

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



Cyborg n°3: Tecnonecromancia y Práctica Ritual como
horizontes hacia el Post-Duelo

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

Adriana Villafuerte Villafuerte

Asesor:

Diego Orihuela Ibañez

Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, Diego Orihuela Ibañez,

docente de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulada:

Cyborg n°3: Tecnonecromancia y Práctica Ritual como horizontes hacia el Post-Duelo

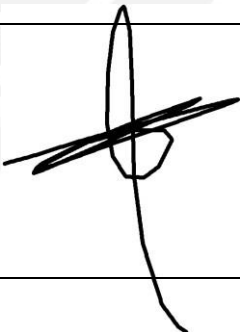
del/de la autor(a)/ de los(as) autores(as)

Adriana Villafuerte Villafuerte dejo

constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **8%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **10/08/2023**.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 11 de agosto del 2023

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Orihuela Ibañez, Diego</u>	
DNI: 45847359	Firma 
ORCID: 0000-0001-6200-8073	

DEDICATORIA

A Cecilia Villafuerte, sea con tus luces o con tus sombras, siempre estuviste conmigo.

A Ana María Villafuerte, por estar en el momento más difícil.

A esa *persona* que aprendió a ser apasionada, comprometida, valiente, libre y que se ama.



AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a la Facultad de Arte y Diseño, por darme la oportunidad de continuar mis estudios, y por permitirme desarrollar el tema que escogí. A mi asesor de tesis (y profesor), Diego Orihuela Ibañez, por su paciencia, dedicación y apoyo durante todo este trayecto. A todos mis profesores de 6to año de la carrera de Pintura, en especial Julia Haydee Navarrete Stagnaro y Max Alfredo Hernández Calvo, por darme puntos de vistas muy diferentes en cuanto a las posibles aproximaciones del proyecto. Al profesor Antonio Edgardo Palacios Villacorta, por sus enseñanzas en el campo del Arte Sonoro.

A Ethel Patricia Ramos, por su apoyo psicológico en este periodo. A Gilda Bohl Pazos, por su conocimiento y sostenimiento tanatológico. A Katia Garma Jáuregui, Raffaello Bracale y Arturo Díaz Zegarra, por nuestras conversaciones sobre duelo, muerte y culpa. A Laura Vera Guzmán, por apoyarme con sus conocimientos en medicina, cuestionamientos y por acompañarme en este proceso.

A mis hermanos Julio Alejandro Villafuerte y Sebastián Maximiliano Villafuerte; a todos mis amigos, nuevos y antiguos, que confiaron en mí sus historias sobre duelo, muerte y trauma. Gracias a todos ustedes por prestarme sus voces para este proyecto.

A mi papá, Julio César Villafuerte Vargas, por todo su apoyo incondicional.

RESUMEN

Entre las experiencias afectivas más fuertes y dolorosas del ser humano, está el *duelo*. Este es el proceso universal por el que casi todos pasaremos y que indica el momento en el que iniciamos un proceso de desprendimiento de lazos afectivos con el difunto. Nos preguntaríamos, entonces, ¿Con qué estrategias podríamos estar contando para atravesar esto? ¿Hay manera acaso de *superarlo* completamente y hacer que *la presencia de la ausencia ya no sea molesta*? Para ello, se plantea el concepto del *Cyborg Tecnonecromántico*, una promesa de sanación paulatina en la cual se encapsularían ideas sobre el fallecido que luego son deformadas y reinterpretadas utilizando diversos recursos internos y externos. Por ello, el trabajo de investigación en arte atraviesa cuatro capítulos en los que se tocan temas de duelo, muerte, tecnología y teoría Posthumanista. Este marco teórico se pone a disposición de una propuesta artística titulada *Tecnonecromancia y Cyborg n°3*, instalación compuesta de relicarios tecnológicos que distorsionan sus contenidos dentro de un contexto de práctica ritual tecnológica. Las piezas que conforman este proyecto son nueve pequeñas esculturas dispuestas sobre una mesa de acero o suspendidas, una pieza plana y translúcida central aérea, cuatro dibujos y una pieza sonora que dura casi 14 minutos. Las metodologías utilizadas fueron la investigación de gabinete, conversaciones con profesores, psicólogos, *coaches* ontológicos, estudiantes de medicina, una tanatóloga y personas que sufrieron la muerte de alguien cercano entre los años 2020 y 2022 quienes, en algunos casos, ofrecieron archivos de audio para la pieza sonora mencionada anteriormente. Por el ámbito plástico, se recopilaron referentes artísticos y se experimentó con diversos materiales y técnicas digitales. Asimismo, realicé anotaciones de mis propios procesos cognitivos y afectivos a lo largo de este periodo, que coincidió con la muerte de mi madre en el 2021. Finalmente, los objetivos de esta tesis son el profundizar en el tema de la muerte y el duelo para poder comprender el concepto utópico de *post-duelo*, y dar visibilidad al tema del duelo y la muerte, un tema tabú al que hemos tenido que enfrentarnos de manera cruda como sociedad en estos últimos años.

Palabras clave:

Post-humanismo, Muerte, Post-duelo, Cyborg, Fantasma

ABSTRACT

Among the roughest and most painful affective experiences of the human being, is grieving. This is the universal process that almost all of us will go through and that indicates the moment in which we begin a process of detachment from affective ties with the deceased. We would ask ourselves, then, what strategies could we be counting on to get through this? Is there a way to *get over it completely* and make the *presence of the absence* no longer upsetting? For this, the concept of the *Technonecromantic Cyborg* is proposed, a promise of gradual healing in which ideas about the deceased would be encapsulated, ideas that are later deformed and reinterpreted using various internal and external resources. For this reason, the research work on art goes through four chapters in which themes of mourning, death, technology and Posthumanist theory are touched upon. This theoretical framework is used to develop an artistic proposal called *Tecnonecromancia y Cyborg n°3*, an installation consisting of technological reliquaries that distort their contents within a context of technological ritual practice. The art pieces that make up this project are nine small sculptures either arranged on a steel table or suspended mid-air, a flat and translucent aerial central piece, four drawings and a sound piece that lasts almost 14 minutes. The methodologies used were cabinet research, conversations with professors, psychologists, ontological coaches, medical students, a *thanatologist*, and people who suffered the death of someone close to them between 2020 and 2022 who, in some cases, offered audio files to the aforementioned sound piece. On the artistic side, references were compiled and various traditional/digital materials and techniques were experimented with. Likewise, I carried out annotations of my own cognitive and affective processes throughout this period, which coincided with the death of my mother in 2021. Finally, the objectives of this thesis are to delve into the subject of death and grief to be able to understand the utopian concept of *post-grieving*, and to give visibility to the issue of mourning and loss, a taboo subject that have had to face harshly as a society in recent years.

Key words:

Post-humanism, Death, Post-grieving, Cyborg, Ghost

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	3
1. CAPÍTULO I: Arte y debate público sobre el proceso de duelo	11
1.1. La sublimación como concepto afín al último paso para afrontar el duelo.....	12
1.2. Ceremonia y ritual del duelo.....	24
1.3. Tres obras de arte contemporáneo que trabajaron el duelo.....	26
2. CAPÍTULO II: Cyborg n°1	35
2.1. Transhumanismo y el mejoramiento continuo del ser humano.....	44
2.2. ¿Posthumanismo como el siguiente paso?.....	51
3. CAPÍTULO III: Cyborg n°2	57
3.1. El duelo anticipatorio en la enfermedad.....	59
3.2. Distanasia: el miedo a dejar ir.....	65
3.3. Caso de estudio: <i>Disonancia Distanaide por Proxy</i> (2021).....	70
3.4. El propósito del Cyborg n°2.....	78
4. CAPÍTULO IV: Cyborg n°3 y la muerte	81
4.1. Hauntología y fantasmas necrománticos.....	83
4.2. El arte como fuente de transformación.....	88
4.3. Hipótesis: <i>Tecnonecromancia y Cyborg n°3</i> como respuesta al duelo.....	100
5. CONCLUSIONES	121
6. REFERENCIAS	127
7. ANEXO	132
7.1. Transcripción de anotaciones de conversación con Gilda Bohl Pazos.....	132

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. <i>Primera pintura metafísica de Giorgio de Chirico, “Enigma de una tarde de otoño” en 1910.</i>	18
Figura 2. <i>Pintura de Giorgio de Chirico, “El hijo pródigo” (1975) nos muestra un recuerdo apaciguado.</i>	20
Figura 3. <i>Única oportunidad de conversar con Joel luego de su muerte, mientras se juega con burbujas con él.</i>	31
Figura 4. <i>Las vanitas han recurrido a diversos símbolos para mostrar la fragilidad de la vida, como las burbujas.</i>	31
Figura 5. <i>Secuencia del bote con ambos padres lidiando con la difícil situación de diferentes maneras.</i>	33
Figura 6. <i>Portada de “Cyborg #1: man inside the MACHINE!”, mostrando al Hombre vitruviano en el fondo.</i>	40
Figura 7. <i>Secuencia del programa de entrevistas “Night After Night with Ziggy Q” dentro de Cyberpunk 2077.</i>	41
Figura 8. <i>Secuencia del programa de entrevistas “Night After Night with Ziggy Q” dentro de Cyberpunk 2077.</i>	42
Figura 9. <i>Imagen de Royce, líder impredecible de la banda Maelstrom, dentro del videojuego Cyberpunk 2077.</i>	42
Figura 10. <i>Vista frontal de instalación artística “Disonancia Distanaide por Proxy”.</i>	71
Figura 11. <i>Pieza 1, parte de Disonancia Distanaide por Proxy.</i>	72
Figura 12. <i>Pieza 2, parte de Disonancia Distanaide por Proxy.</i>	73
Figura 13. <i>Pieza 4, parte de Disonancia Distanaide por Proxy.</i>	74
Figura 14. <i>Pieza 3, parte de Disonancia Distanaide por Proxy.</i>	74
Figura 15. <i>Pieza 5, parte de Disonancia Distanaide por Proxy.</i>	75
Figura 16. <i>Vista lateral de Pieza 1, Pieza 5 y Pieza 4, parte de Disonancia Distanaide por Proxy.</i>	76
Figura 17. <i>Relicarios en mesa de acero, parte de Tecnonecromancia y Cyborg n°3.</i>	102
Figura 18. <i>Relicarios en mesa de acero, parte de Tecnonecromancia y Cyborg n°3.</i>	103
Figura 19. <i>Relicarios en mesa de acero, parte de Tecnonecromancia y Cyborg n°3.</i>	103

Figura 20. <i>Relicario n°4 en mesa de acero, parte de Tecnonecromancia y Cyborg n°3</i>	104
Figura 21. <i>Relicario n°3 y Bonding, en mesa de acero, parte de Tecnonecromancia y Cyborg n°3</i>	104
Figura 22. <i>Pieza central con relicarios flotantes y mangueras hacia arriba, de Tecnonecromancia y Cyborg n°3</i>	105
Figura 23. <i>Vista de pieza central con relicarios en mesa, parte de Tecnonecromancia y Cyborg n°3</i>	107
Figura 24. <i>Vista de pieza central con relicarios flotantes, parte de Tecnonecromancia y Cyborg n°3</i>	108
Figura 25. <i>Vista parcial lateral de la instalación artística Tecnonecromancia y Cyborg n°3</i>	109
Figura 26. <i>Vista detalle de pieza central con el grabado, parte de Tecnonecromancia y Cyborg n°3</i>	110
Figura 27. <i>“Dibujo 2”, parte de instalación artística Tecnonecromancia y Cyborg n°3</i>	111
Figura 28. <i>“Dibujo 3”, parte de instalación artística Tecnonecromancia y Cyborg n°3</i>	112
Figura 29. <i>“Dibujo 4”, parte de instalación artística Tecnonecromancia y Cyborg n°3</i>	114
Figura 30. <i>“Dibujo 6”, parte de instalación artística Tecnonecromancia y Cyborg n°3</i>	115
Figura 31. <i>Transcripción de “Aceptar lo inevitable”, parte de Tecnonecromancia y Cyborg n°3</i>	116
Figura 32. <i>Transcripción de las dos variantes de la parte final de “Aceptar lo inevitable”</i>	117
Figura 33. <i>Vista frontal y parcial de la instalación artística Tecnonecromancia y Cyborg n°3 en Sala Winternitz</i>	119
Figura 34. <i>Vista frontal de la instalación artística Tecnonecromancia y Cyborg n°3 en Sala Winternitz</i>	120

INTRODUCCIÓN

(...) cuando la muerte se acerca a nosotros en el mundo moderno, no sabemos realmente cómo actuar. Alguien muere, y el cuerpo es llevado lejos lo más rápido posible. El duelo se hace incómodo. Por lo general, las personas no saben qué decir o hacer. Solo se espera que podamos “volver a la normalidad” lo antes posible. En lugar de funerales, tenemos “celebraciones de vida”. Todos queremos pensar positivamente, estar saludables, trabajar, hacer algo productivo. La sociedad capitalista moderna espera de nosotros un optimismo maníaco. La muerte se convierte en una indignidad, una vergüenza que debe ser ignorada tanto como sea posible, en casi una obscenidad. Cada uno de nosotros tiene que afrontarla en silencio, en privado, ya que el hablar de nuestra pérdida no es realmente aceptable. (Peck, 2014, p. 6, traducción propia)

Es posible que la respuesta emocional más primitiva que se despierta frente a la muerte sea el miedo. Es decir, el miedo a la aniquilación propia, a desaparecer, a que nuestro cuerpo sea dañado o cambie de tal forma que nos hagamos irreconocibles a nosotros mismos. Quizás, como *sociedad contemporánea*, lo más cercano en el tiempo que tenemos al concepto de *muerte* sea la pandemia ocasionada por el virus de la COVID-19 que, desde el año 2019, se ha llevado consigo a más de 6,6 millones de personas a nivel mundial¹, dejando asimismo a otro tanto de dolientes. Desde el lado de mi experiencia personal, por otra parte, he necesitado lidiar con la muerte de mi madre provocada por el cáncer dentro del contexto de la segunda ola del coronavirus en Lima, Perú. El concepto del duelo anticipatorio, muchas veces, incluyó el tener que volverse espectador de cómo la persona que va a morir se convierte en un cuerpo intervenido, simbiótico, unido a la máquina y a la tecnología para detener a la muerte, por al menos un tiempo. Esta visión, dolorosa y grotesca, terminó siendo solo *visualizada* mentalmente (o experimentada por medio de fotografías, dada la coyuntura) por aquellos que sufrieron la pérdida de seres queridos durante el confinamiento de la pandemia, pues ni siquiera hubo momento,

¹ Statista. (2022, 28 de noviembre). *Number of novel coronavirus (COVID-19) deaths worldwide as of November 28, 2022, by country and territory*. Recuperado 28 de noviembre de 2022, de <https://www.statista.com/statistics/1093256/novel-coronavirus-2019ncov-deaths-worldwide-by-country/>

muchas veces, de visitar a los enfermos – o peor aún, de asistir a las ceremonias fúnebres necesarias. El duelo, en esas circunstancias, podría complicarse o retrasarse y convertirse en algo monstruoso de atravesar. Dado ello, propongo que sería necesario ver o generar alguna forma terapéutica que pueda ayudar a procesar de manera mental y afectiva la cantidad terrible de muertes que hubo en el mencionado tiempo, así como formas de procesar las pérdidas que habrá en el futuro. Quizás, es posible que podamos hallar alivio y respuestas (o hasta más interrogantes) en el arte, lo cual podría ayudarnos a reflexionar y a atravesar el duelo.

Para poder desarrollar esas propuestas mencionadas, se siguió primero una línea de investigación que empezó por la recopilación de información en las que diversos autores debatieron o desarrollaron en sus trabajos académicos temas relacionados al arte, al duelo, a la muerte y a la sublimación. Así, en la primera parte se hizo un balance teórico entre los conceptos desarrollados por Sheridan Horn y Diana Fernanda Rodríguez Cristancho, usando las reflexiones de Carlos Weisse y Jacques Lacan, para poder llegar a una definición enriquecida del *duelo*. Acto seguido, se confrontó esta definición con el concepto de *sublimación* reforzado por María Cristina Melgar, Werner Gerst y Patricia Winter, entendido como un proceso de resignificación a través de la exteriorización (artística) del duelo. Una posible hipótesis que surgió a raíz de todo esto, es que podría existir un potencial creativo en el duelo sublimado, el cual se manifiesta a través de la realización de cenotafios como arte que, según Horn, aparecerían en sociedades en las que la ritualidad deja de ser estrictamente de carácter religioso, dando paso a nuevas formas de sublimar la pérdida de manera laica.

Una vez establecido esto, se pasó a indagar sobre la ritualidad del duelo y las ceremonias fúnebres. Sobre ello, Huibertha B. Mitima-Verloop, Trudy T. M. Mooren y Paul A. Boelen argumentaron que el funeral es un vehículo de transformación, transición y continuidad, que permite la expresión de sentimientos y emociones, manteniendo un vínculo con el fallecido. Oliveira Cardoso, por otro lado, sostuvo que la supresión o abreviación de los rituales funerarios es una experiencia traumática, pues no se hace un último homenaje al fallecido (contexto de pandemia por COVID-19). Luego de ello, se procedió a analizar tres obras de arte contemporáneo que

trabajaron el duelo: *March 17*, de Sara Morawetz; *Check de Mail for Her Letter*, de Amy Parrish; y *That Dragon, Cancer*, de Ryan y Amy Green.

En la segunda parte, se planteó la existencia de dos tipos de cyborgs que lidian con los vivos y que rehúyen a la muerte: el cyborg n°1 o aumentado, y el cyborg n°2 o restaurativo. Se argumentó que el cyborg n°1, atractivo para el imaginario colectivo, ha aparecido en diversos trabajos de ficción, en contextos futuristas no muy lejanos a nuestro presente. Luego de ello, se trajeron los planteamientos de Donna Haraway sobre lo que significa el concepto de *cyborg*: una quimera, un híbrido, algo que podría hacernos más justos como sociedad, sin incurrir en la idealización de lo *natural*. Esto es, para luego discutir sobre dos corrientes de pensamiento afines a la temática: el Transhumanismo, y el Posthumanismo. Cennet Ceren Çavuş afirmó que el Transhumanismo es una corriente de pensamiento ligada al Humanismo que desea diseñar, transformar y tomar el control de la evolución humana utilizando todo tipo de tecnologías y exploraciones científicas. A su vez, Natasha Vita-More planteó que la vejez y a la muerte son como una enfermedad a ser combatida bajo la mirada Transhumanista. Julian Huxley, por otro lado, es quien puso los cimientos originales del Transhumanismo y sostiene que el ser humano, dada su complejidad, está por encima de cualquier otro ser vivo, lo que lo convierte en el director de la evolución y se le confiere como tarea alcanzar su máximo potencial. En ese sentido, se idealiza a la ciencia como sistema de creencias idóneo y universal, más allá de las posibles diferencias políticas y sociales que pudiera haber entre los Transhumanistas. Sin embargo, entre las críticas hechas al Transhumanismo están el de ser materialista y reduccionista, incapaz de entender realmente la complejidad integral del ser humano.

Es así que se pasó a desplegar lo que es el Posthumanismo, corriente filosófica postmoderna que critica el antropocentrismo, eurocentrismo, colonialismo, racismo y sexismo del Humanismo, nos dicen C.C. Çavuş y Rossi Braidotti. Por lo tanto, esta crítica también al Transhumanismo. El Posthumanismo sería una forma más responsable y humilde de habitar el mundo, abrazando su pluralidad y multiplicidad. Braidotti propuso además que, para dar sentido a la muerte, se necesita aceptarla como un *umbral poroso*, pues nos precede, ya ha ocurrido antes, y estará siempre a nuestras espaldas.

En la tercera parte, se desarrolló el concepto del cyborg n°2, el cual trata de restaurar y rehabilitar las funciones, dañadas previamente, de la persona que ahora es un *paciente* (potencialmente terminal). El estado de este cyborg es indeseado, con implicancias potencialmente desalentadoras. En el caso extremo, se vuelve un cascarón conectado a máquinas, cables, sondas: el moribundo está aislado y deja de ser quien alguna vez fue. Siempre implica la aparición de duelos por diversas pérdidas físicas y/o cognitivas percibidas, y de la aparición del *duelo anticipatorio* cuando la muerte total está en la mira. Aldrich definió al duelo anticipatorio como cualquier duelo que ocurra antes de una pérdida. Helen N. Sweeting y Mary L. M. Gilhooly complementan esto al decir que este implica la repetición mental de un duelo que aún no llega y que acarrea la aparición de angustia física, depresión, inhabilidad para funcionar, enojo, hostilidad y culpa. Asimismo, recalcaron la importancia de diferenciar al duelo post-mortem del duelo anticipatorio – este último incluye el propio duelo del moribundo. Aun así, hay autores que cuestionan la existencia del duelo anticipatorio, a lo que Sweeting y Gilhooly responden que su importancia no radica en ver si existe o no, sino en ver si el concepto es útil para mitigar los efectos del duelo convencional en los dolientes.

Sin embargo, durante el proceso de duelo anticipatorio o de enfermedad terminal, se podría presentar la *distanasia*, nacida del miedo a la muerte. La distanasia es vista como un fracaso terapéutico, pues reduce a la persona a un cascarón orgánico que solo cumple funciones químicas, despojándola de su dignidad, aislándola en un ambiente clínico y aplazando su muerte hasta las últimas consecuencias. Sería complicar las cosas de manera innecesaria y cruel, según la tanatóloga Gilda Bohl. La consecuencia de la distanasia, según el Instituto Mexicano de Tanatología, es una muerte dolorosa, una agonía prolongada, un ensañamiento terapéutico. Antônio Cláudio do A. Baruzzi y Dimas T. Ikeoka concuerdan con ello, y añaden que esto representaría una desviación indeseada de lo que necesitan ser los cuidados médicos, pues se prolonga la vida sin ninguna oportunidad de mejoría. Se discutió, posteriormente, cuál podría ser el propósito de la existencia del cyborg n°2.

