%20que)

RASMUSSEN, Steen Eiler,

2000 *La experiencia de la arquitectura*, Madrid: Celeste.

REDEKER, Robert

2017 *Bienaventurada vejez*. Bogotá: Luna Libros.

REYNOLDS, Simon

2012 *Retromanía: La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.

RILKE, Rainer Maria

1968 *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Segunda edición. Buenos Aires: Editorial Losada. Consulta: 22 de enero de 2022.

<https://desarmandolacultura.files.wordpress.com/2018/04/reiner-maria-rilke-los-cuadernos-de-malte-laurids-brigge-la-muerte-en-la-modernidad.pdf>

RODRÍGUEZ, Paula

2010 "La medicalización como estrategia biopolítica". *A Parte Rei*. Madrid, 2010, número 70. Consulta: 22 de febrero del 2022.

<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/zoya70.pdf>

SABATO, Ernesto

1998 *Antes del fin*. Cuarta edición. Buenos Aires: Planeta. Consulta: 25 de febrero del 2022.

[http://recursosbiblio.url.edu.gt/Libros/2011/an\\_fin.pdf](http://recursosbiblio.url.edu.gt/Libros/2011/an_fin.pdf)

SÁNCHEZ, Concepción

2004 “Estereotipos negativos hacia la vejez y su relación con variables sociodemográficas, psicosociales y psicológicas” Tesis Doctoral en Psicología Evolutiva y de la Educación. Málaga: Universidad de Málaga, Departamento de Psicología Evolutiva y de la Educación. Consulta: 23 de febrero del 2022.

<http://www.biblioteca.uma.es/bbl/doc/tesisuma/16704046.pdf>

SÁNCHEZ, Paula y ANDRADA DE GREGORIO, Gloria

2013 “Dispositivos, prótesis y artefactos de la subjetividad cibernética”. *Revista de estudios de Juventud*. Buenos Aires, 2013, número 102, pp. 41-53. Consulta: 11 de marzo del 2022.

[http://www.injuve.es/sites/default/files/Documentos%203%20Dispositivos%2C%20pr%C3%B3tesis%20y%20artefactos\\_0.pdf](http://www.injuve.es/sites/default/files/Documentos%203%20Dispositivos%2C%20pr%C3%B3tesis%20y%20artefactos_0.pdf)

SEGURA, Claudia

2016 “El Coreano Do Ho Suh Expone Por Primera Vez En Colombia” *Artishok*. 08 de noviembre del 2016. Consulta: 2 de febrero de 2022.

<https://artishockrevista.com/2016/11/08/el-coreano-do-ho-suh-expone-por-primera-vez-en-colombia/>



SÉNECA

1986 *Epístolas morales a Lucilio*. Madrid: Editorial Gredos. Consulta: 23 de febrero del 2022.

<https://www.pieresco.net.ar/libros/Gredos/Epistolas-morales-a-Lucilio-t-1-por-Seneca.pdf>

SERNA, Maria Fernanda

2020 *Una perspectiva filosófica-literaria de la vejez*. Tesis de grado en filosofía. Medellín: Universidad de Antioquia, Instituto de Filosofía. Consulta: 12 de febrero del 2022.

[https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/16416/1/SernaMar%C3%ADa\\_2020\\_PerspectivaFilos%C3%B3ficaVejez.pdf](https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/16416/1/SernaMar%C3%ADa_2020_PerspectivaFilos%C3%B3ficaVejez.pdf)

SERRATO, Melissa

2017 “El cuerpo y la vejez, según Robert Redeker”. *El tiempo*. 25 de abril del 2017. Consulta: 26 de febrero del 2022.

<https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/entrevista-al-filosofo-y-escrito-frances-robert-redeker-por-su-libro-bienaventurada-vejez-81472>

SIBILA, Paula

2009 *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

TATE ETC

2004 “I've got this strange feeling...” *Tate ETC*. Londres, número 1. Consulta: 10 de febrero del 2022.

<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-1-summer-2004/ive-got-strange-feeling>

TOMPKINS, Clavin

2003 “Flying Into the Light” *The New Yorker*. 13 de Enero del 2003, pp. 62.

TONETTI, Claretta Micheletti

1995 *Bernardo Bertolucci: The Cinema of Ambiguity*. Nueva York: Twayne Publishers.

TURNER, Victor

1980 *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. Madrid: Siglo XXI Editores.

VAN GENNEP, Arnold

2013 *Los Ritos De Paso*. Madrid: Alianza Editorial

VARGAS, Sofia

2019 “Artista crea emotivas réplicas de los lugares en los que ha vivido con tela”. *My Modern MET en español*. 20 de mayo del 2019. Consulta: 2 de febrero de 2022.

<https://mymodernmet.com/es/do-ho-suh-museo-voorlinden/>

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo

2005 “La Arquitectura de la Memoria. Espacio e Identidad”. *A Parte Rei: Revista de Filosofía*. Madrid, 2005, número 37, pp. 1-8. Consulta: 24 de enero del 2022.