Por último, en la cuarta parte de esta investigación, se pasó a confrontar ya directamente el tema del cyborg n°3. Si bien el cyborg n°1 y el cyborg n°2 son figuras que se encontraron, de manera fragmentada, en la investigación de gabinete

realizada, el *tercer tipo* de cyborg es una propuesta propia, desde la práctica de investigación artística y experiencia personal. En ese sentido, el cyborg n°3, o cyborg tecnonecromántico, sería aquel que se vincula directamente con el duelo post-mortem. No busca restaurar el cuerpo inerte, sino que busca encapsular a la representación que podríamos tener de la persona fallecida. Se incurre en la repetición, acumulación, deformación y reinterpretación como un ciclo cuyo último fin sería el abrir la cápsula y soltar, quedarnos con la presencia del vacío (o del *fantasma*). El cyborg tecnonecromántico está ahí, en la deformación, en la búsqueda de respuestas a través de nuestro recuerdo sobre los fallecidos. Como hipótesis, se plantea que el cyborg n°3 pide ser reconocido, manipulado, preservado, y luego, por cuenta propia, soltado – para quedarnos finalmente con la presencia del vacío, con el *fantasma* (o el cascarón). Dicho de otro modo, intentar acercarnos al utópico post-duelo. Esto, al vincularse con el concepto de hauntología de Jacques Derrida, hace que se incurra en un estado de desarticulación temporal y ontológica en la cual la *presencia total* es reemplazada por un lenguaje de *espectralidad*. Todo lo que posee un grado de certeza, vacila, sostiene Catherine Emma Green. Colin Davis, asimismo, nos explica que no se intenta reducir prematuramente al fantasma de Derrida a un objeto de conocimiento, sino que se busca empujar los límites del pensamiento a través de su mera existencia. El *fantasma* no puede morir, pues posee una naturaleza ambivalente que lo mantiene ausente y presente a la vez.

Una vez aclarado ese vínculo, se procedió a argumentar a favor de la idea de que el arte es, potencialmente, fuente de transformación para el artista y para los que experimentan las obras. Así, se explicó que los procesos artísticos enmarcados en el contexto de duelo podrían ser considerados como una suerte de prácticas rituales, dado su carácter sublimatorio, procesual, contextualizado y su potencial impacto social al crear espacios de resignificación para aquellos que las experimentan. Ellen Dissanayake, en ese sentido, argumentó que el vínculo que une al arte y al ritual es el de la interacción madre-bebé, dado que es aquí donde se ensayan el énfasis, la repetición y la exageración, componentes en común con el arte y el ritual. Tony Walter, por otro lado, argumenta que el arte-terapia es un poderoso vehículo que podría ayudarnos a abordar nuestras preocupaciones sobre el morir y la pérdida, seamos nosotros los artistas o los experimentadores de arte, dado que tiene la capacidad explorar ideas y emociones difíciles, e inclusive, de reinterpretar o

reconfortar el sentido del yo amenazado por situaciones traumáticas, como la muerte. Desde el lado de la neurociencia, Son Preminger afirmó que existe evidencia de que el arte es una experiencia neurocognitiva que tiene el potencial de volverse un medio transformador, si es que se aprovecha el uso de la experiencia repetitiva inducida, puesto que provocaría la activación de circuitos cerebrales que se reconfigurarían a largo plazo, mejorando nuestros propios procesos cognitivos.

Una vez expuestas las investigaciones hechas, se pasará a explicar brevemente el proyecto *Tecnonecromancia y Cyborg n°3*, realizado en conjunto con esta tesis. Se trata de una instalación artística conformada por dibujos y artefactos escultóricos *tecnonecrománticos*² de tamaño pequeño, afines al diseño especulativo y que tienen como fin el encapsular, proteger y mantener con *vida* a diferentes partes de cuerpos intervenidas e imaginadas, “como una suerte de cyborgs en relicarios que buscan aferrarse a sus propios ‘fantasmas’” (Villafuerte, 2023)³. A esto se suma un poema escrito y manifestado de manera acusmática que juega con la idea del *trabajo de muerte* que, según el Instituto Mexicano de Tanatología, una persona que ha sufrido la pérdida de un ser querido *debería* hacer (2006, p. 342) como una especie de práctica ritual tácita. Por último, se trabaja con piezas sonoras, las cuales tendrían la función de hilar todo de manera incorpórea e insinuar al fantasma (y a la práctica ritual en sí). En ese sentido:

Busco generar una reinterpretación del post-duelo mediante el uso de la ciencia ficción y de la teoría-ficción para poder evocar y/o poner en la mesa a esa presencia que, en teoría, ya no está, pero que podríamos seguir queriendo tenerla con nosotros, o que sigue “molestándonos”. Busco así capturar el umbral liminal en el que el “fantasma” (llamado también “sufrimiento”, “culpa” y “angustia”) está presente y traerlo hacia nosotros, desde una distancia segura, cobarde y/o cerebral por medio de la escultura pequeña encapsulada a modo de *relicario*, y también con toda la carga afectiva que esto pueda significar por medio del dibujo. Ambos aspectos desde la “tecnonecromancia” y a través del

² Neologismo que utilizaré para referirme al concepto de *necromancia* como aquella práctica que intenta obtener respuestas por medio de la manipulación de los muertos, desde lo tecnológico y a partir del tercer cyborg - entendido como aquel cyborg que no busca revitalizar, sino *sepultar*.

³ Extracto del artículo *Tecnonecromancia y Cyborg n°3*, texto desarrollado en paralelo para la revista *IV Laboratorio de Proyectos de Arte y Diseño* (2023)

Cyborg nº3. Desde ahí, este cyborg aparecería como un recurso que apela a la imaginación y que, desde lo tecnológico, busca solucionar el aspecto liminal del fantasma, ya sea trayéndolo o alejándolo, como una suerte de dualidad entre la reconciliación con el vacío, y como una cosa tecnológica que busca asirse y, finalmente, visibilizar la culpa que la muerte de un ser querido y/o cercano podría generar. (Villafuerte, 2023)

Una de las razones por la que puse en marcha este proyecto artístico y de investigación fue porque necesitaba profundizar en el tema del trabajo plástico que realicé en el año 2021, *Disonancia Distanaide por Proxy*⁴. En él, desarrollé el tema de la distanasia y del *duelo en suspenso*, o *duelo anticipatorio*, para plantear a la muerte como *corrupción de datos* o como pérdida de información de una *identidad*. Asimismo, trabajé con las reacciones cognitivas, emocionales y/o sesgadas que se darían en la persona que presencia la muerte lenta de un tercero, de manera directa o tangencial. Es así que, junto con el proyecto actual, estaría abordando el tema del duelo desde varios ángulos: desde la práctica artística, desde este trabajo de investigación teórica, y desde mi aprendizaje personal sobre la muerte a través del tiempo. Como se mencionó anteriormente, dada la coyuntura de post-pandemia en la que muchísima gente ha muerto y ha dejado a familiares y amigos afectados, considero que es relevante abrir un espacio que permita explorar lo relacionado al duelo, especialmente porque un gran número de personas no ha podido trabajar su propio proceso de duelo de manera *convencional*. Creo que el poder entrar en un espacio de meditación, cuestionamiento, confrontación y reinterpretación sobre lo que significa *dejar ir* o *no dejar ir* mediante una serie de objetos afines a *relicarios* orgánicos que protegen del deterioro y del olvido a sus contenidos petrificados, dentro del marco del arte, sería una forma válida de abordar el tema. Estas cápsulas a su vez serían los objetos que retienen al *fantasma*⁵.

⁴ Ver Capítulo 3.3.

⁵ Según la RAE, un *fantasma* es la “imagen de una persona muerta que se aparece a los vivos”. También se podría usar para referirse a lo “falso o irreal”, y dicho de un lugar, ‘deshabitado’. Para esta tesis, el término *fantasma* será utilizado para denominar a aquellos rastros del pasado que, de una forma u otra, terminan haciendo que los vivos se sientan acechados con recuerdos o pensamientos posiblemente intrusivos, deformados por el paso del tiempo, de aquello que murió, está presente por medio de la ausencia, y que podría incluir emociones como la culpa, la rabia y la angustia.

Con todo ello, creo que el hacer el proyecto *Tecnonecromancia y Cyborg n°3* junto con esta tesis podría, en cierto modo, aperturar para otros investigadores, así como para mí, nuevas formas de ver la muerte y el proceso de duelo en sí, desde el duelo anticipatorio hasta el duelo post-mortem, por medio de la revisión de autores y artistas que hayan hablado sobre este tema, y a su vez, plantear mis propios acercamientos plásticos relacionados a esta cuestión. Esto, a su vez, podría apoyar a otras personas a ver este suceso traumático de tal forma que los *fantasmas* que lleven consigo mismas sean más manejables. Así, este trabajo dual podría ayudar a otros individuos a visibilizar y reflexionar sobre nuevas estrategias estéticas (y terapéuticas) que hablen sobre la muerte. Por otro lado, este trabajo de investigación daría lugar a la visibilización de dos tipos de cyborgs y al planteamiento de un tercer tipo (cyborg tecnonecromántico) como hipótesis, logrando así ver nuestras formas de existencia y de procesamiento de información desde un lente diferente, dentro del marco filosófico del Posthumanismo. Además de ello, podría dar lugar a generar nuevos conocimientos afines a las ideas de *necromancia*, *tecnología*, arte y duelo, encarnados en el concepto del Cyborg n°3.

1. CAPÍTULO I: Arte y debate público sobre el proceso de duelo

En la primera parte de este capítulo, el objetivo principal será hacer un resumen de las posturas de algunos autores, entre ellos filósofos y psicoanalistas, que tocaron en sus investigaciones lo relacionado a la muerte, al duelo y al arte. Así, se argumentará que es mediante la sublimación que se podría dar la posibilidad de trabajar el duelo, teniendo como enfoque el duelo en el artista. Para ello, esta sección se dividió en cinco partes fundamentales. Primero, con la ayuda de una serie de autores, se explicará qué son la muerte y el duelo, y cuáles son sus consecuencias físicas, afectivas y mentales. Segundo, se analizará qué implicaría la palabra *sublimación* en el ámbito artístico. Tercero, se mencionarán los tiempos de duelo de Jacques Lacan, según el caso de estudio planteado por Carlos Weisse (2005), y cómo estos se relacionarían con el duelo trabajado mediante el arte. Por último, se explicará la postura de Sheridan Horn según lo planteado en su tesis de filosofía *Living with Loss: An Enquiry into the Expression of Grief and Mourning in Contemporary Art Practice* (2018). En ella, Horn explica que la forma en que los individuos procesan el duelo ha cambiado, especialmente en una sociedad secular en la que la religión ya no dicta la forma en la que la muerte y el morir son racionalizados.

Una vez desarrollado esto, se pasará a trabajar los efectos que podría tener la ceremonia/ritual de duelo en los deudos, preguntándonos si acaso estos ritos funerarios tienen algún efecto palpable en los deudos, sea positivo o negativo, o si acaso es solo una experiencia subjetiva. Finalmente, se presentarán en este capítulo tres obras de arte contemporáneo internacionales que trabajaron la muerte y el duelo (cuyos artistas eran dolientes), así como sus respectivos análisis utilizando los conceptos desarrollados hasta ese momento, y mis propios conocimientos adquiridos sobre arte y estética.

1.1. La sublimación como concepto afín al último paso para afrontar el duelo

Para poder contextualizar, empezaremos hablando brevemente sobre lo planteado por la filósofa Sheridan Horn en cuanto al concepto de *muerte*. Horn nos dice que la muerte no es un evento único, pues pequeñas muertes impregnan nuestra existencia en forma de mutabilidad y pérdida. Por otro lado, para aquellos que tienen que convivir con un cuerpo que muere, la experiencia puede ser increíblemente cruel, dolorosa e incontrolable. Pone a la persona en una posición vulnerable, desordenada y estigmatizada por las secreciones que pudiera tener, como sangre, vómitos, pus, diarrea, lágrimas, flemas, etc. Horn nos dice que el cuerpo, estando así, "está sujeto a violaciones interminables y procedimientos invasivos hechos por otros; su apariencia se altera debido a condiciones como la pérdida de cabello y uñas, y pérdida del apetito, tumores, amputaciones quirúrgicas, heridas supurantes y lesiones fungosas" (Horn, 2018, p. 8, traducción propia). Se reduce a la persona a un cuerpo infantilizado e invadido que no puede controlar sus propias funciones. La psicoanalista Diana Fernanda Rodríguez (2016) es otra autora que toca el tema de la muerte como tal en su trabajo de investigación, pero viéndola como *espectador*. La autora cita a autores como Leming y Dickinson (2007) que dicen que "la experiencia de muerte de alguien más es una experiencia de crecimiento", pero que, sin embargo, muchos otros autores han manifestado su inconformidad con el hecho de que se maneje de manera tan *banal* un proceso de muerte y de duelo, pues sostienen que categorizar así abstrae la idea de este proceso y no le presta la importancia que merece (Rodríguez, 2016, p.10). Quizás sonaría un poco cruel, para algunos de nosotros, el tener que reducir a una persona que ha muerto a segundo plano con la justificación de que *nos sirve de inspiración*.

Rodríguez también se refiere al tema del trauma y dolor del duelo. Nos dice que el duelo es un tema de carácter universal, pero la interpretación y construcción de este a nivel individual "está atravesada por la historia y contexto social en dónde se ha desarrollado" (Caycedo, 2007 en Rodríguez, 2016, p. 6). La autora sostiene que es por esto que la cultura tiene un papel crucial dentro del manejo y percepción de este proceso. Así, la forma en que cada sujeto vive el duelo dependerá parcialmente de

lo que aprenda en su cultura, la cual abarcaría ritos y tradiciones⁶. Sin embargo, la otra parte dependerá de la propia visión de la persona frente al suceso. El psicoanalista Carlos Weisse, en ese sentido, pone en relación los conceptos de *angustia* y *duelo* en tanto *dolor*. Para el autor, el *dolor* frente al duelo sería el sentimiento que funciona como "la señal de que se ha abierto el espacio simbólico que permitirá nombrar y simbolizar lo perdido" (2005, p. 543). La *angustia*, por otro lado, sería afín a la sensación de una amenaza, una experiencia de desamparo que origina una situación traumática, según Weisse. La angustia sería análoga al hecho de presenciar la desaparición del *Otro* protector para dar paso a una presencia siniestra e invasora: el *fantasma*, obstaculizando así la entrada del *dolor*. Weisse concuerda así con el psiquiatra Jacques Lacan, y concluye que "la pérdida pone a prueba la capacidad que tiene el sujeto para disponer de la falta. Se movilizan recursos simbólicos e imaginarios para estabilizar la estructura ante aquel embate de lo real" (2005, p. 544). Dicho de otro modo, podemos concluir que la forma en la que afrontemos el duelo dependerá de las herramientas psicológicas y de la resiliencia que poseamos al momento de la pérdida, así como de las circunstancias de la muerte dada y del contexto sociocultural en el que nos encontremos. Sin embargo, ciertas experiencias podrían entorpecer la llegada del dolor necesario para poder atravesarlo. Para tal caso, según lo que nos dice Wiesse, para poder estar de duelo primero habría que poder señalar con precisión a esa falta, nombrarla y finalmente poder aceptar que no solo se ha perdido a *alguien*, sino a un *algo* junto con esa persona que se fue. En base a esto, el autor reconoce la importancia de los ritos funerarios en todas las civilizaciones, al igual que Rodríguez, siendo estos "un modo de constatar e inscribir la muerte de un ser querido por sus deudos" (Weisse, 2005, p. 545). De esa forma, se podría dar lugar al inicio del trabajo de duelo de manera más *fácil*⁷. Dicho lo anterior, la función del duelo sería la siguiente:

La transformación de la relación del sujeto con el objeto *fantasmático*⁸ y con la falta que éste obtura. Avanzar en el trabajo de duelo implicaría suplantar con

⁶ Esto será profundizado en el Capítulo 1.2.

⁷ Como se mencionó anteriormente, Rodríguez afirma que la forma en que cada sujeto vive el duelo dependerá parcialmente de lo que aprenda en su cultura. Sin embargo, ella afirma que también dependerá de la propia visión del doliente frente al suceso.

⁸ Dicho de una representación mental imaginaria, provocada por el deseo o el temor.

un trazo nuevo, sacar a relucir un rasgo propio, creativo, allí donde ya no reina el brillo del objeto ni aplasta el peso de su sombra. (Weisse, 2005, p.546)

Coincide, en ese sentido, con Sheridan Horn (explicado más adelante) al acuñar el término de *cenotafio* para este tipo de situación o representación artística, concluyendo lo siguiente: "Es como un cenotafio erigido sobre una cicatriz del yo" (Weisse, 2005, p. 546). En cuanto al tema del duelo en sí, Diana Fernanda Rodríguez defiende las cinco etapas del duelo, planteadas inicialmente por la psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross. Estas son: (1) la negación, (2) la ira, (3) negociación, (4) culpa o depresión, y finalmente (5) la aceptación. Plantea que es aquí cuando la persona asume que la muerte es una realidad del ciclo de vida, al menos de manera paulatina. Asimismo, la vivencia del duelo sería subjetiva: para algunos el proceso sería más fácil de transitar que para otros, ya que cada persona tiene diferentes herramientas internas para abordarlo, nos dice Rodríguez.

Siguiendo con ello, la autora cita al investigador J. Willian Worden en lo que se refiere a las cuatro tareas sugeridas para vivir el duelo, y así lograr que las etapas mencionadas anteriormente se den. Estas son: (1) aceptar la realidad de la pérdida, (2) trabajo de duelo a través de la experiencia (ya sea por medio de la ira o de la tristeza), (3) ajustarse a un entorno en el que la persona o el objeto perdido ya no se encuentran, y (4) reubicación del ser querido/objeto perdido emocionalmente y seguir *adelante* (Worden, 1982 en Rodríguez, 2016, p. 25). El doliente, en el mejor caso, sería capaz de redefinir su pérdida. Esta teoría se centra en ver al sujeto como alguien que tiene agencia en su propio proceso, con herramientas internas que le ayudarían a trabajar en su propio duelo, pero que sin embargo están mediadas por variables externas.

Carlos Weisse, por otro lado, concibe una serie de pasos para afrontar el duelo algo diferentes que coinciden con los tres tiempos del duelo de Lacan. Coincide en que el *primer tiempo* del duelo, frente a la pérdida, es la renuncia a aceptarla. "El agujero en lo real provoca una pérdida en la existencia, conmoviendo así todo el sistema simbólico [...] fenómenos alucinatorios [si es que los hubiese] deben ser entendidos como equivalentes *fantasmáticos*" (2005, p. 545). El *segundo tiempo* de duelo implicaría un alto gasto de energía, pues se trata del trabajo de simbolización. Este

permite ir aceptando que el objeto amado ya no está, y que este ya no puede corresponder al anhelo del doliente. En el *tercer tiempo* se daría una recomposición significativa de lo perdido que haría que se pueda terminar el trabajo de duelo, incluyendo la modificación de los lazos con lo perdido, invirtiendo afectos en otros *objetos* que sustituyan al ausente. A diferencia del primer tiempo, la persona podría declarar que el objeto está realmente perdido y así apaciguar emociones, como la rabia. Coincidiría con la llamada *aceptación* de Kübler-Ross. Existe, por otro lado, el planteamiento de un posible *cuarto tiempo* del duelo que Weisse sustenta con el caso del pintor Giorgio de Chirico, el cual será explicado más adelante en el presente texto. En todo caso, la finalidad del trabajo de duelo, o de vivir sus etapas, es la de buscar ayudar al doliente a vivir el proceso y no evitarlo. De esa manera, concluyen ambos autores, este proceso se volvería "natural", generaría crecimiento en la persona y le ayudaría a afrontar futuras pérdidas en su vida. Por último, frente al tema del trauma de la muerte, autores como Wener Gerst y Patricia Winter explican que el *trauma* en sí se traduciría como “un exceso de excitación pulsional, exceso de carga no tramitable por su [el] yo” (2005, p. 635).

Continuando con la siguiente parte de este subcapítulo, traeremos a Sheridan Horn de nuevo, quien afirma que la forma en que los individuos procesan el duelo ha cambiado, especialmente en una sociedad cada vez más secular en la que la religión ya no dicta la forma en la que la muerte y el morir son racionalizados (Horn, 2018, iii). Esto nos llevaría al tema de la sublimación. Entonces, ¿qué nos dicen los autores estudiados sobre la sublimación? Para empezar, la sublimación, dentro de la psicología, es definida comúnmente como un tipo de mecanismo de defensa maduro, en el cual impulsos o ideaciones socialmente inaceptables son transformados en comportamientos o acciones aceptados socialmente, resultando así en una posible conversión del impulso inicial a largo plazo. Teniendo ello claro, podemos pasar a lo que Rodríguez nos plantea sobre el tema, quien comienza diciéndonos que la pérdida dentro del duelo es difícil dado que se pierde un *objeto* amado, y la adaptación a la nueva situación rompe con la idea de realidad que tiene la persona, algo que Weisse apoya. Es aquí donde la *sublimación* se podría hacer presente, dentro del contexto del arte, y es que el proceso de duelo podría despertar cosas conscientes e inconscientes en la persona que podrían revelarse a través de, precisamente, el arte (Horn, 2018, p.45). Así, la autora sostiene que es mediante la representación y

simbolización de aquellos elementos que son difíciles de aceptar que se le da un lugar a pensarlos y por lo tanto se lograría, mediante la acción, hacer algo con la muerte/pérdida.

La psicoanalista María Cristina Melgar concuerda con esto, y además plantea que el quiebre traumático entre imagen, palabra y *mundo externo* estimularía la fundación en el arte de una construcción novedosa de la realidad. En ese sentido, se daría una nueva combinatoria de recuerdos, fantasías, repeticiones y sublimaciones que resultarían en el paso de lo inconsciente a la creatividad (2005, p. 591). Sostiene así que existe un aspecto positivo del trauma, al menos en la creatividad humana. Afirma que los estímulos hipertróficos y cambiantes del mundo externo pueden estimular la creación, estableciendo así relaciones de causalidad entre *trauma-après-coup*⁹ y trauma-creatividad, y diferencias metapsicológicas entre *fantasmagorización* y *creación*. Y es que la *fantasmagorización*, explica Melgar, surgiría para atenuar los efectos negativos del trauma de manera patológica - esto es, con el peligro de generar desorganización, caos y un grado de desvinculación en la persona (como las alucinaciones).