<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/vasquez37.pdf>

VILLANEA SALAZAR, Mónica

2007 “Identidad personal y memoria en adultos mayores sin demencia y con enfermedad de Alzheimer”. *Actualidades en Psicología*, Instituto de Investigaciones Psicológicas Universidad de Costa Rica. San José, 2007, número 21, pp. 1-37. Consulta: 17 de febrero del 2022.

[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0258-64442007000100001](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0258-64442007000100001)

YEHYA, Naief.

2001 *El cuerpo transformado. Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ficción*. México DF: Paidós. Consulta: 12 de marzo del 2022.

<https://bibliocefi.files.wordpress.com/2017/05/el-cuerpo-trasnformado-cyborgs-y-nuestra-descendencia-tecnolc3b3gica-en-la-realidad-y-la-ciencia-ficcic3b3n-naief-yehya.pdf>

ZUNZUNEGUI, Santos

1989 *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra y Universidad del País Vasco.

## 21ST CENTURY DIGITAL ART

*Dutch Interior. Instalation Art. 21st Century Digital Art. Consulta: 2 de febrero de 2022.*

<http://www.digiart21.org/art/dutch-interior>



## ANEXOS



PACHECO, Sergio. 2021. *Sala de espera* [Instalación]. Arequipa.

Vista de la instalación: Proyección de video digital 13'36'', casa de madera y estructura metálica.



PACHECO, Sergio. 2021. *Sala de espera* [Instalación]. Arequipa.

Vista de la instalación: Proyección de video digital 13'36'', casa de madera y estructura metálica.



PACHECO, Sergio. 2021. *Sala de espera* [Instalación]. Arequipa.

Vista de la instalación: Proyección de video digital 13'36", casa de madera y estructura metálica.



PACHECO, Sergio. 2021. *Sala de espera* [Instalación]. Arequipa.

Vista de la instalación: Proyección de video digital 13'36", casa de madera y estructura metálica.



PACHECO, Sergio. 2021. *Una casa demasiado grande* [video].  
Captura de pantalla de video digital, 13' 36''



PACHECO, Sergio. 2021. *Una casa demasiado grande* [video].  
Capturas de pantalla de video digital, 13' 36''

Link al video: <https://drive.google.com/file/d/1EWBu30y2GrJsZ-qTgFKu-MgNoatK7Y40/view?usp=sharing>



PACHECO, Sergio. 2021. *Al borde de las cosas* [Instalación]. Arequipa.  
Vista de la instalación.



PACHECO, Sergio. 2021. *Cuarto Oscuro* [Instalación]. Arequipa.  
Vista de la instalación: Baño intervenido.





PACHECO, Sergio. 2021. *Cuarto Oscuro* [Instalación]. Arequipa.  
Vista de la instalación: Baño intervenido.



PACHECO, Sergio. 2021. *Cuarto Oscuro* [Instalación]. Arequipa.  
Vista de la instalación: Baño intervenido.



PACHECO, Sergio. 2021. *Ruidos a la mesa* [Instalación]. Arequipa.

Vista de instalación: Comedor intervenido con telas, gelatina y audio stereo 9' 12" en bucle.



PACHECO, Sergio. 2021. *Ruidos a la mesa* [Instalación]. Arequipa.

Vista de instalación: Comedor intervenido con telas, gelatina y audio stereo 9' 12" en bucle.



PACHECO, Sergio. 2021. *Ruidos a la mesa* [Instalación]. Arequipa.

Vista de instalación: Comedor intervenido con telas, gelatina y audio stereo 9' 12" en bucle.



PACHECO, Sergio. 2021. *Remedios* [Instalación]. Arequipa.

Vista de instalación: Repisa intervenida con medicamentos.



PACHECO, Sergio. 2021. *Remedios* [Instalación]. Arequipa.  
Vista de instalación: Repisa intervenida con medicamentos.



PACHECO, Sergio. 2021. *Al borde de las cosas* [Instalación]. Arequipa.  
Vista de instalación.



PACHECO, Sergio. 2021. *Los nuevos hábitos* [Instalación]. Arequipa.  
Vista de instalación: Baño con proyección de video digital.



PACHECO, SERGIO. 2021. *Los nuevos hábitos* [video].

Captura del video digital, 9' 57''

Link al video: <https://drive.google.com/file/d/1Nizr-PY4jOjFRuk7zrC340dYdJO11e7b/view?usp=sharing>



PACHECO, SERGIO. 2021. *Los nuevos hábitos* [video].  
Capturas del video digital, 9' 57"



PACHECO, Sergio. 2021. *Las cosas tienen movimiento* [Instalación]. Arequipa.  
Vista de instalación: Maleta con fotografías y documentos, muebles de madera en miniatura, luz, telas y máquina de coser



PACHECO, Sergio. 2021. *Las cosas tienen movimiento* [Instalación]. Arequipa.  
Vista de instalación: Maleta con fotografías, dibujos y documentos.