Werner Gerst y Patricia Winter concuerdan con esto, y añaden que en la obra de arte se posibilitaría la distancia necesaria para que se dé la sublimación, pues sería “un espacio que juega entre lo que se vela y a lo que se alude” (2005, p. 642). Asimismo, secundan una parte del pensamiento freudiano: nos dicen que “Freud incorpora el concepto de sublimación en distintos momentos de su teoría para referirse a los procesos creativos, científicos, intelectuales, culturales y artísticos, reflejando en la creación aspectos narcisistas del autor, sublimados en la gestación de la obra” (2005, p. 641). Quizás es por la enunciación de esto último que en el pensamiento colectivo (o en la sociedad occidental misma) algunos artistas han visto como *egoísta* las representaciones de su propio dolor frente a la muerte de otros, como lo comenta el artículo *La muerte en el arte: así lo refleja la pintura*, del portal virtual El Financiero. Dicho artículo nos dice que “El deudo pocas veces es protagonista, acaso sus

⁹ Según el psicoanálisis, el *après-coup* se utiliza para referirse a la instauración de acontecimientos, impresiones o huellas que pueden no adquirir todo su sentido o eficacia, sino en un tiempo posterior al de su primera inscripción (10° Congreso Argentino y 5° Latinoamericano de Educación Física y Ciencias)

sentimientos parezcan demasiado comunes o egoístas como para ser plasmados en composiciones y colores que irremediablemente nos remitirían a nuestras propias pérdidas y dolores.” (2021). Gerst y Winter nos dicen, añadiendo a lo anterior, que las diferentes expresiones artísticas del trauma son en sí trabajos sublimatorios que lograr crear a partir del efecto del mismo, el cual puede ir o no acompañado por el sentimiento del terror a la *castración* o a la *angustia* de la muerte. Como hemos visto anteriormente, Weisse nos habla precisamente de la *angustia*. Para él, esta consiste en presenciar la desaparición del *Otro* protector para dar paso al *fantasma*, aquella presencia siniestra e invasora. De ese modo, en el doliente se movilizan recursos simbólicos/imaginarios para estabilizar la estructura ante el ataque a lo real.

Concluyendo con el tema de la sublimación, Carlos Weisse nos dice que esta sería la máxima prueba de que el objeto perdido no se puede sustituir. Se abre así *la posibilidad de una nueva inscripción que implicaría un acto creativo, prueba de que se ha logrado el trabajo de duelo*. Habría entonces, según el autor, “un cambio en la estructura y posición del sujeto y del objeto en el fantasma, una nueva experiencia y simbolización de la falta” (Weisse, 2005, p. 547). Sin embargo, podríamos preguntarnos si realmente es posible hablar de un *duelo logrado* dentro del marco de la sublimación, aun cuando este se desarrolle dentro de la misma cicatriz. Weisse también cuestiona esto dado que, a fin de cuentas, el sustituir el objeto perdido por uno nuevo, aun cuando los síntomas del duelo ya no estén, podría volverse en un duelo fallido debido a un nuevo sesgo fetichista (Weisse, 2005, p. 547).

Para ejemplificar las reflexiones anteriores, Weisse decide presentar la práctica pictórica de Giorgio de Chirico (1888-1978), creador de la llamada actualmente *Pintura Metafísica*. El autor inicia haciendo una descripción de la biografía parcial del artista, quien había perdido a su padre a los 17 años. A partir de ese hecho, de Chirico empezó a padecer trastornos intestinales y estados depresivos, que Weisse interpreta como duelo melancolizado y *psicosomatizado*. A los 22, mientras estaba recuperándose recién de uno de sus estados depresivos y trastornos intestinales, se vio a sí mismo reflejado en la plaza de la Santa Croce, viéndola como *convaleciente*, como él. Produjo así el cuadro *Enigma de una tarde de otoño* (1910), el cual podemos ver en la Figura 1, que termina inaugurando una serie de pinturas (óleo sobre lienzo) llamadas *pinturas metafísicas*. En este trabajo, se encuentra una estatua en un

pedestal con las siglas de G.C. (siglas de su propio nombre). Weisse nos dice que percibe angustia y pesar en la pintura, postulando que el cuadro es como una puesta en escena, una manera de simbolización del duelo que se retomó y relanzó a través de múltiples pinturas llamadas *Plazas de Italia*, a lo largo de los siguientes años. El autor sostiene que esto podría ser una especie de “escenario pictórico del duelo” (2005, p. 548). Así, Weisse propone que la muerte del padre del artista pudo haber desatado “una intensa situación traumática expresada por una vivencia de desamparo en nuestro pintor, que quedó asociada a una angustia de muerte” (2005, p. 549). El autor plantea que este trauma pudo haber congelado el proceso de duelo, y que recién a los 22 años este se expresó en los trastornos que de Chirico padeció y de los cuales pudo empezar a *salir*, de algún modo, a través de sus procesos pictóricos.

Figura 1

Primera pintura metafísica de Giorgio de Chirico, “Enigma de una tarde de otoño” en 1910



Nota. Adaptado de “Especial: Giorgio de Chirico y su pintura metafísica | Enigmas del paisaje urbano”, por J. Albelo, 2015 (<https://www.cromacultura.com/giorgio-de-chirico-paisaje-urbano/>). CC-BY-NC-ND.

Weisse entonces nos expresa lo que podría interpretarse del mencionado cuadro. Sostiene así que es posible que la estatua representada en el cuadro sea en realidad una representación del pintor mismo, pero que, al mismo tiempo, siendo un monumento conmemorativo, aluda a *alguien* que se no se encuentra presente - en este caso, podría ser la representación de su propio padre ausente. Weisse nos dice, entonces, que “esta identificación implica una negativa del yo a dar por perdido al objeto conservándolo entonces en sí mismo, asumiéndose el propio yo como el objeto del que se trata” (2005, p. 551). Así, el duelo del artista habría quedado en pausa por un tiempo prolongado. El cuadro sería entonces una puesta en escena del estado subjetivo del duelo congelado ya trabajado una y otra vez a través de las siguientes pinturas. Nos dice el autor que, de esta forma, se permitirá ir matando al muerto, a la vez que conmemorarlo, y a la vez aceptar que algo propio murió con el muerto. Finalmente, Weisse nos plantea que, quizás, la pintura que plantea el recuerdo apaciguado del padre muerto sería la del año 1975, titulada *El hijo pródigo*, la cual podemos ver en la Figura 2. En ella, se ve la misma iconografía de *Enigma de una tarde de otoño*, de 1910, sin embargo, no hay tristeza. La figura del padre se aprecia claramente como la estatua mencionada anteriormente, en interacción con un maniquí, que sería el hijo. Nos dice el autor que se aprecia paz y reconciliación, que no hay ya un ambiente sombrío, sino que ahora hay un color diáfano y más claro.

Figura 2

Pintura de Giorgio de Chirico, "El hijo pródigo" (1975) nos muestra un recuerdo apaciguado



Nota. Adaptado de "De Chirico, trilogía II – 2. Le prime 3 sezioni della "Metafisica continua", al Palazzo Ducale di Genova", por R. Maria Levante, 2019 (<http://www.arteculturaoggi.it/2019/09/20/de-chirico-trilogia-ii-le-prime-3-sezioni-della-metafisica-continua-a-genova/>). CC-BY-NC-ND.

Weisse concluye así que la primera pintura, *Enigma de una tarde de otoño*, abrió un espacio subjetivo que intenta resolver la petrificación del duelo del artista. En sí, sería el inicio del segundo tiempo de duelo planteado por Lacan. El tercer tiempo, siendo el comienzo de la finalización del duelo, estaría relacionado con la última pintura, *El hijo pródigo*, aceptando al padre como muerto e insustituible. De Chirico pasa así del sometimiento melancólico a un objeto petrificado, y luego a emerger como un individuo que, con su arte, crea una separación liberadora. Con todo ello, podemos

finalmente hablar de un posible cuarto tiempo de duelo, planteado por Lacan y el cual Weisse apoya. Este, según el autor, apostaría por poner nuevos significantes a lo singular del duelo. Dicho de otro modo, la sublimación podría poner, por fin, una resignificación a la muerte y a lo que deviene del duelo. Weisse finaliza, entonces, con lo siguiente: "se puede observar una lógica desde el arte que tiene, a nuestro entender, efectos subjetivos similares al discurso analítico" (2005, p. 559). Podríamos atrevernos a afirmar, entonces, que *la actividad artística podría volverse una forma de actividad terapéutica capaz de dar nuevas interpretaciones a hechos o ideas desde el lado cognitivo*.

Pasaremos ahora a la cuarta parte de este subcapítulo. Como se mencionó anteriormente, Sheridan Horn plantea que la forma en la que las personas procesan el duelo, en una sociedad cada vez más secular, ha cambiado. Así, en base a esto, Horn formula dos hipótesis centrales: La primera, que un nuevo fenómeno está emergiendo en el arte, el del cenotafio contemporáneo, erigido como manifestaciones físicas o digitales en internet. En ese sentido, los artistas contemporáneos estarían materializando y/o actualizando aspectos de sus procesos únicos de duelo, así como imitando (posiblemente) los síntomas de la pérdida, el duelo, el luto y el trauma en sus propios trabajos artísticos (Horn, 2018, p. 265). La segunda hipótesis, por otro lado, plantea que los trabajos de los artistas que Horn estudió son evidencia de un nuevo fenómeno que ha estado emergiendo actualmente. Este es, el del mencionado *cenotafio transitorio* (ya sea como una manifestación digital o física en internet). Cabe puntualizar, en este caso, lo que significa *cenotafio*: un monumento que honra a una persona o grupo de individuos cuyos restos están localizados en otra parte (la palabra en sí significa *tumba vacía*, derivada del latín y del griego). Así, encapsulados en estos cenotafios, habría una riqueza de información concerniente a los fallecidos, y a los aspectos del proceso de duelo únicos de los artistas (Horn, 2018, p.iii). Cada cenotafio sería, en ese sentido, irrepetible por naturaleza.

Existe evidencia de esta última hipótesis concerniente a los cenotafios, sostiene Horn. Esto es a través de formas nuevas, que no son afines a la *muerte* en sí (como el uso de materiales efímeros que se disuelven, deterioran, pudren o desaparecen), sino a través de materialización de cambios, espacios, elisiones y hiatus que representan y reflexionan sobre el duelo, el luto y el trauma de maneras más sutiles u ocultas.

Inclusive, Horn sostiene que el duelo podría no estar presente en una sola obra del artista, sino que se revela gradualmente a través de su producción total. Esto es afín a lo que Weisse nos dijo anteriormente sobre el pintor de Chirico, con su pintura metafísica relacionada a la muerte de su padre. Horn nos dice, además, que estos hallazgos no son sólo útiles como información que muestra la complejidad y prevalencia de estos procesos, sino que "ofrecen oportunidades para un mayor entendimiento, compasión y sanación" (Horn, 2018, p. 266). La autora puntualiza que es importante reconocer los vínculos entre el arte contemporáneo y la tradición cristiana, especialmente porque en sociedades seculares la religión ya no dicta la manera en la cual la muerte y el morir son racionalizados – sin embargo, aún resuena en la conciencia pública y apuntala a la psique colectiva. Es por medio de esta relación simbiótica que emergió una visualidad iconográfica llena de significados relacionados al individuo y a lo divino - ejemplos de estos serían el culto a las Reliquias cristianas, las vanitas, imágenes de santos y mártires, así como el *ars moriendi*. Dada esta historia, no sorprende que Horn sostenga que los artistas actuales estén reconfigurando rituales religiosos, tropos y prácticas conmemorativas en sus cenotafios personalizados y seculares. Pone así de ejemplos a artistas como Wilke y Spence en su tiempo conviviendo con el cáncer (Horn, 2018, p. 269). Horn concluye que, en una sociedad que no tiene guías para el duelo y el luto, los cenotafios en el arte son cruciales en ofrecer formas alternativas de práctica discursiva y conmemorativa (2018, pp iii). No solo eso, sino que la producción de estos *cenotafios* personalizados sería un acto generoso por parte del artista hacia el público que observa. Estos revelarían nuevas formas de rituales conmemorativos y tributos - y también formas innovadoras, prácticas y poéticas de asimilar pérdidas profundas en nuestras vidas. Inclusive, darían lugar a la apertura de una especie de foro y oportunidad para encuentros sociales en los que se puedan discutir estos temas y vivencias difíciles, aterradoras y de aislamiento.

Pasaremos así, a ampliar el concepto de cenotafio que plantea Horn. La autora define a los cenotafios transitorios y laicos producidos por los artistas como expresiones del duelo y del luto. Sería entonces un monumento que honra a una persona, o grupo de personas, cuyos restos están enterrados o localizados en otra parte. El cenotafio, a diferencia del monumento, sólo honra al muerto. Un cenotafio es un monumento, pero no todos los cenotafios son monumentos (Horn, 2018, p. 7). Para Horn, la

importancia y belleza de los cenotafios en el arte es que estos no nos *hablan* de momentos, fases o de modelos de duelo/luto de manera explícita. En vez de ello, estos expresan “un antiguo reconocimiento de corazón, que no hay una cura inmediata” (Horn, 2018, p.261, traducción propia). Son, en cierto sentido, testimonios visuales, reconocimientos y exposición de la vasta capacidad humana de amar y de lo que significa estar vivo. Como subgénero, los cenotafios en el arte contemporáneo encapsularían un rango de características similares, entre las cuales están:

- Respuestas de duelo únicas.
- Intentos por superar heridas psicosomáticas.
- La pérdida como incurrida, inferida, sublimada o realizada.
- Un retrato, metafórico o no, de la persona fallecida.
- La combinación de dominios íntimos/privados con amplios espacios socioculturales.
- La expresión de la mutabilidad humana, de lo efímero y de la inevitabilidad de la muerte.
- El fallecido siendo resucitado metafóricamente para "vivir" de nuevo a través de encuentros sociales y participación activa.
- Lazos continuos, demostración de amor y de la preciosidad de la vida en sí (Horn 2018, pp. 268 - 269).

Aún con estas características en común, Horn sostiene que los cenotafios en el arte no han sido estudiados lo suficiente. Dicho esto, considera que estas formas de arte son importantes y son en sí un acto generoso para con la sociedad occidental, puesto que presentan el dolor del duelo, visto como algo que debe llevarse de manera privada, de manera pública, generando un espacio en el cual diversos temas y experiencias difíciles de asimilar pueden ser discutidas. Horn concluye que los cenotafios de los artistas revelan formas alternativas de conmemoración y de tributo, a manera de ritual. No solo eso, sino que proveen de formas innovadoras y poéticas de asimilar pérdidas profundas. De esta manera, Horn afirma que estos cenotafios laicos, y los espacios que estos crean, demuestran que los muertos pueden tener aún una existencia activa en la vida de uno, y en la comunidad en sí (Horn, 2018, p. 271). No son *sepultados* completamente, en ese sentido.

Habiendo dicho todo lo anterior, se podría concluir, de antemano, que *el trabajo plástico realizado en conjunto con este trabajo de investigación caería en la categoría de cenotafio de Sheridan Horn*. No solo eso, sino que sería, además, una forma sublimatoria de intentar procesar y *superar* el duelo por la muerte de un ser querido, en este caso mi madre, teniendo como base el hacer lo posible por transformar emociones y recuerdos que traen dolor en algo no necesariamente *bello*, sino en una instalación compuesta por formas que van desde lo crudo y *emocional*, en cuanto a dibujos, hasta lo más frío, clínico y preciso, en cuanto a sonido y esculturas. Ahora, a estas alturas de la redacción, me permitiré tomar una postura con respecto a lo planteado anteriormente. En cierta forma, me atrevería a decir que existe un vaivén en mi práctica artística, al menos para este caso particular: el de acercarme a lo más perturbador y desgastante, y luego tomar distancia y racionalizar lo percibido y vivido en algo que, a fin de cuentas, termina siendo un intento por sacar ideas *filosóficas* de un evento traumático. Como se dijo, termina siendo un proceso de sublimación.

1.2. Ceremonia y ritual del duelo

A menudo, el duelo es validado a través de rituales o prácticas rituales que señalan o manifiestan un cambio importante en el contexto de los dolientes. Los rituales suelen poseer un componente social, aun cuando estos se practiquen de manera individual, y en el caso del duelo, el ritual del funeral tendría como fin marcar un antes y un después en la vida de los dolientes, de validar la muerte y al difunto, y, según algunos autores, prevenir complicaciones futuras en el duelo. Para poder hablar de esto, revisaremos dos artículos académicos escritos por numerosos autores. El primero será *Facilitating grief: An exploration of the function of funerals and rituals in relation to grief process*, escrito por Huibertha Mitima-Verloop, Trudy Mooren y Paul Boelen (2021). El segundo será *The effect of suppressing funeral rituals during the COVID-19 pandemic on bereaved families*, desarrollado por E. de Oliveira Cardoso, B. de Almeida da Silva, J. Henrique dos Santos, L. dos Santos Lotério, A. Guerrieri Accoroni y M. dos Santos (2020).

En el primer artículo la idea principal que se nos plantea es que, sin importar la cultura, la religión o sistema de creencias, la muerte es casi siempre seguida por un servicio

de funeral (O'Rourke, Spitzberg y Hanawa, 2011, en Mitima-Verloop et al., 2021) que variará de acuerdo a la cultura, demarcando el tipo de reacción y expresión emocional de la pérdida (Fulton, 1995, en Mitima-Verloop et al., 2021). El funeral enfatiza la muerte y simultáneamente provee de un punto para empezar a sanar (Kastenbaum, 2004, en Mitima-Verloop et al., 2021). En ese sentido, los rituales en sí, incluyendo los relacionados a la muerte, se volverían “vehículos de transformación, transición y continuidad” (Mitima-Verloop et al., 2021, p.735, traducción propia), y es que, los autores plantean que el participar de rituales podría llevar a la externalización de sentimientos y generar la expresión de las emociones necesarias (Rando, 1985; Vale-Taylor, 2009, en Mitima-Verloop et al., 2021, p. 736), así como ayudar a mantener un vínculo importante con el fallecido (Mroz y Bluck, 2018; Possick et al., 2007; Vale-Taylor, 2009; en Mitima-Verloop et al., 2021, p. 736) y a ganar control sobre los cambios e incertidumbres que conlleva tener una pérdida (Norton y Gino, 2014; en Mitima-Verloop et al., 2021, p. 736). Lo que al final plantean los autores de este artículo, luego de demostrar mediante un estudio cuantitativo realizado por ellos, es que una percepción positiva del funeral está relacionada a un afecto positivo en los primeros meses luego de la muerte; sin embargo, no hay algo que sugiera que esto se vincule con la intensidad de las reacciones. Dado esto, la percepción sanadora que tienen la mayoría de los dolientes sobre el participar de un funeral reflejaría en realidad una experiencia emocional subjetiva. Dicho de otro modo, no habría un vínculo entre el asistir a un ritual funerario y la disminución de los síntomas o reacciones del duelo, hablando objetivamente (Mitima-Verloop et al., 2021, p. 742). Habría una sensación de que *ayuda*, pero quizás el duelo se manifieste de manera agresiva de todas maneras.

En el segundo artículo académico, la noción principal que se trabaja es la problemática que surgió por el fenómeno de los rituales reprimidos a causa de la COVID-19, cuando la pandemia aún estaba en sus primeros meses y no había vacunas que disminuyeran la mortalidad de los contagiados. En ese sentido, los autores indagaron sobre qué significado pudieron atribuir los dolientes a esta situación. Los resultados de esto revelaron lo siguiente:

[Las] experiencias compartidas en los reportes reflejan el sufrimiento experimentado por la muerte súbita de una persona significativa, el cual es

amplificado por la ausencia o impedimento para realizar rituales familiares para decir adiós. La supresión o abreviación de los rituales funerarios es una experiencia traumática porque a los miembros de la familia no se les deja realizar un último homenaje a la persona querida que ha fallecido de manera súbita, lo que causa sentimientos de incredulidad e indignación. (Oliveira, 2021, p.1, traducción propia)

Dados estos hallazgos, no sorprende que los autores concluyan que es necesario ver alternativas para realizar rituales de pasaje en emergencias para poder reconfortar y apoyar a amigos y familiares afectados. En ese sentido, los autores de este artículo afirman que los rituales funerarios son cruciales para disminuir las probabilidades de desarrollar un duelo complejo en el futuro. Es así como, habiendo revisado las posturas y fundamentos de ambos textos, me atrevo a decir que *las prácticas rituales estarían hechas para calmar a los vivos, no para calmar a los muertos* en sí - más allá de si uno es creyente o no. Podemos ver también que los efectos del arte y la sublimación podrían estar presentes en los rituales funerarios, dado que se intenta entender y dar un significado a la experiencia a través de las emociones e ideas. El caso contrario se aplicaría también: se podría afirmar con cautela que el arte posee componentes afines a los efectos del ritual.

A continuación, veremos cómo algunos artistas atravesaron sus propios duelos a través de prácticas de arte contemporáneo.

1.3. Tres obras de arte contemporáneo que trabajaron el duelo

En el siguiente subcapítulo analizaremos las obras de algunos artistas que trabajaron el duelo y la muerte – siendo ellos mismos dolientes al momento de realizar estas obras. Si bien ya se revisó anteriormente lo que dijo Carlos Weisse sobre el pintor Giorgio de Chirico como ejemplo de la relación entre la muerte, el duelo y el arte, pienso que es necesario hacer nuestro propio análisis de las obras de otros artistas que hayan trabajado este tema por medio de sus obras (en específico, de obras de arte contemporáneas). Se tendrá en cuenta la teoría de los trabajos de investigación

de los autores anteriormente analizados, así como de mis propios conocimientos sobre arte y estética.

Entre los primeros casos a analizar, tendremos a un proyecto de la muestra colectiva *One foot on the ground, one foot in the water*, curada por Travis Curtin para *La Trobe Institute* en Australia, y con la asistencia del Gobierno Australiano a través de *Australia Council for the Arts*, presentada por primera vez desde el 2 de noviembre del año 2020 al 17 de enero del 2021. La exhibición exploró, mediante 25 obras de arte de 11 artistas contemporáneos, la mortalidad como un estado de transición, presentando así al proceso artístico como una forma de enfrentar la muerte de manera colectiva y de manera individual¹⁰. Así, se ven diferentes estrategias estéticas para trabajar este tema, desde la pintura, la escultura, instalación y arte sonoro que remiten al duelo, al recuerdo y a la pérdida, entre otras interpretaciones.

Como único caso de la mencionada muestra colectiva, tenemos a Sarah Morawetz con su libro objeto titulado *March 17*, del año 2020. Este es el caso del *futuro padre* adoptivo de la artista, el cual murió en un accidente de motocicleta. Ella recoge las cosas que él cargaba ese día dentro de su billetera y hace un libro objeto con fotografías de estos pequeños elementos. Está presente el tema de repetición y de documentación para *re-vivir* la experiencia de ese día, lo cual nos podría hacer pensar que esta obra es una especie de cenotafio, tal como lo habría planteado Sheridan Horn. En sí, todas las obras contemporáneas de las que se vaya a hablar aquí terminan siendo cenotafios laicos, los cuales encapsularían un rango de características similares, entre las cuales están el hecho de ser respuestas de duelo únicas, ser intentos por sanar heridas psicosomáticas, intentar mostrar la pérdida como incurrida, sublimada o realizada, el ser una suerte de retrato del fallecido, la expresión de la mutabilidad y de lo efímero de la vida humana, tener al fallecido *resucitado* metafóricamente, y demostrar lazos que continúan a pesar de la muerte (Horn 2018, pp. 268-269). Teniendo ello en cuenta, podríamos llegar a la conclusión de que este trabajo calza perfectamente en esa categoría, especialmente por la forma en la que tiene la presentación de esta obra: como un registro fotográfico, neutro, de

¹⁰ <https://artguide.com.au/artists-on-grief-mourning-and-loss/> Consultado el 20 de noviembre del 2022

los objetos pequeños y cotidianos que estaban en algo tan pequeño como una billetera *normal*¹¹.

Amy Parrish y su proyecto titulado *Check the Mail for Her Letter* (2020) es nuestro segundo caso. Como contexto, la abuela de la artista murió a causa de la demencia, y durante el último momento en el que ambas estuvieron juntas, la abuela de Amy Parrish le decía que necesitaba revisar su correo, sin motivo aparente (según lo que se relata en la entrevista que se le hizo a la artista en el portal web *NPR*¹²). Tiempo después, Parrish decidió escribir una carta a su abuela, pero lamentablemente, dicha carta nunca llegó a su destinataria debido a que la anciana ya había fallecido. Este suceso, en conjunto con el recuerdo de la última visita a su abuela, incita sentimientos de dolor y culpa en la artista. Como estrategia estética y con intención terapéutica, de manera sublimatoria, Parrish decide recoger diversas fotografías en blanco y negro de recuerdos de su abuela y las interviene plásticamente. Así, mediante este proceso creativo la artista muestra el paso del tiempo y del deterioro cognitivo que su abuela experimentó. A través de la línea y la mancha Parrish decide enfocar la mirada en ciertas partes de las fotos: borronea y garabatea zonas, rostros y ambientes con líneas blancas intermitentes y/o punteadas para mostrar cómo los recuerdos se habrían borrado o deformado en la mente de su abuela. La artista nos cuenta un poco sobre su propio proyecto en su página web:

Check her Mail for Her Letter explora la memoria y la pérdida después de que mi abuela sucumbiera a la demencia. Dos flujos de imágenes se entrelazan dentro y fuera del tiempo y el espacio: una colección de fotografías modernas en los meses que antecedieron y que siguieron su fallecimiento, y una serie de retratos vintage que se remontan a su infancia. (Parrish, s.f., traducción propia)¹³

En ese sentido, entre los aspectos que más saltan a la vista está el hecho de que son muchas fotografías que muestran una serie de retratos de personas, así como de

¹¹ Se pueden apreciar imágenes de la obra de Sara Morawetz en <http://samorawetz.com/march-17>

¹² <https://www.npr.org/sections/pictureshow/2020/04/27/830806858/artist-explores-grief-memory-and-loss-through-photographs> Consultado el 20 de noviembre del 2022

¹³ <https://amyparrish.com/check-the-mail-for-her-letter/> Consultado el 23 de noviembre del 2022

ambientes, paisajes o partes de cuerpo. Estas a su vez son monocromáticas, salvo algunas excepciones en las que las imágenes fueron intervenidas con tonalidades celestes o verdosas tenues. Se puede observar también, de manera inmediata, las líneas toscas pero intermitentes y repetitivas, garabatos y manchas blancas en las imágenes que hacen que estas se vuelvan, en cierta medida, oníricas y misteriosas. Las intervenciones en las fotografías realzan o tapan ciertas zonas o partes de cuerpo, como rostros, cabezas o ambientes enteros.

Las decisiones tomadas por la artista en su propia obra, como la cantidad y acumulación de estas fotografías, nos remite a una suerte de repetición, como un mantra que intenta decir lo mismo una y otra vez a través de las diferentes fotografías relacionadas con la abuela de Amy Parrish a través del tiempo. Es, a su vez, una posible forma de actuar terapéutica por parte de la artista para poder entender la doble pérdida que vivió: la muerte lenta de su abuela causada por la demencia, y la muerte definitiva de esta misma, dejando un cabo abierto en la carta que nunca recibió - por ello, el recurso de la repetición: en las líneas, en la cantidad de fotos, y en la misma técnica utilizada en todas las imágenes monocromáticas, si bien con algunas variantes.

Finalmente, nos detendremos a revisar un último caso, el cual se sale del molde que podríamos tener sobre lo que es o no es una *obra de arte*. Se trata del videojuego *That Dragon, Cancer*, creado por Ryan Green y Amy Green bajo el nombre de Numinous Games¹⁴. Dicho videojuego fue lanzado en el año 2016, y cuenta de manera autobiográfica y por escenarios la experiencia que los Green tuvieron al criar a uno de sus hijos, Joel Green, diagnosticado con cáncer terminal cuando este tenía un año. Según lo que el videojuego presenta, Joel pudo vivir cuatro años más hasta que falleció en el año 2014 por dicha enfermedad. El videojuego es de duración corta, de unas dos horas aproximadamente de inicio a fin. Se presenta a sí mismo como un juego de aventura en el cual se necesita hacer click con el mouse en ciertas zonas, personas u objetos para avanzar en la historia. Las personas, o personajes en este caso, se presentan casi como maniqués sin rostro, enfocándose más en el aspecto

¹⁴ https://store.steampowered.com/app/419460/That_Dragon_Cancer/ Videojuego descargado y consultado el 19 de noviembre del 2022

atmosférico, así como en el sonido, las voces, la música y fragmentos escritos que acompañan las acciones de los protagonistas. Se utilizan recursos estéticos, simbólicos y literales para narrar los sucesos, sean alegres, tristes, crudos o terribles, así como para expresar lo que Ryan y Amy Green sentían o pensaban durante el periodo de tiempo que tuvieron a Joel con ellos. En esto ahondaremos más adelante.

El juego inicia con un Joel de dos años, jugando en el parque junto con sus hermanos y padre. Poco a poco, mediante acciones que el videojugador hace al jugar con Joel, se va develando que el pequeño niño tiene cáncer y que su madre, Amy, tiene una esperanza férrea y (y quizás enneguecida) de que su hijo va a ser curado por Dios, a diferencia de su padre, Ryan, quien tiene se encuentra devastado, desesperado y muy triste. La historia nos lleva por diferentes hitos o momentos, entre los cuales están el interactuar o jugar con Joel en dicho parque, ver cómo esto cambia y Joel es llevado de emergencias en una camilla muy grande, ver a sus padres en situaciones metafóricas que representan sus estados mentales, “ser” los médicos que dan las noticias de cuánto tiempo de vida le queda al niño, jugar a las carreras con Joel en el apartamento en el que vive, observar cómo, entre sueños, se lo lleva el viento hacia unas espinas, leer cartas de otros sobrevivientes de cáncer, escuchar las preguntas de sus hermanos, etc. Esto sigue a la par de que el juego da pistas, cada vez más intrusivas, de que a Joel se le acaba el tiempo. Finalmente, el juego acaba cuando Joel fallece y se nos presenta, posteriormente, una escena conmovedora de él sentado en el parque del inicio, en un picnic, comiendo *pancakes* (Figura 3). A nosotros, como videojugadores, se nos da la oportunidad de conversar con él, por primera y última vez, mientras hacemos burbujas que eventualmente desaparecen – algo que podría recordarnos a las vanitas que representaron la brevedad y fragilidad de la vida mediante, precisamente, las burbujas. Como ejemplo, podemos ver en la Figura 4 el cuadro de Joannes de Cordua, quien pintó *Vanitas still life with soap bubbles*, aproximadamente en el siglo XVII.

Figura 3

Única oportunidad de conversar con Joel luego de su muerte, mientras se juega con burbujas con él



Nota. Screenshot tomado dentro del videojuego "That Dragon, Cancer", por Numinous Games, 2016.

Figura 4

Las vanitas han recurrido a diversos símbolos para mostrar la fragilidad de la vida, como las burbujas



Nota. Pintura de Joannes de Cordua, "Vanitas still life with soap bubbles". Adaptado de "Tajan Paris auction of 26 March 2008 lot 42", 2008, Wikimedia Foundation. Obra de Dominio Público.

Dicho lo anterior, podemos pasar a analizar los elementos estéticos, ya sea de color, forma o sonido, que el videojuego utiliza para realizar la representación y simbolización de este periodo de tiempo en los Green, quienes realizaron este proyecto con la intención de poder trabajar su etapa de pre-duelo y duelo. Lo primero que salta a la vista son las formas facetadas de los objetos y de los personajes, así como la falta de detalles en los rostros – casi remitiendo a maniquíes. La intención de esto pudo haber sido una manera de solucionar la posible falta de recursos para recrear rostros expresivos, o una forma de hacer que la experiencia sea más inmersiva al hacer que el videojugador pueda ponerse en el lugar de estos *maniquíes*. Por otro lado, lo que llama la atención es la paleta de colores utilizados, en su mayoría cálidos y amigables salvo en contadas escenas breves en las que suceden tragedias simbólicas, como la destrucción de edificios o habitaciones por una suerte de tumores negros con espinas. Los colores planos, y por momentos acartonados, dan la impresión de que es un cuento para niños.

En segundo lugar, desde el lado de utilización de símbolos y estrategias para comunicar lo que sucede, se tiene imágenes que remiten a una ensoñación o a lo onírico, como por ejemplo la secuencia en la que se tiene que hacer que Joel sostenga globos que le hacen volar, y luego hacer que él esquive a los anteriormente mencionados tumores con espinas (los cuales van reventando los globos de uno en uno, hasta que Joel cae). Se tiene también escenas mixtas, en las que usualmente se utilizan para mostrar lo crudo y cruel de la situación, como por ejemplo una parte en la que, luego de hacer jugar a Joel, el videojugador se da la vuelta por un momento y se da cuenta de cómo parte del apartamento se destruye, y al volverse a Joel nuevamente, por un breve momento, este está sentado en su carrito de bebés con medio cuerpo metido en una bolsa negra para difuntos. Acto seguido, la siguiente escena es una que muestra un momento aparentemente literal, en el que se toma control del padre de Joel en el cuarto del hospital y se intenta calmar los llantos del niño, mientras se escucha y lee lo que el padre siente. Casi al final del juego, se tiene una secuencia en la que se ve cómo, simbólicamente, la madre está en un bote sosteniendo a Joel, manteniendo su fuerza y creyendo que un milagro sucederá al final de todo, mientras que el padre solo quiere hundirse en el agua y sentir la desesperación y terror de la situación (ver Figura 5).

Figura 5

Secuencia del bote con ambos padres lidiando con la difícil situación de diferentes maneras



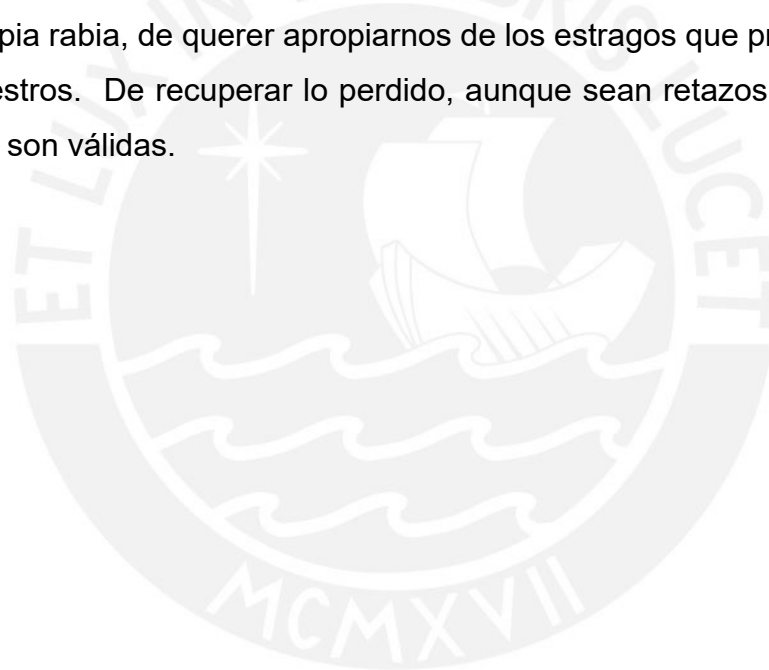
Nota. Screenshot tomado dentro del videojuego "That Dragon, Cancer", por Numinous Games, 2016.

Con todo lo mencionado anteriormente, se puede concluir que este es un videojuego bastante emocional y de corte personal. Ha suscitado reacciones fuertes en aquellos que jugaron esta obra, si es que tomamos en cuenta las reseñas que *That Dragon, Cancer* tiene en la plataforma *Steam*, así como comentarios en videos de *Youtube* en los que este juego aparece. Ha ganado diversos premios que reconocen, precisamente, el trabajo emocional, narrativo y creativo que Ryan y Amy Green hicieron al crear este juego, el cual terminó siendo un intento por sublimar el trauma de perder a Joel debido al cáncer.

Como cierre de este capítulo, podemos concluir que es posible trabajar el duelo mediante la sublimación. El arte sería una forma de sublimar la pérdida y el trauma según los autores estudiados hasta ahora, pues se hace un proceso de simbolización y representación, desde una cierta distancia – tal como hemos visto en estas tres obras de arte. Sin embargo, en ningún caso se sustituye la pérdida, sino que se la redefine. Por otro lado, quizás para algunos autores esta experiencia de duelo sea una experiencia de crecimiento que se debe aprovechar, no obstante, quizás sería importante considerar también que hay quienes sostienen que pensar así sería una

forma banal de ver la muerte y sus implicancias, pues se reduce al fallecido a un objeto en segundo plano que puede ser aprovechado para nuestro mero beneficio. En ese sentido, cada uno necesitaría ver qué visión le suma más. Lo mejor sería, quizás, no enfrascarnos toda la vida con la culpa y la gravedad como única compañía teniendo como argumento que merecemos sufrir, dado que, si no lo hacemos, no estamos respetando a la persona fallecida.

En todo caso, pienso que la práctica artística en estas circunstancias es una manera de desmenuzar lo sucedido, ver las piezas, rearmarlas y resignificarlas, en un intento por mantenernos vivos y por mantener viva la memoria que poseemos o recordamos de la persona fallecida. Quizás es también un acto de empatía, valentía y vulnerabilidad para con los otros. Algunos podrían decir, inclusive, que es un producto de nuestra propia rabia, de querer apropiarnos de los estragos que produjo la muerte y hacerlos nuestros. De recuperar lo perdido, aunque sean retazos. Quizás, todas las respuestas son válidas.



2. CAPÍTULO II: Cyborg n°1

Es posible que exista un deseo general, o una idea de deseo en casi todos nosotros, de querer expandir nuestras capacidades mentales y físicas. Dicho de otro modo, de trascender nuestros límites corporales, nuestras barreras cognitivas y convertirnos en algo más¹⁵. En algo que burle la promesa de muerte y nuestra propia y limitante corporalidad *natural*¹⁶. Y es que, de cierto modo, la idea de *muerte* (junto con la curiosidad) sería el origen de la ansiedad que habría generado a la tecnología, desde el inicio¹⁷ – y quizás, el deseo de burlar a la muerte mediante ella no sea algo sacado meramente de la fantasía de la ciencia ficción, sea esta utópica o distópica. Basta con mirar al uso que le damos a aparatos electrónicos como los celulares para darnos cuenta de que a través de ellos nuestra comunicación con otros individuos (que estarían a distancia) es mucho más efectiva que hace unos cincuenta años, por ejemplo. El hecho mismo de tener acceso (constante) a internet y a sus beneficios - ya sea en cuanto a comunicación con otros humanos, a inteligencias artificiales, o desde el hecho de poder seguir tutoriales escritos o en videos, acceder a plantillas, obtener respuestas inmediatas, o tener acceso a portales de información previamente digerida y analizada permite que tengamos a otra *entidad* que piense y haga cosas por nosotros, algo que podemos aprovechar para hacer, a su vez, otras actividades que devengan de esto. Inventos como automóviles y aviones nos permiten viajar de un lugar a otro - sumando a eso, de nuevo, la ayuda de aplicaciones que nos permiten ubicarnos mejor o calcular con exactitud el tiempo que nos tomará el viaje – así como el camino más efectivo para gastar la menor cantidad de energía posible. Siempre hemos sido seres parcialmente tecnológicos. Si no son los mencionados celulares,

¹⁵ Esta sería la definición clásica de tecnología para el filósofo canadiense Herbert Marshall McLuhan. Él definió a la tecnología de manera bastante amplia, como una suerte de *extensión del hombre*. Citando al autor Jim Euchner en su artículo *Marshall McLuhan and the Next Normal*, “según el modelo de McLuhan, la gente crea tecnologías (o *nuevos medios*) para cumplir con una intención de diseño particular; es solo después – décadas después, usualmente – que las tecnologías manifiestan sus implicancias culturales” (Euchner, 2021, p.9, traducción propia)

¹⁶ El término *natural* viene de *naturaleza*. Según la RAE, naturaleza se podría definir así: “Principio generador del desarrollo armónico y la plenitud de cada ser, en cuanto tal ser, siguiendo su propia e independiente evolución.”

¹⁷ Sigmund Freud se refiere a esta afirmación en la conferencia pronunciada en 1916 llamada *Nosotros y la muerte*, publicada en 1991 en la *Revista de Psicoanálisis* (la traducción). Nos dice que lo que desencadenó la investigación en el hombre primitivo “fue el conflicto de los sentimientos al producirse la muerte de seres queridos que también eran personas extrañas y odiadas” (Freud, 1991, p.548). Este habría sido el inicio de toda especulación, pues el hombre primitivo no podría seguir negando la muerte. No solo eso, sino que “junto al cadáver de la persona (...) [se originaron] el sentimiento de culpa, el miedo a la muerte y los primeros mandamientos éticos” (Freud, 1991, p.549).

son el arado y herramientas como el martillo o el palo. Todo esto nos convierte en seres que son en parte orgánicos, y en parte, maquínicos, hasta electrónicos. Utilizamos la tecnología y la máquina para facilitarnos la vida, para hacerla más automatizada y así enfocarnos en otras cosas - en diferentes medidas, de acuerdo a nuestro contexto sociocultural, económico y personal. La pregunta entonces sería... ¿no será acaso que nos hemos convertido en *cyborgs*? ¿Un ser *híbrido* que existe como tal gracias a la carne y a la máquina, desde su sentido más amplio? ¿Seguimos siendo *humanos* luego de haber realizado esta transición? Y, en todo caso, ¿Qué significa ser *humano*?

Para poder desarrollar la idea, es necesario exponer primero las reflexiones hechas en el último año en lo que se refiere al porqué o para qué habría aparecido el cyborg en nuestro contexto. Dicho de otro modo, cómo podrían agruparse los diversos tipos de cyborgs que vemos a diario en base a la funcionalidad o propósito que cumplen. En ese sentido, podríamos ver que los cyborgs más llamativos, o que más se han trabajado en la ciencia ficción, en las películas, libros y en el arte en general, han sido aquellos que expanden nuestras capacidades más allá de lo que nuestra propia naturaleza lo ha permitido hasta ahora. En otras palabras, este tipo de cyborg sería aquél que busca optimizarse a sí mismo, desde diferentes campos y con diversas aproximaciones, a través de la máquina y la tecnología. Este sería el primer tipo de cyborg identificado, el cyborg n°1, el cyborg mejorado y aumentado, aquel que intenta burlar sus propios límites *naturales* con la finalidad de evitar sentir dolor por posibles pérdidas. Dicho de otro modo, el cyborg n°1 se mejora a sí mismo para intentar dificultar la llegada de la *muerte*, en sus diversos aspectos e interpretaciones. El cyborg elevado se rehúsa a ser parte de cualquier proceso de duelo.

El segundo tipo de cyborg que podríamos identificar sería aquel que busca asirse a la vida por medio de la máquina y la tecnología. Es aquél que muchas veces termina reducido a un contexto aislado, clínico y, posiblemente, invasivo y reduccionista. Este tipo de cyborg busca mantener o restaurar al organismo o cuerpo afectado. Si bien busca hacer que el individuo vaya más allá de sus capacidades actuales (las cuales han sido mermadas, ya sea por enfermedad, accidentes, etc.), al igual que el primer tipo de cyborg, lo que en realidad busca hacer es *rehabilitar* sus funciones. Muchas veces, a cyborgs de este estilo los veríamos con órganos o extremidades que

reemplazan las que solían tener. Podrían estar entubados, cableados, conectados a máquinas que les permiten seguir viviendo, recibiendo un coctel de medicamentos o químicos que hacen que ellos puedan seguir *funcionando*. Viviría, en ese sentido, una suerte de duelo por haber perdido parte de su ser original. Este cyborg no está solo en esto, sino que sus familiares, amigos, etc. viven así mismo el dolor por la pérdida de su corporalidad, mente y sueños originales. Inclusive, podría venir acompañado de un duelo anticipatorio: una suerte de espera dolorosa en la que habría una gran dificultad para moverse más allá del primer y segundo tiempo de duelo de Lacan – hasta que el fallecimiento de este individuo ocurra. Este sería el segundo tipo de cyborg, el cyborg n°2 o el cyborg restaurativo¹⁸, aquel que desaparece progresivamente frente a nosotros, en un contexto de duelo en suspenso, y que lucha por mantenerse. En esta sección nos enfocaremos en el primer cyborg: el cyborg elevado (o cyborg n°1)¹⁹.

El cyborg es, en pocas palabras, un ser que tiene partes orgánicas combinadas con partes cibernéticas o mecánicas. El robot, por otro lado, es una máquina que posee *inteligencia* y está programada para realizar determinadas operaciones o manipular objetos de manera autónoma, tanto así que sustituye a los humanos en ciertas tareas peligrosas, repetitivas y/o pesadas²⁰. El cyborg se diferencia del robot precisamente por eso: es un ser originalmente orgánico y vivo, no es un ente o un autómeta programable hecho de metal (o de cualquier otro material). Dada sus características, el cyborg ha tenido diversas manifestaciones y representaciones creativas en diversos medios, en especial en aquellos que trabajan con la ciencia ficción. Cabe

¹⁸ Como dato curioso, mencionaríamos que esta forma de clasificar a los cyborgs se encontró medio año después en el portal web de *Bionity*, página que muestra artículos, wikis y foros que especulan sobre ciencia, medicina, farmacéutica y tecnología, de manera no necesariamente formal. En *Bionity*, el cyborg es clasificado, *según la medicina*, de una manera similar a la que se presenta en este trabajo de investigación: el cyborg aumentado, y el cyborg que restaura.