PACHECO, Sergio. 2021. *Las cosas tienen movimiento* [Instalación]. Arequipa.  
Vista de instalación: Muebles de madera en miniatura y accesorios diversos.



PACHECO, Sergio. 2021. *Las cosas tienen movimiento* [Instalación]. Arequipa.  
Vista de instalación: Fotografías, tela, lámpara y maquina de coser.

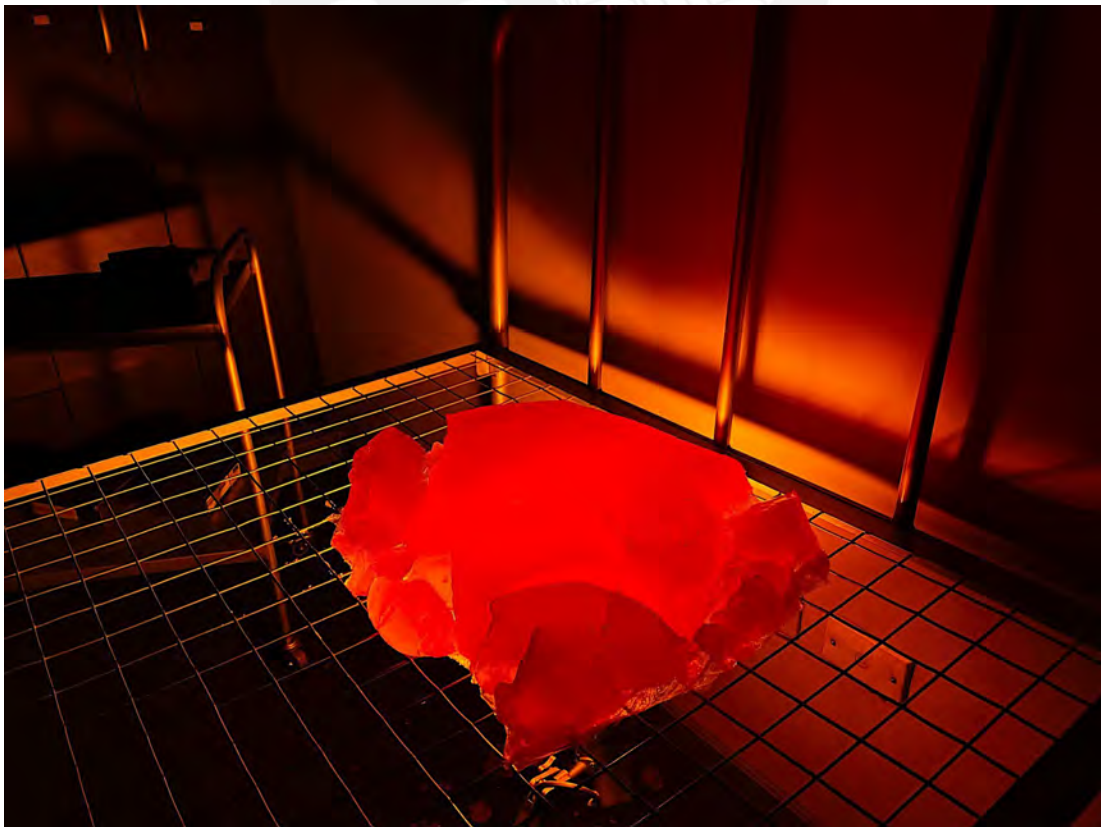


PACHECO, Sergio. 2021. *Las cosas tienen movimiento* [Instalación]. Arequipa.  
Vista de instalación.





PACHECO, Sergio. 2021. *Viaticum* [Instalación]. Arequipa.  
Vista de instalación: Catre y mesa metálica, televisor, lámpara y almohada de gelatina.



PACHECO, Sergio. 2021. *Viaticum* [Instalación]. Arequipa.  
Vista de instalación: Catre metálico y almohada de gelatina.



PACHECO, Sergio. 2021. *Viaticum* [Instalación]. Arequipa.  
Vista de instalación: Lámpara y maleta con gelatina y documentos.



PACHECO, Sergio. 2021. *Viaticum* [Instalación]. Arequipa.  
Vista de instalación: Catre y mesa metálica, lámpara y almohada de gelatina.



PACHECO, Sergio. 2021. *Al borde de las cosas* [Instalación]. Arequipa.  
Vista de la instalación.



PACHECO, Sergio. 2021. *Al borde de las cosas* [Instalación]. Arequipa.

Captura del registro de la instalación en video

Link al video: <https://drive.google.com/file/d/1mtsmcOkt68dnZDdSkTWKYRIQrU7yz0u5/view?usp=sharing>