(<https://www.bionity.com/en/encyclopedia/Cyborg.html#Medicine>; consultado el 10 de noviembre del 2022)

Sin embargo, cabe mencionar que, antes de toparnos con esta información, primero se llegaron a estas ideas como conclusión personal a través de la observación, una primera revisión de autores como D. Haraway y R. Braidotti, y la propia experiencia empírica cercana con mi madre, quien fue paciente oncológico por más de siete años hasta su fallecimiento.

¹⁹ El cyborg n°2 lo veremos a fondo en el Capítulo 3.

²⁰ “Un robot es un manipulador reprogramable y multifuncional, diseñado para mover materiales, partes, herramientas o dispositivos especializados a través de varias mociones programadas para la ejecución de varias tareas” (Robot Institute of America, 1979, traducción propia)

(<http://engineering.nyu.edu/mechatronics/smart/pdf/Intro2Robotics.pdf> (consultado el 7 de mayo del 2023))

señalar que el cyborg n°1 suele aparecer de manera prominente (por primera vez dentro de su respectiva historia ficticia) en contextos futuristas *no muy lejanos*, como una promesa de nuestro futuro cercano y de lo que podríamos llegar a presenciar o llegar a ser, como una entidad que desdibuja los límites del *presente* y del *futuro*, de la ficción y de la realidad. Este ser biológico y *maquínico* tiende a ser una figura muy atractiva en el imaginario colectivo, tanto así que diversos personajes de esta condición han aparecido a lo largo de la historia, sea en el cine, en el cómic, en videojuegos, en la literatura, etc. Como algunos ejemplos, tendríamos a las películas *Ghost in the Shell* (1995) y *RoboCop* (1987), al manga *Battle Angel Alita*²¹ (1990), a la serie de videojuegos *Deus Ex* (2000 – 2016), etc. Cabe mencionar que, en muchas adaptaciones de personajes cyborgs, estos tienden a volverse cyborgs por *necesidad*, no como un capricho - a menos que se quiera representarlos de manera negativa o como una crítica a un sistema que permite la desacralización del cuerpo.

Si buscamos la palabra *cyborg* en la sección de imágenes de Google, el primer resultado que el buscador nos botaría sería, muy probablemente, el personaje *Cyborg*, quien apareció por primera vez en una publicación de DC Comics en 1980. Este personaje es conocido por ser un miembro de los Jóvenes Titanes, dentro del universo de DC Comics, compartiendo espacio con superhéroes como Batman, Robin, Superman, la Mujer Maravilla y etc. En ese sentido, el contexto en el que aparece Cyborg es un presente alterno al nuestro en el que la magia y la tecnología, así como otros factores, provocan que ciertos seres (humanos, por lo general) tengan superpoderes, pudiendo convertirse en superhéroes o supervillanos. El personaje en sí es un hombre afroamericano cuyo cuerpo biológico ha sido reemplazado parcialmente por partes mecánicas debido a un accidente que tuvo. El resultado es que ahora posee fuerza y velocidad sobrehumana, y que pueda volar. Dado que la mayor parte de su cuerpo es metálico, obtiene también mayor resistencia y durabilidad que un cuerpo de carne. Aparte de ello, tiene ensamblado en su cuerpo diferentes armas y herramientas, además de tener un ojo electrónico (icónico para el personaje) que le permite ver de manera sobrehumana. Añadiendo a esto, la

²¹ Si bien *Battle Angel Alita* está ambientado en el siglo XXVI, se dice que los cyborgs dentro de este universo no han cambiado sustancialmente en *cientos de años*, por lo que se podría inferir que estos hacen su primera aparición en un contexto no muy lejano a nuestro presente.

computadora interna de Cyborg puede conectarse o interferir con los procesos de otras computadoras.

En la portada del cómic presentado en la Figura 6, fijémonos en algo: la aparición del *Hombre vitruviano* de Leonardo da Vinci como parte del fondo, con Cyborg como protagonista, adelante. Sobre ello, la filósofa posthumanista Rosi Braidotti (2013) nos dice lo siguiente:

Al principio de todo está Él: el ideal clásico del Hombre, identificado por Protágoras como "la medida de todas las cosas", luego elevado por el Renacimiento italiano a nivel de modelo universal, representado por Leonardo da Vinci en el *Hombre vitruviano* (...). Un ideal de perfección corporal que, en línea con el dicho clásico *mens sana in corpore sano*, evoluciona hacia una serie de valores intelectuales, discursivos y espirituales. Juntos, éstos sostienen una precisa concepción de *qué es humano* a propósito de la humanidad. (p. 25)

En ese sentido, Braidotti nos dice que de aquí deviene la idea de la capacidad humana, prácticamente ilimitada, de perseguir la perfección individual tanto como colectiva²². Lo que representa el *Hombre vitruviano*, en ese sentido, es al hombre blanco, europeo y heterosexual saludable, racional y de una edad específica en la que puede ser productivo, como ideal hegemónico del *humano perfecto*. Fija, en ese sentido, los estándares de los individuos y también de sus culturas, nos diría Braidotti (2013, p.26). En ese sentido, las minorías étnicas, las mujeres, los no-heterosexuales, los enfermos, los incompletos, los ancianos, etc. terminan siendo *lxs otrxs*: los de segunda categoría, las desviaciones. Es curioso, en ese sentido, que Cyborg, siendo un hombre afroamericano con bastantes partes de su cuerpo reemplazadas por máquina, se pare al frente de esta imagen – símbolo Humanista y antropocentrista que pone a este tipo de humano blanco y *capaz* como la medida de todas las cosas.

²² Esto, en sí, termina siendo algo que los humanistas y transhumanistas persiguen. Estos conceptos se verán más adelante

Figura 6

Portada de "Cyborg #1: man inside the MACHINE!", mostrando al Hombre vitruviano en el fondo



Adaptado de "Cyborg #1: man inside the MACHINE!", por Walker, D.F., Reis, I., Prado, J.& Lucas, A., 2015, DC Comics. Todos los derechos reservados. Adaptado bajo el criterio de Uso Justo.

Por otro lado, en el universo presentado por el videojuego de *Cyberpunk 2077* (2020), así como la serie *Cyberpunk: Edgerunners* (2022), se nos presenta un concepto más gris de lo que implica ser un cyborg, especialmente en una sociedad futurista que permite y aboga por la desacralización del cuerpo orgánico a favor de otro mucho más perfecto, más útil, más efectivo, más bello, inusual, sexualizable, etc. *Cyberpunk 2077*, lanzado para PC por CD PROJEKT RED en el año 2020, explora los efectos y consecuencias de la fetichización del cyborg, utilizando al cuerpo como una cosa cuyas partes pueden ser descartadas y cambiadas a gusto, siempre y cuando se tenga el dinero y las influencias necesarias (ver Figura 7 y Figura 8). Solo los más ricos en esa sociedad pueden acceder a implantes modernos, seguros, estéticamente bellos y a la moda, mientras que los pobres tienen que contentarse con partes

cibernéticas recicladas²³, incompletas y con fallas que podrían aumentar sus probabilidades de contraer *cyberpsicosis*²⁴. La *cyberpsicosis*, por otro lado, tiende a darle a aquellos que abusan de la cantidad de implantes que se ponen, o porque estos son de calidad dudosa (como se dijo anteriormente), o porque estas personas ya tenían condiciones desfavorables en cuanto a salud mental - y deciden incurrir en lo ya mencionado. Desgraciadamente, tienden a ser asesinados por fuerzas especiales encargadas de identificarlos y reducirlos. En el universo de *Cyberpunk* se explora, en ese sentido, las consecuencias de una sociedad que castiga a aquellos que no son suficientemente *cyborgs*, y a aquellos que incurren en los excesos que la misma publicidad y las corporaciones impulsan de manera agresiva (ver Figura 9).

Figura 7

Secuencia del programa de entrevistas "Night After Night with Ziggy Q" dentro de *Cyberpunk 2077*



Nota. Momento en el que se presentan los nuevos brazos a Martin Coleman, personaje secundario que cuenta cómo había sido forzado a amputarse los suyos y reemplazarlos con otros cibernéticos para poder seguir trabajando en una fábrica de automóviles. La compañía quebró y se los confiscaron. Screenshot tomado dentro del videojuego "Cyberpunk 2077", por CD PROJEKT RED, 2020.

²³ Más adelante veremos que este escenario es temido por aquellos que critican al Transhumanismo.

²⁴ La *cyberpsicosis*, según el videojuego *Cyberpunk 2077*, es una enfermedad mental ficticia. Se trataría de un desorden disociativo en el que el afectado podría terminar incurriendo en violencia letal contra otras personas.

Figura 8

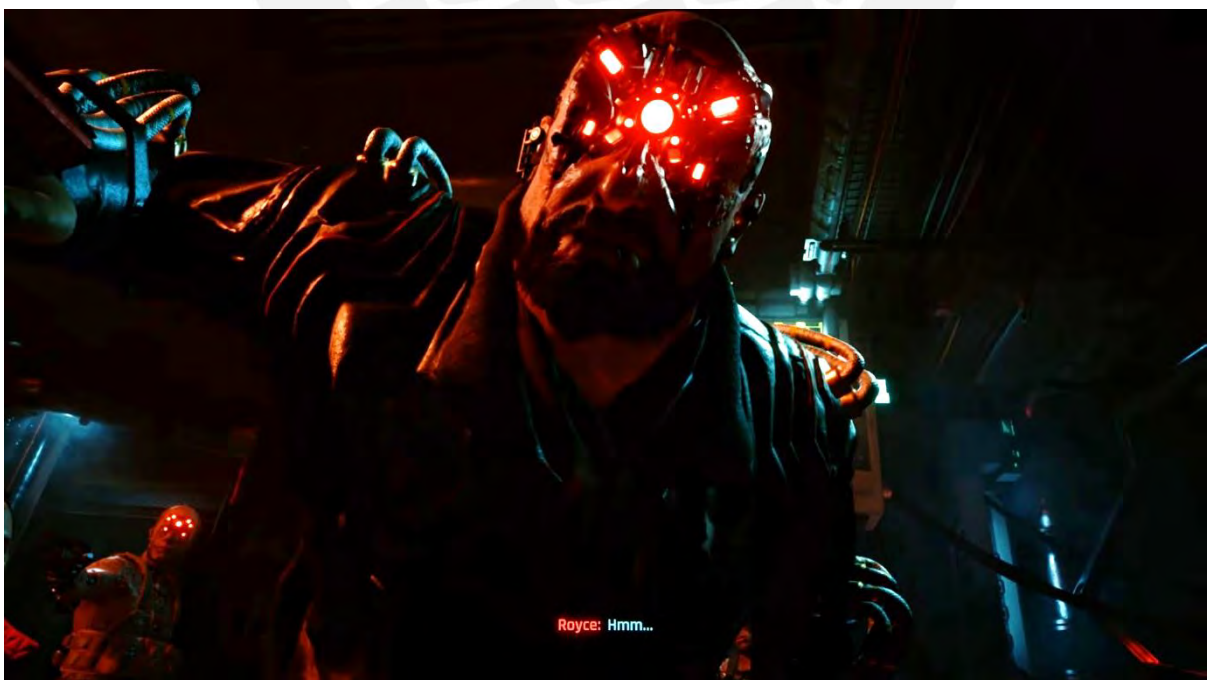
Secuencia del programa de entrevistas "Night After Night with Ziggy Q" dentro de Cyberpunk 2077



Nota. Martin Coleman se quiebra al recibir sus nuevos brazos cibernéticos como regalo por parte de la compañía Militech. Una vez que terminó la grabación del programa, se los quitaron de nuevo. Screenshot tomado dentro del videojuego "Cyberpunk 2077", por CD PROJEKT RED, 2020.

Figura 9

Imagen de Royce, líder impredecible de la banda Maelstrom, dentro del videojuego Cyberpunk 2077



Nota. Los violentos miembros de Maelstrom utilizan implantes cibernéticos excesivos y monstruosos. Screenshot tomado dentro del videojuego "Cyberpunk 2077", por CD PROJEKT RED, 2020.

Habiendo revisado los conceptos básicos que definirían a un *cyborg convencional* del primer tipo, así como un par de sus apariciones en la ciencia ficción, podremos pasar a ver lo que plantea la filósofa ecofeminista Donna Haraway sobre lo que significa el concepto de *cyborg*, desde el campo filosófico, en su libro *Manifiesto Ciborg* (2020 [1985])²⁵. En él, una de las primeras ideas que la autora nos dice es que “[un] cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de la realidad social, así como una criatura de ficción.” (2020, p. 13). En ese sentido, lo que Haraway nos propone es que este ser sería una especie de *quimera*, desde el campo de la corporalidad individual, y desde el hecho de estar inserto en una sociedad que podría o no adoptar lo *cyborg* en su propia construcción. Dicho de otro modo, el adoptar la idea de lo híbrido como objetivo podría hacer que la sociedad sea más justa e igualitaria, al prestarse de la tecnología para mejorarse a sí misma y no incurrir en la idealización rígida del concepto de *naturaleza*, desde su significado más *cliché*. Por otro lado, un cyborg no tendría porqué quedarse sólo en la ciencia ficción. Como se dijo anteriormente, desde cierta perspectiva (y ciertamente desde la de Haraway), nosotros *ya somos cyborgs*. Estamos parcialmente conectados a máquinas todo el tiempo, a artefactos tecnológicos que nos ayudan a trascender nuestras limitaciones. En cierta forma, ya somos más que nuestros propios cuerpos, y las máquinas, androides y demás terminarían siendo mucho más que solo máquinas en un futuro. Respecto a esto, Haraway (2020 [1985]) nos dice lo siguiente:

¿Por qué nuestros cuerpos deberían terminarse en la piel o incluir como muchos otros seres encapsulados por esta? A partir del siglo XVII, las máquinas podían ser animadas: recibir almas fantasmales que las hicieran hablar o moverse o ser responsables de sus movimientos ordenados y de sus capacidades mentales. También los organismos podían ser mecanizados: reducidos al cuerpo entendido como un recurso de la mente (p. 107)

En base a lo trabajado, entonces, podemos pasar a dos conceptos que están íntimamente ligados al cyborg, de una u otra forma: el transhumanismo y el posthumanismo.

²⁵ Donna Haraway inspiró a feministas Posthumanistas con lo que plantea en *Manifiesto Ciborg* (Çavuş, 2021, p.178).

2.1. Transhumanismo y el mejoramiento continuo del ser humano

Necesitamos un nombre para esta nueva creencia. Quizás *transhumanismo* sirva: el hombre que sigue siendo hombre, pero trascendiéndose a sí mismo al realizar nuevas posibilidades de, y para, su propia naturaleza humana. (Huxley 1968, p.76)

Revisemos la definición que nos brinda la filósofa feminista Cennet Ceren Çavuş (2021): “Como una corriente filosófica, el Transhumanismo aboga por utilizar la tecnología para mejorar la condición humana física y cognitivamente. Trascender las limitaciones humanas en lo que se refiere a cuerpos y mentes es el fin principal del Transhumanismo” (Vita-More 1983, en Çavuş, 2021, p.177, traducción propia). En ese sentido, nos dice Çavuş, los transhumanistas desean diseñar y tomar el control de la evolución humana utilizando todo tipo de tecnología, desde una lógica industrial, y siempre aplicando la razón²⁶. Estas podrían incluir la ingeniería genética, la neurociencia, la inteligencia artificial, tecnologías de la información, etc. Bajo esta mirada, la muerte sería vista como un obstáculo que podría ser superado eventualmente por medio de la tecnología. Podríamos deducir, con lo dicho anteriormente, que los transhumanistas estarían viendo a la vejez como un mal, o algo indeseable. Más adelante veremos que la autora transhumanista Natasha Vita-More se refiere al envejecimiento como una *enfermedad* a ser combatida.

El Transhumanismo no se desliga realmente del Humanismo, sino que toma valores de él y los hace suyos. Ambos consideran al ser humano como centro o parte esencial del universo, o como una manifestación en pequeño de este. Para ejemplificar esto, revisaremos el texto *Transhumanism* escrito por el biólogo evolucionista Sir Julian Huxley, publicado en la *Journal of Humanistic Psychology* (1968), antes de seguir con lo que plantea y cuestiona Çavuş. Huxley, quien no descarta la posibilidad de vida inteligente y consciente en otros planetas, fue uno de los primeros teóricos en acuñar el término *transhumanismo*. Él dijo lo siguiente sobre el ser humano:

²⁶ Ver nota a pie de página 14. Es la concepción clásica de tecnología de McLuhan, pero lo que hace el Transhumanismo es pisar el acelerador en esta definición.

Como resultado de mil millones de años de evolución, el universo se está volviendo consciente de sí mismo, capaz de comprender algo de su historia pasada y su posible futuro. Esta autoconciencia cósmica se está realizando en un pequeño fragmento del universo: en algunos pocos de nosotros, seres humanos. (Huxley, 1968, p.73, traducción propia)

Para Huxley, la evolución en el planeta implicó la aparición de muchas cosas maravillosas, mucho antes de que el ser humano existiera; sin embargo, el autor pone al ser humano como el resultado más extraordinario: "Y finalmente, durante los últimos tictacs del reloj cósmico, algo completamente nuevo y revolucionario: seres humanos con sus capacidades para el pensamiento conceptual y lenguaje, para la autoconciencia y propósito, para acumular y aglomerar experiencia consciente" (Huxley, 1968, p.73). Huxley argumenta que la complejidad del ser humano, a nivel biológico y cognitivo, es suficiente para que este sea puesto en un nivel aparte²⁷ que el resto de seres vivos más simples. Esto, además, le daría a la humanidad una responsabilidad *inherente* de sacar el potencial innato del mundo, siendo casi como "(...) el director del negocio más grande de todos: el negocio de la evolución" (Huxley, 1968, p.73). Consciente o no, nos dice Huxley, el humano no puede escapar de este destino, y lo más responsable que podría hacer sería el darse cuenta de esto lo antes posible.

Para Huxley²⁸, la tarea del ser humano es la de desarrollar y alcanzar el máximo potencial del *hombre*, sea a nivel individual o comunitario. Nos explica, además, que el proceso postnatal de desarrollo del ser humano hasta su adultez es un ejemplo de esta transformación, de desarrollo del potencial. Sin embargo, el resultado de este proceso podría variar dependiendo de las circunstancias y del esfuerzo personal de cada individuo por querer mejorarse a sí mismo. En ese sentido, el autor señala que se podría fracasar en conseguir esta añorada integridad armoniosa. Pone así a la *personalidad bien integrada* del ser humano como el logro más completo del universo. Nos damos cuenta, claramente, el ensalzamiento a la idea del ser humano *perfecto*²⁹.

²⁷ Y privilegiado, quizás.

²⁸ Así como para el Transhumanismo.

²⁹ Y de un posible sesgo *capacitista*.

Huxley considera, al momento de haber escrito el texto de *Transhumanism* (publicado originalmente en 1957), que, si bien se ha explorado bastante la *naturaleza* de manera científica, aún nos falta mucho por explorar en lo que se refiere a la naturaleza humana y sus posibilidades³⁰. Sostiene, además, que solo una pequeña parte de la humanidad llega a desarrollar completamente sus talentos e inteligencia. Inclusive, que ni siquiera los más afortunados llegan a su máxima capacidad mental. Por otra parte, Huxley nos dice que la ciencia nos ha revelado una miríada de nuevas posibilidades en lo que se refiere a nuevos estándares de bienestar físico (Huxley, 1968, p. 75). Esto habría provocado, según el autor, una sensación de inquietud ante la nueva creencia de que "nadie debería estar en un estado de desnutrición o de enfermedad crónica, o privado de los beneficios de las aplicaciones técnicas y prácticas [de la ciencia]" (Huxley, 1968, p. 75). Una vez que logremos lo mismo en los campos de la consciencia y de la personalidad, entonces una nueva inquietud surgiría, según el autor: la de creer que nadie necesitaría sentirse nunca más sin satisfacción real - si es que se toman las medidas necesarias y ya previamente conocidas para ello.

Otra idea que surge, a partir de lo anterior, es que la exploración científica de posibilidades y de las técnicas para poder ejecutarlas hará de nuestros anhelos e ideas mucho más racionales - inclusive dentro de un contexto desfavorable y de sufrimiento. Huxley (1968) añade a esta idea lo siguiente:

Ya estamos justificados en la convicción de que la vida humana tal y como la conocemos en la historia es una improvisación miserable, arraigada en la ignorancia; y que podría ser trascendida por un estado de existencia basada

³⁰ Como una observación aparte, nos damos cuenta que el pensamiento colonialista eurocéntrico permanece aún en Huxley cuando dice que "[un] vasto Nuevo Mundo de posibilidades inexploradas espera a su Colón" (Huxley, 1968, p.74), quizás una pista de la normativización y falta de cuestionamiento del proceso violento de colonización del continente americano, de espacios ya habitados. Y en cuanto a tener la necesidad de saber todo sobre la naturaleza humana y explotar sus posibilidades, podríamos decir, con cautela, que quizás hay un miedo a ser impotentes en un ambiente desconocido. Habría una necesidad frenética y rígida de *tener el control*, lo cual posiblemente no permitiría la observación y aceptación de la existencia de mecanismos sutiles afines a una multiplicidad de redes complejas (más adelante veremos cómo el Posthumanismo, confundido a veces con el Transhumanismo, se opone precisamente a estas ideas enmarcadas en la necesidad de *control* y en el antropocentrismo). Sin embargo, no es la intención de este trabajo de investigación el mostrarse en contra de la perspectiva científica para obtener respuestas a inquietudes humanas – como, en este caso, la muerte y el duelo.

en la iluminación del conocimiento y de la comprensión, así como nuestro control moderno de la naturaleza física basado en la ciencia trasciende las torpes tentativas de nuestros antepasados, que estaban enraizadas en supersticiones y secretismo profesional. (p. 75)

Como vemos, existe en Huxley una idealización de la ciencia como el sistema de creencias más idóneo para poder explotar nuestras capacidades humanas, en comparación a otros sistemas basados en *supersticiones*. Aparte, nos dice el autor que, para lograr todo lo anterior, necesitamos estudiar las posibilidades de crear un ambiente social más favorable. Para ello, él propone nuevas premisas: primero, que la *belleza* (entendida como aquello que se disfruta y de lo que uno estaría orgulloso) es indispensable; segundo, que la calidad de las personas debería primar por sobre la cantidad (y que por lo tanto, debería haber algo que nos permita controlar la sobrepoblación); tercero, que el entendimiento y el disfrute deberían ser fines en sí; cuarto, que la máxima satisfacción viene de la profundidad y de la plenitud de la vida interior - y por lo tanto, las técnicas de desarrollo espiritual deberían hacerse completamente disponibles; y quinto, que, por sobre todo, existen dos partes de *nuestro* deber cósmico: "uno con nosotros: el cumplir en la realización y disfrute de nuestras capacidades; el otro con los otros: el cumplir con el servicio a la comunidad y en el promover el bienestar de las generaciones a venir y en el avance de nuestra especie en su totalidad" (Huxley, 1968, p.76). Con estas propuestas, Huxley asume que la humanidad podría trascenderse a sí misma como un todo, si así lo desea. El humano permanecería como humano, pero estaría cumpliendo su destino *verdadero* al trascenderse a sí mismo.

Volviendo a Çavuş, ella nos señala que el transhumanismo sería afín al término *transformación*. En ese sentido, "el humano biológico no es la fase final de la evolución para el humano" (Vita-More 2011 en Çavuş, 2021, p.178) – esa fase final sería el *posthumano* (Çavuş, 2021, p.178). Este término, nos dice la autora, es utilizado por los transhumanistas para indicar la etapa luego de haber trascendido la condición humana actual. Si bien el Transhumanismo puede confundirse con el Posthumanismo (no confundir con el *posthumano* mencionado anteriormente), la diferencia principal entre ambos es su relación con el Humanismo. El Posthumanismo como escuela de pensamiento, como veremos más adelante, critica duramente el

antropocentrismo del Humanismo, mientras que el Transhumanismo acoge los valores Humanistas y de la Iluminación (como se mencionó anteriormente), como el respeto a la razón y a la ciencia, el compromiso con el progreso, y el darle valor a *lo humano* (Çavuş, 2021, p.178).

Existen diferencias en lo político y en las implicancias sociales entre los mismos Transhumanistas, dado que se puede tener un Transhumanismo que apoye el libre mercado que rechace la intervención del gobierno en el uso de tecnologías para el mejoramiento humano, o uno que apoye el acceso a mejoramientos tecnológicos de manera igualitaria para todos y así evitar que la brecha entre los ricos y los pobres se haga aún más grande³¹ (Çavuş, 2021, p.179). Algunos pensadores Transhumanistas, inclusive, estarían dispuestos a considerar como *personas* a seres que no sean humanos – tales como los cyborgs. Uno de ellos es James Hughes, transhumanista demócrata, quien dijo que “la democracia [es] para las personas, no para los humanos” (Hughes 2004, en Çavuş, 2021, p.179). Sobre este último punto, los Transhumanistas consideran que su movimiento es humanitario, plural e igualitario. Según Newton Lee, jefe del *California Transhumanist Party*, esto es dado que “apoya la diversidad infinita en infinitas combinaciones de todas las etnias y razas, los religiosos y los ateos, los conservadores y los liberales, los jóvenes y los viejos sin importar el status socioeconómico, la identidad de género, u otras cualidades individuales” (Lee 2010, p.23, en Çavuş, 2021, p.179, traducción propia). Çavuş, nos señala, sin embargo, que los Transhumanistas no parecen estar muy preocupados por el bienestar de otras criaturas terrestres, dado su propio antropocentrismo heredado del Humanismo. No solo eso, sino que pareciera que son indiferentes a las causas de justicia social, o a las que podrían crear en su búsqueda de ser *superiores*. Así, la autora presenta a Francis Fukuyama, quien se opone al movimiento Transhumanista y se pregunta lo siguiente: “Si empezamos a transformarnos en algo superior, ¿qué derechos podrán reclamar estas criaturas mejoradas, y qué derechos poseerán en comparación con aquellos que se quedaron atrás? Si algunos avanzan, ¿podría alguien darse el lujo de no seguir?” (Fukuyama 2004, en Çavuş 2021,

³¹ Cabe resaltar que la tendencia de Transhumanismo es tener un eje político ultraliberal derechista progresista.

p.179)³². Es cierto que los Transhumanistas están a favor de la *diversidad infinita en infinitas combinaciones*, pero el cómo se vaya a mantener de manera tangible un sentido de seguridad y justicia social no es claro para Çavuş.

Otra de las críticas que se hace al Transhumanismo es su atención a meramente las tecnologías nuevas mientras se obvia o ignora a ciencias sociales y humanas, lo cual haría que se acuse a este movimiento de ser materialista y reduccionista. Dicho de otro modo, incapaz de entender realmente la complejidad del ser humano (Hoffman 2011, p.273 en Çavuş 2021, p.180). De acuerdo con Steven Hoffman, “los transhumanistas reducen a la mente humana a lo neurofisiológico (...), a sistemas de procesamiento de información” (Hoffman 2011, p.276 en Çavuş 2021, p.180). Çavuş concluye que es por esto que las implicancias de las nuevas tecnologías necesitan ser discutidas de manera más amplia por los estudiosos de las humanidades. La aparición de nuevas tecnologías, según la autora, haría que no solo se discuta su repercusión desde el lente Transhumanista, sino también desde el del Posthumanismo. Cabe resaltar que, si bien el Transhumanismo apoya de forma general la aparición de los cyborgs, existen puntos de quiebre entre sus partidarios, como se mencionó anteriormente en lo que se refiere a visiones políticas. De manera más específica, el Manifiesto Transhumanista de Vita-More, el cual contradice a otros Transhumanistas que están a favor de la aparición de los mencionados cyborgs. Este Manifiesto afirma que el Transhumanismo es más válido que otras corrientes de pensamiento por ser la única que se afana por extender la vida humana.

El Manifiesto Transhumanista aparece originalmente en el año 1983 y fue escrito por Natasha Vita-More, diseñadora estratégica, autora, oradora e innovadora dentro del marco científico y tecnológico de la mejora humana y de la extensión de la vida. En él, se desafía el tema del envejecimiento humano y de la finalidad de la muerte mediante tres premisas: que el envejecimiento es una enfermedad, que la mejora y aumento del cuerpo y el cerebro humanos son cruciales para la supervivencia, y que la vida humana no está restringida a ninguna forma o entorno. Sobre la primera consigna, nos detendremos en lo siguiente:

³² Estas preguntas podrían recordarnos a la premisa del videojuego *Cyberpunk 2077* (2020), mencionado anteriormente.

El envejecer es una enfermedad. El objetivo es mitigar el envejecimiento y modificar la esperanza de la vida humana más allá del marco del tiempo máximo como un estado biológico en el que la enfermedad afecta a todos en diferentes grados y que, finalmente, está programada para la muerte. Las nuevas tecnologías y los avances en la ciencia, junto con las reformas sociales sobre el envejecimiento, construirán una perspectiva positiva y una convicción práctica para el futuro. (Vita-More, 2020, versión 4, traducción propia)

Para conseguir ello, sería necesario el uso de la tecnología. El sujeto transhumano sería, para Vita-More, un organismo biológico y tecnológico a la vez. Una transformación de la especie humana que sigue evolucionando a través de la tecnología. Esto quizás podría parecernos absurdo, dado que este Manifiesto declara estar en contra de *lo cyborg* - y un *cyborg* es precisamente esto: un ser orgánico y tecnológico. Vita-More entonces nos explica que, para ella, un *cyborg* es un punto final para la integración de humano, máquina y computadora. Un transhumano, por otro lado, sería un ser en constante evolución. Nos dice entonces que "[el] *cyborg*, sin importar qué tan sofisticados sean sus aumentos e implantes, o los ensayos escritos sobre este tema, como lo articularon los catedráticos Steven Mann, Kevin Warwick o Donna Haraway, aún no ha abordado los problemas de la extensión de la vida" (Vita-More, 2020). Considera, así, problemático intercambiar, mezclar o desdibujar el término *transhumano* con el de *cyborg*. Como hemos visto, ella plantea hacer una distinción entre ambos. Para Vita-more, el mero hecho de añadir artilugios tecnológicos a nuestros cuerpos no nos hará más modernos o más evolucionados - no sin una estrategia transdisciplinaria que pueda abordar los temas complejos de la máquina y el humano³³. No sorprende, entonces, que afirme que prefiere ser un transhumano a un *cyborg*. Un concepto en constante evolución, en teoría, versus uno que habría alcanzado una forma fija y estática.

Quizás, podemos ver en este caso cómo se toma la definición de *cyborg* y se la plantea desde una visión reduccionista para realzar la de *transhumano*. Desde cierto

³³ Recordar el concepto de tecnología de McLuhan que revisó Euchner en su texto *Marshall McLuhan and the Next Normal* (2021). En él, se nos dice que habrá implicaciones culturales eventuales e inevitables con cada nueva tecnología que aparezca. En ese sentido, podríamos afirmar que no son solo *artilugios* fuera de contexto... sino que, desde ya, están integrados a un sistema o red mucho más compleja que la que vemos a simple vista en el presente.

ángulo, es quizás posible decir que todo cyborg, por su naturaleza, es en sí un ser transhumano, según la definición de Vita-More. Con Donna Haraway vimos que nosotros *ya somos cyborgs*. Somos seres en constante cambio desde ya, y siendo seres que de por sí tenemos en nuestra naturaleza el evolucionar a través de la tecnología, desde el campo individual como el social, podríamos entonces afirmar que, desde la concepción transhumanista, ya somos también *transhumanos*. Es en sí, una concepción antinaturalista. No nos detendremos más aquí, sino que dejaré el resto a criterio del lector, puesto que se trata de un debate abierto y acalorado que, si bien ha enriquecido los detalles del concepto de *cyborg*, no es central para esta investigación. Lo que se hará, ahora, será pasar a revisar lo que es el Posthumanismo - corriente de pensamiento que critica la idea de poner al ser humano como el centro de todo del Transhumanismo.

2.2. ¿Posthumanismo como el siguiente paso?

El Posthumanismo es una corriente filosófica postmoderna que critica el antropocentrismo, eurocentrismo, colonialismo, racismo y sexismo del Humanismo. Los primeros autores que criticaron estos temas, en ese sentido, fueron pensadores como Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Louis Althusser, Michel Foucault y Judith Butler (Çavuş 2021, p.180). Sin embargo, como escuela postmoderna de pensamiento, las bases del Posthumanismo se encuentran en las críticas del antropocentrismo de Singer, Braidotti y Wolfe (Karataş, 2019, p.68 en Çavuş 2021, p.180). La filósofa Francesca Ferrando asegura que la crítica literaria feminista de los 90s dio origen a las bases del Posthumanismo filosófico (Ferrando 2013, p.29, en Çavuş 2021, p.180). El feminismo postmoderno está, de por sí, en contra del Humanismo dado que lo *humano* del Humanismo ha sido siempre un “[hombre] blanco, europeo, cabeza de una familia heterosexual y sus hijos, y sin discapacidad” (Braidotti, 2017/a, p.23, en Çavuş 2021, p.180, traducción propia). Çavuş (2021) sentencia entonces lo siguiente:

[E] estar en contra de esa definición de humano sería estar en contra del egocentrismo y sus demás implicancias como el racismo, eurocentrismo, androcentrismo, heterosexismo y capacitismo. Personas con ventajas sociales

definieron lo humano de acuerdo a sus propias características, y otras categorías fueron consideradas no-humanas o menos-humanas. (...) [Se] podría argumentar que el hombre dominante, con todas sus características, se volvió *el humano* del Humanismo. (p.180, traducción propia)

Çavuş nos aclara que toda crítica al Humanismo por parte de los Posthumanistas³⁴ es también una crítica a los Transhumanistas, dado que este último es una continuación del Humanismo. El Transhumanismo, como ya hemos visto hace unas páginas, tiene como objetivo el aumentar las capacidades humanas y, por consiguiente, no habría lugar para lo que no sea *humano* en su agenda. Es una corriente de pensamiento que desea tener el control y dominio por sobre todo para el beneficio humano, sin importar si es a expensas de otros seres vivos u otros elementos de la naturaleza. En contraste con esta 'arrogancia' del Transhumanismo, Çavuş nos dice que el Posthumanismo representa una forma más responsable y humilde de habitar un mundo que ya está previamente habitado de manera diversa, de manera pluralista y aceptando la multiplicidad de formas de ser *un ser vivo*. Dicho de otro modo, el entender que quizás necesitemos *desdibujarnos* y *deconstruir* cimientos previos haría que podamos encontrar nuevos conocimientos que nos apoyen a comprender mejor el mundo que nos rodea, así como a nosotros mismos, desde una mirada más flexible y amplia que implique tener en cuenta todas las formas de existencia que nos rodean, desde la empatía y la compasión. La muerte, quizás, tendría algo que ofrecernos cognitiva y emocionalmente – no tendría que ser vista todo el tiempo como algo rígido a ser *conquistado*³⁵.

Para efectos de este trabajo de investigación, y lo que implicaría la muerte según la visión Posthumana, nos centraremos ahora en lo que la filósofa Rossi Braidotti nos dice sobre esta corriente, según su libro *Lo Posthumano* (2013). En él, ella plantea

³⁴ Rossi Braidotti plantea tres formas de Posthumanismo actual: "la primera viene de la filosofía moral y desarrolla una forma reactiva de lo posthumano; la segunda, de los *science and technologies studies*, abraza una forma analítica de lo posthumano; y la tercera, de mi misma tradición filosófica antihumanista de la subjetividad, propone un posthumanismo crítico (Braidotti, 2015, p.52)

³⁵ Quizás, a modo personal, esta última idea me trae problemas. No por nada es uno de los *nudos* que impulsan este trabajo de investigación, el cual se desarrollará con mayor detenimiento en el Capítulo 4, cuando se toque el tema del proyecto artístico. Por otro lado, como se ha visto hasta ahora, la investigación transita diferentes perspectivas, de las cuales se tomarán algunas que formarán mi propia perspectiva y conclusiones. Aun así, no se rechazarán los argumentos de corrientes e ideas diferentes y/o interesantes.

que el movimiento Posthumanista desplazaría la unidad Humanística tradicional del sujeto. Braidotti así propone que, más que percibir esto como una pérdida de lo cognitivo y moral de la autodenominación, el Posthumanismo nos apoyaría a dar sentido a nuestras identidades, planteadas como flexibles y múltiples. La autora plantea entonces que lo *humano* es una tradición relativamente reciente, con una especificidad local (o eurocentrista) muy específica. Este eurocentrismo se vuelve en algo más que una cuestión de actitud:

Este es un elemento estructural de nuestra práctica cultural, arraigado tanto en las teorías como en las prácticas institucionales pedagógicas. Como ideal de civilización, el humanismo ha alimentado los destinos imperiales de Alemania del siglo XVIII, de Francia, sobre todo de Gran Bretaña (Davies, 1997, p.23, en Braidotti, 2015, p. 27)

Braidotti propone así que la perspectiva Posthumana se basa en la hipótesis histórica de la decadencia del Humanismo, tal como lo señaló Çavuş. Sin embargo, va más allá para explorar alternativas nuevas, sin caer necesariamente en el Antihumanismo. Una de estas alternativas sería la de la definición del sujeto crítico posthumano a través de “una ecofilosofía de las pertenencias múltiple, como sujeto relacional determinado en la y por la multiplicidad, que quiere decir un sujeto en condiciones de operar sobre las diferencias, pero también internamente diferenciado y, sin embargo, aún arraigado y responsable” (Braidotti, 2015, p. 64). En ese sentido, cuando Braidotti se refiere a la teoría Posthumana de la muerte (desde un lente vitalista y materialista), ella nos dice que esta no es una prerrogativa meramente humana. Nos dice también que “nuestra opinión sobre la muerte depende de las convicciones que tengamos sobre la vida” (Braidotti 2015, p. 157). La autora añade, además, que quizás el dolor y miedo a la muerte deviene del hecho de que quisiéramos morir “según nuestro propio estilo” (2015, p. 162), es decir, de una forma *autoplasmada* y *autoestilizada*. Considera, por otro lado, que el asirse a la intensidad de la vida de manera laica es algo comprometido desde sí, pero que, sin embargo, es posible que sintamos que no podamos hacer frente a la vida a menudo.

En ese sentido, “la muerte es la transposición final, aunque no la última, desde el momento en que *zoe*³⁶ prosigue implacable” (Braidotti, 2015, p. 158). La autora, entonces, considera que la muerte es como un agujero negro que todos tenemos, irrepresentable, impensable e improductivo: una especie de excedencia conceptual. Sin embargo, también considera que esta “es una síntesis creativa de flujos de energía y devenir perpetuos” (Braidotti, 2015, p. 158). Considera así que, para dar un sentido a la muerte, se requiere de una aproximación que no sea convencional, que pueda sostenerse sobre la distinción entre la muerte personal, entendida como la supresión del ego individualizado; y la muerte impersonal, entendida como más allá del yo: una muerte que está delante del sujeto siempre, y “señala el último umbral de mis poderes de devenir” (Braidotti, 2015, p. 158). La autora sostiene que en la perspectiva posthumana, existe una reflexión intrínseca de la muerte, precisamente por su énfasis en la muerte impersonal. Así, Braidotti (2015) nos dice lo siguiente:

Desde el momento en que los humanos son mortales, la muerte, o la fugacidad de la vida, está inscrita en nuestro interior: ésta es el acontecimiento que estructura nuestra temporalidad y remarca nuestros espacios, no como un límite, sino como un umbral poroso³⁷. En la medida en que está presente en nuestro horizonte psíquico y somático, como algo que siempre ya ha ocurrido (Blanchot, 2000), la muerte nos precede como nuestro acontecimiento constituyente, siempre a nuestras espaldas (...). (pp.158 - 159)

Dicho de otro modo, el origen de nuestra angustia, miedo y terror es un *acontecimiento* que ya ha ocurrido. Es la precondition de nuestra existencia, un juego que ya tiene un final inclusive antes de empezarse, según la autora. Sin embargo, Braidotti no quiere centrarse en solo la parte pesimista de esta visión. Según ella, a pesar de los horrores de la realidad, se revitalizan pasiones positivas como la curación y la empatía - núcleos de la ética afirmativa posthumana. La muerte en sí, afirma Braidotti, no es la meta teleológica de la vida que nos impulsa hacia delante, sino que, como se dijo anteriormente, la muerte ya está a nuestras espaldas. Así, la filósofa

³⁶ Braidotti define *zoe* como energía cósmica, caos y vacío a la vez. Sería el impulso o movimiento ilimitado de la “vida”: inhumana, monstruosa y animal. *Zoe* excedería los umbrales individuales de la existencia individual.

³⁷ Contrastar con la posición Transhumanista, que ve a la muerte como *un obstáculo a superar* a través de la tecnología y la ciencia.

concluye que el pensamiento crítico Posthumano aspira a la transformación de las pasiones negativas en pasiones positivas. Dicho de otro modo, y como los autores estudiados en el capítulo anterior acuñaron, se apostaría por la *sublimación* de las emociones devenidas del trauma de la muerte. En ese sentido, el arte podría ser una respuesta válida a esto, tal como autores como Horn y Weisse plantearon. Ante algo imposible de superar (por ahora), en vez de someter a otras especies o formas de vida (como han acusado al Transhumanismo), el Posthumanismo apostaría por otras formas de trabajo personal para superar y comprender el trauma de la muerte. Quizás, como crítica, podríamos decir que es una actitud más pasiva.

Como conclusión de este capítulo, podríamos mencionar cómo el Posthumanismo de Braidotti plantea que la muerte no es un límite, sino un umbral poroso. De ella, se pueden aprender diversas cosas. Quizás duela admitirlo, pero si la muerte no existiera, diversos sentimientos o pensamientos que nos han enriquecido a lo largo de la historia no existirían. No habría forma de empatizar. La muerte, metafórica o literal, nos permite valorar lo que se tiene en el presente. En ese sentido, lo que el Cyborg n°1 representaría, en un principio, son las ansias Transhumanistas de burlar los límites percibidos sobre nuestros cuerpos, sobre nuestras vidas, teniendo como una fantasía el creer que el sentido de nuestra existencia dependerá de la definición de *humano* del Humanismo. Intenta mejorarse por medio de la tecnología, quizás de manera agresiva, para poder trascenderse a sí mismo, aun cuando lo que en realidad se intenta hacer es tener el control y dominio por sobre otros y por sobre sí mismo. Dicho de otro modo, se mantiene una rigidez en lo que se refiere a qué tipo de existencia es válida, y qué tipos no lo son. Sin embargo, es por medio de una crítica a los valores Humanistas y Transhumanistas que se podría llegar a tener una existencia que adopte lo *híbrido* y lo múltiple en sí como un objetivo, lo cual podría hacer que la sociedad sea más justa e igualitaria (tal como lo explica Haraway). Nos prestaríamos de la tecnología para hacer de nosotros y de nuestro entorno más críticos, más cuestionadores, más empáticos, más solidarios. El Cyborg n°1 podría tener al Posthumanismo para tener como base el mejorarse a sí mismo sin incurrir en la idealización inflexible del concepto eurocéntrico, machista y antropocéntrico de lo que es la *naturaleza humana*. Ese Cyborg n°1 somos nosotros desde ya, en ese sentido. Criaturas que ya de por sí desdibujan los límites de lo que creemos que somos por medio de la tecnología, la cual, en su sentido más amplio, ya es inherente

a nosotros – de manera desigual, quizás, pero ya es parte del cómo nos concebimos nosotros.

Podríamos decir, finalmente, que el propósito del análisis presentado fue la de presentar a dos modelos teóricos sobre la superación de la condición mortal humana: la del Transhumanismo, y la del Posthumanismo. Las nuevas preguntas serían formuladas, entonces, en el marco de la actualidad. Sin especulaciones afines a la ciencia ficción, de lo que podría ser, o de lo que podríamos llegar a ser. Estas nuevas preguntas demandarían que aterricemos violentamente a la tierra, a nuestro aquí y ahora. ¿Qué pasaría con nosotros si es que, en algún momento, nos volvemos un tipo de cyborg que no tiene ya miras a mejorarse a sí mismo, sino que su razón de ser es, sencillamente, la de *sobrevivir*? ¿O, dicho de otro modo, que su mayor anhelo sea el de restaurarse y mantenerse con vida? ¿Qué pasaría si nosotros, siendo pacientes médicos, no somos quienes elegimos ser en parte orgánicos y en parte maquínicos? ¿Si la muerte, en todos sus posibles y vastos aspectos e interpretaciones, nos acecha, y no tenemos más remedio que recurrir a la tecnología, a la máquina para resistir? El tener que elegir entre vivir, y mantener nuestra llamada *dignidad humana* podría entrar en juego en este tipo de situación.

3. CAPÍTULO III: Cyborg n°2

El cyborg n°2, o cyborg restaurativo, como vimos a principios del capítulo anterior, es aquel que intenta reparar los posibles daños causados por diversos factores. Dicho de otro modo, trata de devolver a la persona a una vida parecida en la que sus funciones físicas y cognitivas puedan permitirle vivir una vida relativamente normal. Sin embargo, a menudo también involucraría la implementación de cuidados paliativos para aquellos a quienes no se puede restaurar. En ese sentido, podrían existir implicancias desalentadoras para la persona que se encuentra atrapada en este tipo de cyborg, el cual por su naturaleza sería indeseado y causaría ansiedad para la familia, los amigos, y para el cyborg en sí. La persona, en el extremo más terrible del espectro del cyborg n°2, se podría encontrar descontextualizada, en un ambiente clínico, medicalizado y aislado del resto de la sociedad – todo esto con la intención de obtener un ambiente idóneo, limpio y fumigado que evite que este tipo de cyborg tenga contacto con otros patógenos, situaciones u objetos adversos. En ese sentido, el cyborg n°2 es un paciente: se hace lo posible por rehabilitarlo y mantenerlo con vida – o, en el caso más extremo y desalentador, mantenerlo sin dolor ante la inminencia de la muerte. Así, en el peor de los casos, la persona se encontraría reducida a un mero *organismo*, a una cosa, posiblemente entubada y cableada, con partes de cuerpo ausentes o que no funcionan por cuenta propia. Podría darse el caso en el que el mismo cuerpo orgánico se vuelva una especie de *parásito* de la máquina o tecnología que lo mantiene con *vida*, por muy cruel que esto último suene. Dicho de otro modo, un cascarón de lo que alguna vez fue la persona. Quizás, algunos de nosotros solo podamos imaginar la situación espantosa por la que muchas personas han tenido que pasar, sean ellos los enfermos, los moribundos, o sean ellos los familiares, parejas y amigos de aquellos que llegaron a terminar en ese estado.

A menudo, el convertirse uno en un cyborg n°2 implicaría también la aparición de un duelo por la pérdida de movilidad, de capacidades físicas o mentales antes consideradas intrínsecas a la identidad de uno mismo, de la mutilación de partes del

cuerpo, de la pérdida de la apariencia personal antigua³⁸, de un proceso de *deformación* percibida con respecto a quienes ellos creían ser, de relaciones interpersonales, de la sensación de que se truncan las metas, planes y sueños que se tenían para el futuro, etc. No solo eso, sino que también podría haber un *duelo anticipatorio* por lo cercana que se vería la muerte absoluta del cyborg n°2, como si esta acechara a nuestras espaldas, ya sea porque nosotros somos este cyborg, o porque viene a llevarse a nuestra persona querida. Quizás, para algunos de nosotros, esto habría parecido una carrera contra el tiempo para poder enmendar lazos afectivos y/o conseguir tiempo extra para ver si se encuentra alguna cura milagrosa, sea por medio de la medicina, de prácticas alternativas, o hasta por medio de prácticas religiosas o mágicas.

Para poder abordar este capítulo, nos apoyaremos básicamente en el manual *¿Cómo enfrentar la muerte? : tanatología*, del Instituto Mexicano de Tanatología (2006). Asimismo, nos servirán algunos datos importantes del artículo *Anticipatory Grief: A Review* (1990), de Helen N. Sweeting y Mary L. M. Gilhooly, de la Universidad de Glasgow, así como el artículo *End of life and palliative care in intensive care* (2013) de Baruzzi e Ikeoka para la *Revista da Associação Médica Brasileira*; y la tesis *Duelo anticipatorio en padres de niños con cáncer*, de la Licenciada en Psicología Clínica P. N. Rojas Mesía, y los apuntes de la conversación³⁹ que se tuvo con la tanatóloga Gilda Bohl Pazos el día jueves 20 de abril del 2023. Veremos así lo que implica vivir un duelo anticipatorio, las consecuencias de incurrir en la distansia (el no dejar morir), y una reflexión sobre el posible propósito del cyborg n°2, así como el aprendizaje que podríamos sacar de la existencia del cyborg restaurativo.

³⁸ Como ejemplo cercano a mí, puedo certificar el dolor y rabia que mi madre sintió al perder su cabello tres veces debido a la quimioterapia y radioterapia, siendo la tercera vez la pérdida definitiva del total de su cabello – este nunca más volvió a crecer.

³⁹ Ver Anexos 6.1. No se pudo grabar la conversación, dado lo delicado y personal que era uno de los temas que decidí tocar con ella de manera orgánica, y para mantener la autenticidad de las respuestas sin la interferencia de un aparato externo grabando la conversación.

3.1. El duelo anticipatorio en la enfermedad

El *duelo anticipatorio* es definido como "cualquier duelo que ocurra antes de una pérdida, a diferencia del duelo que ocurre cuando se produce la pérdida o después de la misma" (Aldrich, 1974, en Sweeting & Gilhooly, 1990, p.1073, traducción propia). Llamado también *pena anticipada*, este tipo de duelo es el que se inicia antes de que ocurra la pérdida por causas o enfermedades terminales (Instituto Mexicano de Tanatología 2006, p. 237), como una suerte de *duelo en suspenso*. Sin embargo, el término fue acuñado por primera vez por Erich Lindemann en su artículo *La sintomatología y el manejo del duelo agudo* (1944). Este autor, al escribir durante la Segunda Guerra Mundial, pudo ser testigo de las reacciones de los familiares de los miembros de las Fuerzas Armadas, quienes tenían la amenaza de la muerte siempre presente. Dichos familiares, ante la posibilidad de la separación y pérdida de sus seres queridos, "pasaban por un proceso de desprendimiento y duelo que los hacía reajustarse a una vida sin ellos" (Duke, 1998; Rosales & Olmeda, 2001; en Rojas, 2011, p.7). Inclusive, en ocasiones la resolución de sus duelos se completaba a tal punto que un soldado que retornaba a casa se podía enfrentar al rechazo de sus propios familiares (Lindemann, 1944; en Sweeting & Gilhooly, 1990, traducción propia). Este sería el llamado *Síndrome de San Lázaro*, el cual es el duelo anticipatorio, pero con el cálculo del pronóstico de vida fallado, lo que podría generar en las familias o seres queridos una incapacidad para restablecer vínculos emocionales con la persona que presuntamente iba a morir, así como sensaciones de resentimiento, frustración y angustia – dado que la muerte esperada no ocurrió (Instituto Mexicano de Tanatología, 2006, p.210).

Actualmente, el término *duelo anticipatorio* se discute usualmente en el contexto de pacientes y de familiares que se enfrentan a enfermedades terminales y largas, como lo sería el cáncer. Sobre la definición de lo que sería una *enfermedad*, tenemos lo siguiente: "[la] enfermedad se refiere a una manifestación clínica de una entidad patológica con signos y síntomas característicos." (Instituto Mexicano de Tanatología, 2006, p.131). En ese sentido, cualquier persona que sufra de alguna enfermedad podría tener la desdicha de que esta se agudice. En ese caso, esta podría seguir dos caminos: o se cura al final, o muere en un corto plazo. Lo otro sería que dicha

patología se transforme en una enfermedad crónica, y que eventualmente pueda convertirse en algo que provoque discapacidades, permaneciendo controlada y estable; o, que termine por manifestarse como un proceso de enfermedad terminal. En esta última fase, la persona tendría un declive rápido de su salud, convirtiéndose en una persona moribunda que, finalmente, fallecería. (Instituto Mexicano de Tanatología, 2006, p.130). En ese sentido, una explicación más detallada que podríamos tener sobre la *enfermedad* sería el siguiente:

La enfermedad se define como: *El fracaso del organismo para adaptarse física, mental y socialmente a las condiciones de nuestro medio ambiente o social o el desequilibrio y alteración de las funciones de un organismo debido a agentes patógenos externos y/o internos, ya sean físicos, químicos o mecánicos.* (Instituto Mexicano de Tanatología, 2006, p.131)

Para que alguien pueda considerarse un enfermo terminal, necesitaría tener como cierta la inminencia de la muerte a corto plazo, de manera predecible. Esto sería debido a que su enfermedad no se pudo curar aún después de haber recibido tratamientos adecuados. Ciertamente, esta sería una enfermedad avanzada, progresiva e incurable, sin posibilidades razonables de respuesta a los tratamientos brindados por lo que, para el moribundo, la terapéutica dejaría de ser curativa, y pasaría a ser paliativa (Instituto Mexicano de Tanatología, 2006, p.215). Es entendible, entonces, el gran impacto emocional que ocasionaría esta situación en la persona que va a morir, en la familia, en los amigos, y hasta en el equipo terapéutico.

Según Sweeting y Gilhooly (1990), los familiares de los pacientes moribundos se encontrarían tan preocupados con el hecho de cómo podrían reajustarse en sus vidas ante la inminente pérdida que terminan experimentando, lentamente, todas las fases de duelo normal. Esto es, mientras se enfrentan a los estragos de la enfermedad o aguantan las separaciones previas a la muerte. Según estas dos autoras, "el resultado de esta preparación emocional es que [los familiares] experimentarían menos duelo luego de la muerte" (Sweeting & Gilhooly, 1990, p. 1073). Aun así, este es un proceso doloroso que causa ansiedad, miedo y tristeza en los familiares, amigos y posibles parejas, pues implica una repetición mental sobre un duelo que aún no llega – o imaginar una y otra vez que la muerte ocurre. Es, como dijo la tanatóloga Gilda Bohl

en nuestra conversación: un proceso de *matar* mentalmente al moribundo, como una manera de ensayar la muerte. Asimismo, ella coincidió con lo que vimos en el Capítulo 1: que esta sería, en teoría, la *mejor* muerte, ya que da tiempo a los futuros dolientes, y al moribundo, de despedirse y de arreglar aquellas cosas que quedaron pendientes, sean asuntos económicos, legales, espirituales o emocionales.

Como ejemplo de este proceso de duelo, Sweeting y Gilhooly (1990) nos presentan el resultado de una entrevista retrospectiva que hicieron C. M. Binger y sus compañeros en 1969 a 20 familias que perdieron a sus hijos menores por leucemia. El mismo diagnóstico, en estos casos, fue recibido como un golpe muy duro, acompañado de reacciones como shock y negación. Nos dicen que "Binger et al. afirman que, desde el momento del diagnóstico, proceso de enfermedad del niño, y la muerte subsecuente, los padres manifestaron reacciones de duelo 'anticipatorio', así como reacciones de duelo posterior" (Sweeting & Gilhooly, 1990, p. 1074, traducción propia). Estas reacciones, que yo también experimenté cuando diagnosticaron a mi madre de cáncer en el año 2014, y durante todos los años que duró la enfermedad, fueron de "angustia física, depresión, inhabilidad para funcionar, enojo, hostilidad y culpa" (Sweeting & Gilhooly, 1990, p. 1074). Además, como experiencia empírica mía, pude notar también el cómo varios de nosotros (en nuestra familia) nunca vimos la enfermedad de mi madre como terminal, sino como prolongada, persistente, como algo meramente *crónico*. Y, en mi caso en particular, como una suerte de doble discurso en el que, por un lado, sabía que en cualquier momento podía morir mi madre, y por otro, que solo necesitábamos aguantar un día más para que alguna cura o descubrimiento médico pudiera llegar a nosotros a tiempo. En cierta forma, era vivir un *duelo anticipatorio*, como lo describen los autores, y, por otro lado, vivir en negación ante la posible muerte que cada vez se acercaba cada vez más. Cuando la muerte le llegó, el shock, la rabia, la tristeza y la culpa se hicieron evidentes. Pude percibir, a su vez, el alivio que la muerte de mi madre provocó en algunas personas cercanas, pues ella "ya no sufría". Pude notar también el intento de algunas personas de utilizar este argumento para calmar a aquellos que no nos sentíamos así, con resultados variados.

Quizás algunos lectores crean que la única diferencia entre duelo convencional y duelo anticipatorio es, precisamente, que uno se da antes de la muerte. Sin embargo,

hay autores que sostienen que existen otras diferencias importantes. Sweeting y Gilhooly nos mencionan, por ejemplo, que Aldrich (1974) afirma que el duelo anticipatorio es experimentado, usualmente, por el paciente y por su familia, a diferencia del duelo convencional. Por otro lado, este no podría prolongarse de manera indefinida, ya que siempre acaba cuando la muerte se da; y, en ese sentido, se aceleraría con el tiempo. Asimismo, en el caso de que haya ambivalencias, el impacto potencialmente peligroso que esto tendría en el paciente sería que el duelo anticipatorio sea negado. Y, por último, sólo el duelo anticipatorio puede incluir una fase de *esperanza*. Otra autora que se menciona en el mismo artículo de Sweeting y Gilhooly es T. A. Rando (1986), quien nos dice que, así como en el duelo convencional es necesario un *desapego final*, en el duelo anticipatorio también es necesario un desligue de la persona moribunda. Sin embargo, ella afirma que "el desapego y la provisión de cuidado y amor no son mutuamente incompatibles" (Rando, 1986; en Sweeting & Gilhooly, 1990, p. 1075). Como podemos ver, el lidiar con la futura muerte de un ser querido, sabiendo que esta persona también está lidiando con su propio duelo, traerá cambios emocionales, tal como lo afirma también el manual de tanatología del Instituto Mexicano de Tanatología (2006). Aun así, hay autores que cuestionan la existencia del duelo anticipatorio, pues afirman que esto podría ser, a fin de cuentas, una suerte de profecía autocumplida en la que los médicos y especialistas ven solo lo que esperan ver (Siegel & Weinstein, 1983; en Sweeting & Gilhooly, 1990, p. 1076). Sin embargo, la importancia de estudiar el duelo anticipatorio "no sería para ver si (...) existe, pero para ver si es útil psicológicamente para mitigar el duelo post-mortem del superviviente" (Clayton, 1973; en Sweeting & Gilhooly, 1990, p. 1076). Su importancia radicaría en que, lamentablemente, en muchos casos la muerte lenta y prolongada de un familiar provoca no solo aflicción y angustia, sino que puede arruinar las últimas semanas, o hasta meses, de la relación - y sería necesario ver qué se puede hacer para evitar esto.

Sweeting y Gilhooly concluyen, al final, que efectivamente hay resultados variados y/o que se contradicen entre ellos en lo que se refiere a si el duelo anticipatorio da a los deudos mayores facilidades de readaptación ante la muerte de sus seres queridos (1990, p. 1077). En algunos resultados de estudios realizados, se dan respuestas positivas cuando hay un duelo anticipatorio de por medio. En otros, no hay una asociación clara entre ese *aviso de muerte* y el luto posterior. Otros estudios, por otro

lado, demostraron que una enfermedad terminal muy larga estaba relacionada a un reajuste pobre del deudo luego de la muerte. Así, entre las posibles explicaciones que ambas autoras dan, está el hecho de que el duelo anticipatorio sería una experiencia subjetiva (1990, p. 1077). En ese sentido, cada individuo que pasa por esto es diferente, siendo que aquellos que tengan más temas o complicaciones durante el duelo anticipatorio podrían presentar dificultades al momento de enfrentar la muerte del ser querido. Sweeting y Gilhooly concluyen que hacer solo análisis grupales borra las diferencias individuales que podrían tener los deudos, por lo que, en ese caso, sería entendible que los estudios sobre el duelo anticipatorio hayan arrojado resultados variados en lo que se refiere al periodo del duelo convencional. Lo mejor, entonces, sería entender lo siguiente:

(...) cada persona tendrá una reacción individual, basada en factores como su propia experiencia con pérdidas pasadas y antecedentes de su capacidad de afrontamiento, la naturaleza de su relación con el difunto, y el significado que le den a la enfermedad y a la muerte. (Sweeting & Gilhooly, 1990, p. 1079, traducción propia)

Sobre esos resultados variados, el manual de tanatología del Instituto Mexicano de Tanatología (2006) nos dice, más de diez años después, que el proceso de duelo al que las personas se enfrentan durante una enfermedad terminal podría complicarse por tres razones principales. La primera, que cuando la enfermedad se alarga, las pérdidas se complican y se acumulan, lo que “hace que los recursos psicológicos y emocionales de la persona enferma y de los que la rodean se vayan agotando” (Instituto Mexicano de Tanatología, 2006, p.212), dada la energía emocional y psíquica que el proceso de duelo anticipatorio requiere, así como por la extenuación propia que provocaría la enfermedad. La segunda, que aun cuando el enfermo sienta que su vida se paraliza en el momento que se da el diagnóstico, la vida demanda que sus familiares y amigos sigan moviéndose, aun cuando ellos tengan sus propios duelos a los cuales hacer frente, pues aún conservan lazos que los unen al enfermo. No solo eso, sino que estos necesitan hallar la fuerza suficiente para seguir con sus propias vidas. Sobre ello, el manual nos dice que “[la] impotencia, la frustración y dolor que ello genera, hace que todos, el enfermo, familiares y amigos, entren en círculos de enojo, resentimiento y soledad que generan ira, rencor y depresión”

(Instituto Mexicano de Tanatología, 2006, p.212). Por último, la tercera razón sería que “persona no está perdiendo a una pareja, a un amigo, a un objeto, etc. En realidad, la persona se está perdiendo a sí misma y a todo lo que conoce: su vida” (Instituto Mexicano de Tanatología, 2006, p.213). Dicho de otro modo, la desesperanza vendría del hecho de que la vida continuará para todos, pero no para el enfermo. Puede haber, además, factores de vulnerabilidad que hagan que se gatille el llamado *duelo patológico* luego de la pérdida, se haya pasado por un duelo anticipatorio o no, como “la pérdida de los padres en la infancia, existencia de desórdenes de la personalidad, una relación complicada o dependiente con el difunto, una muerte súbita⁴⁰, y carencia de una red de apoyo” (Instituto Mexicano de Tanatología, 2006, p.240). Todo esto, como se dijo, podría traer complicaciones en el duelo posterior y convencional, así como hacer más difícil y tortuoso el proceso de duelo anticipatorio.

El enfrentarnos a la muerte, sea la nuestra o de nuestro ser querido, es algo indudablemente duro y muy probablemente desgastante. La muerte, dentro de todas sus complejidades y procesos es, a fin de cuentas, el fin de la vida. Sin embargo, en un contexto en el que constantemente se respira su presencia futura e inminente, como lo es en un duelo anticipatorio, o *duelo en suspenso*, este llamado *fin de la vida* se podría alargar de manera indefinida, aparentemente. Podría darse el caso en el que, inclusive, nos acostumbremos a estar en ese estado de constante angustia, y nos reusemos a *soltar* por miedo a perderlo todo... a desprendernos del moribundo, y decir un adiós definitivo. A aceptar que, sí, efectivamente, la muerte vendrá y ya no habrá marcha atrás. Al entrar en ese espacio de negación, de *resistencia* y de *bronca* (como lo llamó la tanatóloga Gilda Bohl en nuestra conversación), podríamos entonces incurrir en un espacio en el que le negamos el derecho de morir dignamente a la persona moribunda. Podríamos volvernos egoístas, y pensar más en el dolor propio que en el del moribundo. Podríamos aferrarnos a hilos, aun después de que

⁴⁰ Poniendo de ejemplo a mi madre, de nuevo, el duelo anticipatorio se dio de manera prolongada, pues se sabía que podía fallecer en cualquier momento. Sin embargo, su muerte en sí se dio de manera *súbita*: en tan solo horas, todos sus síntomas se complicaron de manera muy acelerada, muriendo de manera inesperada. Este podría ser, quizás, un ejemplo de una muerte súbita enmarcada en el contexto de una enfermedad prolongada, con miras a ser terminal. En nuestro caso, el duelo anticipatorio sí se dio; sin embargo, el duelo *post-mortem* se complicó en varios de nosotros por lo repentina que fue la muerte – o, al menos, así fue como lo percibimos, más allá de si va acorde a la teoría oficial presentada por los expertos o no.

esta ya haya fallecido. En el caso extremo, estando aun la persona con vida, se podría incurrir en la *distanasia*.

3.2. Distanasia: el miedo a dejar ir

Según lo que comentaron algunos estudiantes y especialistas en medicina y ramas afines al mencionarles el concepto de Cyborg n°2 dentro del marco de este trabajo de investigación, el concepto de la *distanasia*⁴¹ sale como un *llamado fracaso terapéutico*. Abarca un dilema moral y ético en el que uno se preguntaría: *¿cuándo ya es suficiente?* Y es que, el extender la vida más allá de lo moral podría implicar para el moribundo el *vivir* en un estado deplorable en el que la calidad de vida es casi nula. La distanasia significa reducir a una persona a un cuerpo que muere o a un cascarón que sobrevive sólo por medio de máquinas - dicha persona podría estar inconsciente, sedada, o no ser ella misma siquiera. En ese sentido, lo que podría observarse a simple vista, en el caso más dramático, serían tubos, cables, sondas y máquinas insertadas en un cuerpo carcomido, inconsciente y deteriorado, siendo este casi irreconocible, en un ambiente clínico, frío y aislado. La persona se convierte en un espécimen para ser estudiado, aplazando la muerte hasta las últimas consecuencias, y manchando agresivamente el recuerdo de las últimas interacciones que los seres queridos del moribundo podrían tener de él o de ella. En la conversación que tuve con la tanatóloga Gilda Bohl, ella aseguró que esto sería complicar las cosas de manera innecesaria y cruel para los vivos, además de que le quita la dignidad a la persona que debería poder morir siendo ella misma.

Nos preguntaríamos entonces, *¿Cuándo es el momento de decir basta?* *¿Es acaso moral esperar y esperar por una cura milagrosa, que nunca llega, hasta que el cuerpo y la mente ya no puedan sostener este estado?* *¿Hasta qué punto el querer llegar hasta las últimas consecuencias, sin importar los resultados, es ético?* Quizás, esto podría ser un tema personal de saber cuándo *dejar ir*, sea uno el familiar, el amigo, la pareja o hasta el médico. Dicho de otro modo, incurrir en la difícil tarea de permitir

⁴¹ Compuesta del prefijo *dis* (dificultad, obstáculo) y *thanatos* (muerte). Lo contrario sería la *ortotanasia*: el no hacer uso de procedimientos inhumanos e innecesarios que harían sufrir al paciente terminal para intentar alargarle la vida.

que el enfermo o moribundo pueda descansar e irse en paz, sin ser convertido a un mero espécimen medicalizado. Quizás, lo ideal sería que se acepte a la muerte, de manera positiva y abierta, como un proceso natural más. Y, quizás, ni siquiera quien escribe este trabajo de investigación esté totalmente de acuerdo con este punto, aun cuando hay aparentemente suficiente evidencia por el lado de los tanatólogos y especialistas en la salud mental y física que han defendido esta idea. Esta discusión podría hacernos recordar, por otro lado, al Capítulo 2, en el que desarrollamos las posturas del Transhumanismo y del Posthumanismo frente a la muerte, o a la promesa de muerte. Resumiendo, y generalizando grandemente sus ideas, los Transhumanistas tienden a creer que la muerte es sólo *una enfermedad más* a la que no se le ha hallado cura aun, mientras que los Posthumanistas deciden tener como meta el *aceptarla*, como un *umbral poroso* en el que ya estamos insertos desde antes de que naciéramos. La muerte, para ellos, está ya en nosotros, y sería momento de dejar de pelearnos con ella, de dejar nuestro antropocentrismo narcisista y soberbio. La postura Posthumanista de Braidotti, en teoría, funcionaría. Quizás, en la práctica, no tanto. Es por ello que expondremos y discutiremos, en esta sección, lo que es la distanasia y sus implicancias, y dejaremos que el lector decida qué postura tomar.

Según el Instituto Mexicano de Tanatología (2006), la principal consecuencia de la distanasia es una muerte dolorosa, una agonía prolongada en la que la muerte está presente en la *vida*. Es, dicho de otro modo, “el ensañamiento terapéutico, [una] confrontación moral entre el derecho a la muerte digna y la prolongación artificial de la vida terminal o terminada, a través de medios ordinarios y extraordinarios” (Instituto Mexicano de Tanatología, 2006, p.479). Es reducir al individuo a un objeto que solo cumple funciones químicas, incurrir en un utilitarismo que muchas veces tiene intereses económicos que resultan sumamente nocivos para los familiares. En ese sentido, el Instituto Mexicano de Tanatología critica duramente esta práctica, pues la asocia a la ignorancia científica y del tipo bioético, pues esta prioriza la vida biológica, sin importar el contexto, y pasando por alto el sufrimiento del paciente y de su familia. Sentencia, así, que la distanasia “representa la deshumanización absoluta del médico” (Instituto Mexicano de Tanatología, 2006, p.479).

Baruzzi e Ikeoka (2013), en su artículo *End of life and palliative care in intensive care*, acotan, por otro lado, la importancia del desarrollo del conocimiento médico, del

incremento del número de hospitales y de las innovaciones tecnológicas, pues estos han traído muchísimos beneficios que permiten la supervivencia de pacientes en estado crítico. Esto es, desde el tratamiento de diferentes enfermedades, hasta la posibilidad de postponer el momento de la muerte por tiempos ilimitados a través de recursos artificiales (2013, p. 528). Sin embargo, concuerdan con la idea de que se ha hecho peligrosamente común la práctica de mantener el soporte artificial sin importar el costo, con tal de extender de manera indefinida las funciones vitales. La distanasia, nos dicen Baruzzi e Ikeoka, conllevaría a la pérdida de la dignidad humana y de la calidad de vida. Nos dicen así que “muchos de los pacientes que se encuentran incapaces de poder recuperarse, se encuentran en sus [últimos] momentos rodeados por solo máquinas, sondas, catéteres y personas desconocidas, quienes a veces no podrían proveer un acercamiento humanizado” (2013, p. 528, traducción propia). Concuerdan, así, que esto es una desviación indeseada de lo que necesitarían ser los cuidados médicos. La distanasia sería, para Baruzzi e Ikeoka, aquella práctica en la que se prolonga la vida sin ninguna oportunidad de mejoría ni de calidad de vida. Aun así, nos dicen que esta práctica es más común de lo que podríamos creer.

La pregunta sería, entonces, ¿cuáles serían las causas para que persista la distanasia? Baruzzi e Ikeoka nos dicen que la respuesta no es tan simple. Por un lado, pareciera que las raíces de este problema estarían en los valores culturales, morales y éticos de la sociedad. Asimismo, estas raíces estarían también en los modelos de educación de medicina que se imparten en las instituciones, por lo que en el mismo artículo se afirma que “la educación médica se ha basado exclusivamente en una aproximación biotecnológica, con el propósito principal de revertir procesos patológicos, pero sin darle atención significativa a los aspectos humanos de la enfermedad y del paciente” (Baruzzi & Ikeoka, 2013, p. 529, traducción propia). Con todo ello, concluyen Baruzzi e Ikeoka, pareciera que, aun cuando existe un arsenal de medicamentos, antibióticos, sistemas avanzados de diálisis y ventiladores mecánicos complejos y etc. que priorizan la vida a cualquier costo, muy poco se aprende en la vida académica de un médico (e incluso después) sobre el aliviar el sufrimiento y mantener intactos los límites de la *dignidad humana* (Vilas-Boas, 2008; en Baruzzi & Ikeoka, 2013, p. 529, traducción propia). De nuevo, se juzga el tema de la medicalización y ensañamiento con los procesos biológicos de las personas.

Es posible que, dados estos argumentos, uno piense que lo más conveniente sea, entonces, el *dejar morir*. Sería lo más fácil, pues crearía la ilusión en uno de que ya todo lo que se podía hacer, se hizo⁴². Se invoca a una *falsa paz*, o la famosa *resignación*, para ocultar los horrores que podrían devenir de los intentos médicos por mantener la vida biológica. Sobre esto, Baruzzi e Ikeoka, en el mismo artículo del 2013, nos dicen que lo mejor es, en realidad, que el paciente y los familiares sepan la verdad sobre la esperanza de vida del moribundo en ese momento, de manera clara y honesta, poniendo como alternativa los tratamientos posiblemente agresivos e invasivos, así como la posibilidad de salirse voluntariamente de estos cuando se haga evidente que cualquier mejoría del estado de salud se haya vuelto nula. Nos dicen, terminantemente, que “[los médicos] no deberíamos tener el derecho de cambiar el curso inexorable de la muerte del enfermo terminal a un modelo de muerte experimental, nunca antes enseñado en clases académicas” (Vilas-Boas, 2008; en Baruzzi & Ikeoka, 2013, p. 529, traducción propia). Dicho de otro modo, nos dicen que es imperativo mantener la dignidad de la persona durante el proceso de muerte, pero sin incurrir en prácticas que puedan aumentar innecesariamente la vida, o acortarla (lo que sería la eutanasia).

La distanasia sería entonces, como se mencionó al principio, una *obsesión terapéutica* que podría ser provocada por el equipo de salud, o por los mismos familiares. El Instituto Mexicano de Tanatología nos dice que esto significaría luchar obsesivamente hasta el final, sin dejar morir ni dejar partir, prolongando la agonía y “reduciendo al moribundo a un deshumanizado aislamiento” (Instituto Mexicano de Tanatología, 2006, p.227). Califican rotundamente a esto como un fracaso profesional en el que se evidencia el *miedo a la muerte*. No solo eso, sino que

⁴² A modo personal, debo decir, este modo de pensar me causa frustración; sin embargo, representa uno de los nudos que mencioné anteriormente y que impulsan este trabajo de investigación (y el trabajo artístico). Por un lado, esto equivaldría a resignarse, de dejar de dar batalla y rendirse, de incurrir en una aceptación cobarde y facilista. Pero, por otro lado, sería también el aprender a ser *valiente* y aceptar que la persona necesita irse, que la muerte es algo normal y natural, que ya llegamos a nuestros límites actuales y que eso no nos quita ningún mérito – al contrario, nos hace humildes. Sin embargo, me inclino actualmente más (en ciertas instancias como esta) por esa ansiedad y rabia de conseguir progreso que el Transhumanismo avala (como el ver a la muerte como un obstáculo a superar por medio de la ciencia), aun cuando esta corriente pueda caer en una cierta soberbia y egoísmo antropocentrista, como se mencionó en el Capítulo 2.

concuerdan con Baruzzi e Ikeoka al decirnos que el paciente es, muchas veces, tratado como un objeto y no como una persona humana. Afirman, así, lo siguiente:

El problema de la medicina actual es la deshumanización de esta, por una pérdida de valores, inclinada a la masificación y falta de tiempo, a la carencia de formación de técnicas de comunicación en las escuelas de medicina y especialmente a la falta de cátedra de bioética. (Instituto Mexicano de Tanatología, 2006, p. 206)

La tanatóloga Gilda Bohl, en ese sentido, dijo en nuestra conversación que, en cierta manera, se podría decir que, en nuestro miedo u horror hacia la muerte, y a la idea de muerte y sus procesos, podríamos estar *matando socialmente* a nuestra persona amada a través de la distanasia, pues no se le permite *morir* siendo ella misma. Nuestra (mi) bronca hacia la muerte podría hacer que no podamos dejar ir a quien necesita irse, ni ser capaces de ver a la muerte como un paso necesario en la vida de todos. Para concluir esta sección, citaré a Baruzzi e Ikeoka (2013) por última vez:

Es importante admitir que, en esta etapa de desarrollo médico y considerando todos los recursos terapéuticos disponibles, el mejor antídoto para el sufrimiento físico y espiritual del enfermo terminal es el confort humano junto [con la presencia] de sus familias y seres queridos (...). Los últimos momentos de nuestras vidas necesitarían estar reservados al abrazo eterno de la persona más amada de nuestras vidas, y no a la tecnología más fría. (p. 529, traducción propia)

Quizás, en este punto, nos preguntemos ¿y dónde queda el Cyborg n°2 que mencionamos al inicio del capítulo? ¿Es que acaso estamos insinuando que todo Cyborg restaurativo es una persona enferma conectada a máquinas, con la muerte en la mira? La respuesta es no. No todo Cyborg n°2 es una persona moribunda, un *cascarón* de lo que alguna vez fue. No todo Cyborg del segundo tipo es víctima de la distanasia. Sin embargo, todo Cyborg n°2 pasa por un duelo, por las pérdidas que afrontó y que afrontará dentro del marco de su propia identidad percibida. En ese sentido, propongo que hay un espectro entre el Cyborg n°1 y el Cyborg n°2, en el que la diferencia entre ambos se mide por las cosas (como capacidades mentales y

físicas) que se podrían ganar mediante la tecnología, y las cosas que se intentan restaurar por medio de la tecnología, como la movilidad, procesos biológicos, restaurar la salud dañada por agentes externos, etc. El caso más extremo del Cyborg restaurativo, como se dijo al principio de este capítulo, sería aquel que ha perdido su dignidad y que es tratado como una cosa que *vive* pobremente por obra y gracia de las innovaciones médicas: vivo, pero a costa de sufrir mucho. Propongo entonces que la esencia de este tipo de cyborg es precisamente esa: la de *mantener*, la de *permanecer*.

3.3. Caso de estudio: *Disonancia Distanaide por Proxy* (2021)

Para esta parte, propongo detenernos un momento y reflexionar acerca de lo aprendido a través de la ejecución y breve exposición⁴³ del proyecto artístico *Disonancia Distanaide por Proxy*, desarrollado por mí el año 2021 en plena pandemia por COVID 19 (ver Figura 10). Esta instalación trabaja con la distanasia y del *duelo en suspenso*, o, como lo hemos estudiado aquí, del duelo anticipado – por lo que podríamos ver la relevancia que este proyecto podría tener para el trabajo artístico y de investigación actual. A fin de cuentas, termina siendo un antecedente importante en el que se hicieron las primeras propuestas sobre un tipo de cyborg que *no mejora*, sino que está postrado, y los diversos efectos que esto podría causar en las personas que experimentan la instalación.

⁴³ Breve debido al contexto de pandemia que hubo en ese entonces. Solo los profesores, y algunos alumnos, pudieron ver la instalación original del 2021 dentro del contexto de Examen Final del curso de Perfeccionamiento Bajo Tutoría Pintura 1, de la PUCP. La obra estuvo disponible por dos días.

Figura 10

Vista frontal de instalación artística “Disonancia Distanaide por Proxy”



Nota. Montaje hecho en una de las aulas de la Facultad de Arte y Diseño, en la Pontificia Universidad Católica del Perú. De A. Villafuerte, 2021, instalación, técnica mixta (cables, mangueras cristal, sistema de venoclisis, plásticos, porcelana fría, alambres, papel, parlantes, carbón sobre papel, etc.). Lima, Perú.

El proyecto *Disonancia Distanaide por Proxy* es una instalación artística conformada por, básicamente, dos dibujos y tres prototipos afines al diseño especulativo de *artefactos asistencialistas* que buscan prolongar y replicar de manera autónoma la existencia de sus usuarios. Los dibujos se realizaron con carboncillo sobre papel fidelero y sobre papel kraft (ver Figura 11 y Figura 12), mientras que los prototipos escultóricos fueron hechos con papel maché, porcelana fría, alambres, parlantes, sistema de venoclisis, sondas y pintura acrílica. Uno de los prototipos se encontraba sobre una mesa, afín a la de un laboratorio o clínica (ver Figura 13); otro sobre el piso, encima de una plancha MDF que simulaba ser una plancha metálica que repetía el concepto de la mesa (ver Figura 14), y el último suspendido en el aire (ver Figura 15). Se añaden, además, sonidos afines al *arte sonoro* provenientes de cada objeto-androide, a modo de collage de voces, que cuentan sus propias experiencias de manera fragmentada. Todo esto, interconectado a través de mangueras cristal y diversos cables que cruzaban el espacio utilizado.

Figura 11

Pieza 1, parte de Disonancia Distanciada por Proxy



Nota. De A. Villafuerte, 2021, dibujo, carbón y lápices Pitt sobre papel fideler. Lima, Perú.

Figura 12

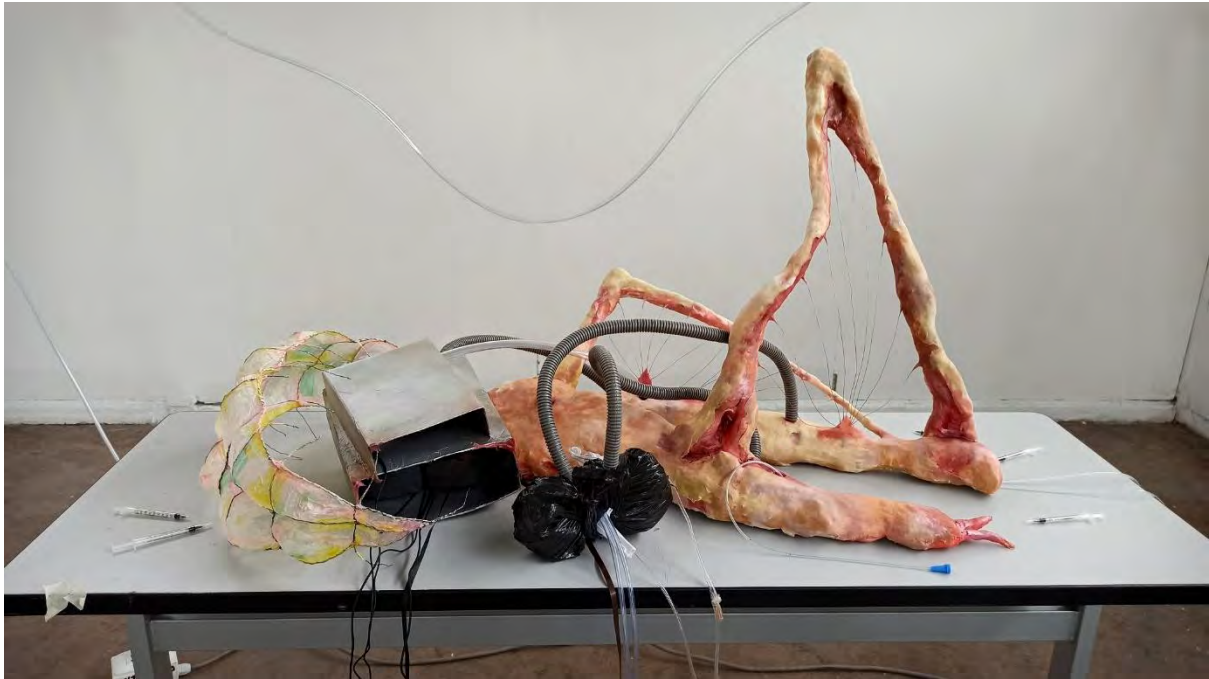
Pieza 2, parte de Disonancia Distaide por Proxy



Nota. De A. Villafuerte, 2021, dibujo, carbón y lápices Pitt sobre papel Kraft. Lima, Perú.

Figura 13

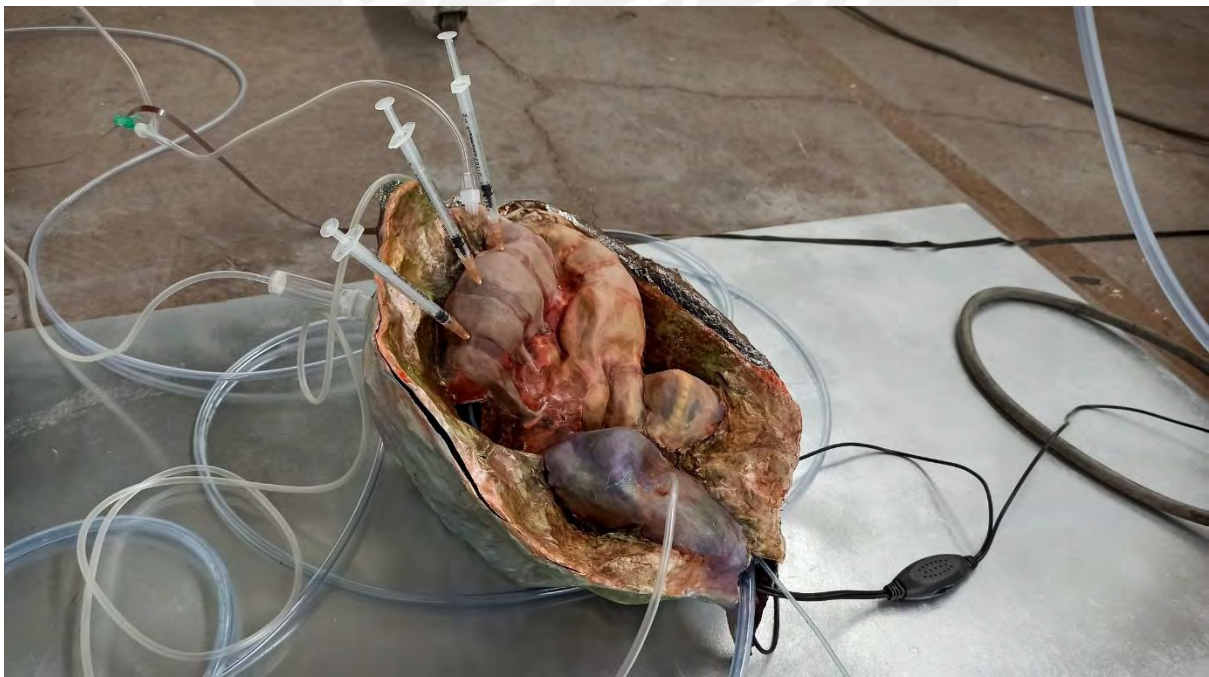
Pieza 4, parte de Disonancia Distaide por Proxy



Nota. De A. Villafuerte, 2021, escultura sonora, técnicas mixtas: papel maché, porcelana fría, alambres, cajas, parlantes, mangueras cristal, sistema de venoclisis, sondas, acrílicos. Lima, Perú.

Figura 14

Pieza 3, parte de Disonancia Distaide por Proxy



Nota. De A. Villafuerte, 2021, escultura sonora, técnicas mixtas: papel maché, porcelana fría, parlantes, tubos cristal, sistema de venoclisis, sondas, pintura acrílica, mangueras cristal, MDF. Lima, Perú.

Figura 15

Pieza 5, parte de *Disonancia Distaide por Proxy*



Nota. De A. Villafuerte, 2021, escultura sonora, técnica mixta: parlantes, alambres, plástico, palillos, MP3. Lima, Perú.

Para ello, utilicé los conceptos del Posthumanismo para hablar de la muerte, del duelo y de la *identidad como un conjunto de datos*. Se buscó generar una reinterpretación de la muerte y el duelo a través del uso de una serie de *proxies*⁴⁴ que lograran proyectar, evocar y/o cristalizar esa presencia/identidad que va a morir, dentro de un contexto afín a la ciencia ficción. En ese sentido, se utiliza la palabra *proxy* para referirnos a un sustituto, un representante, un eco, una variante medible que actúa en

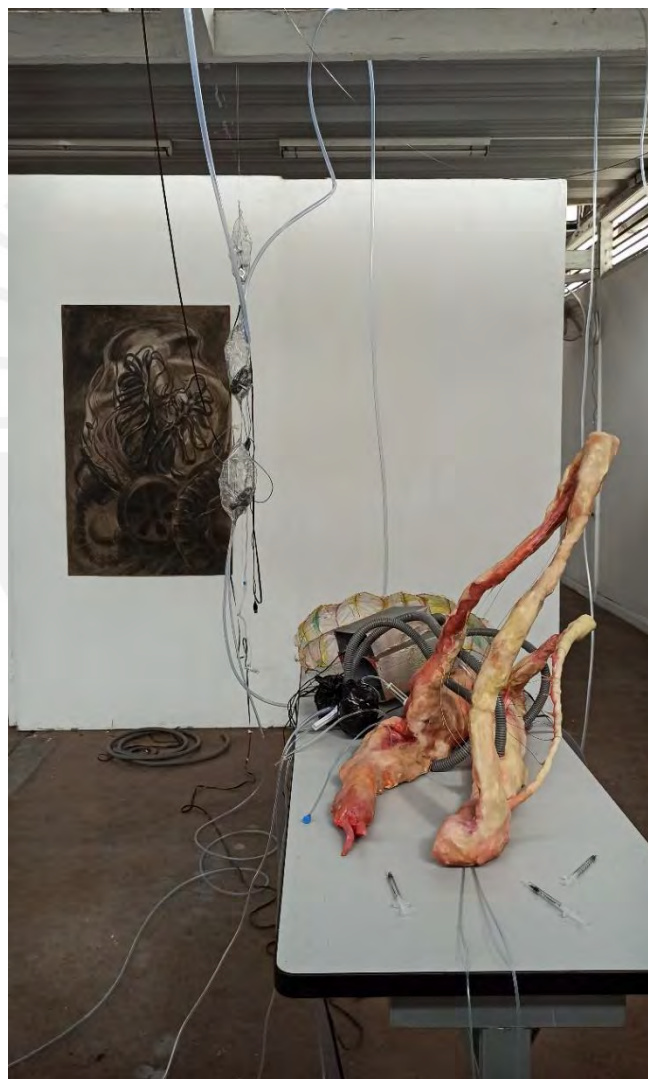
⁴⁴ Según el diccionario virtual de Collins, un *proxy* es “una persona o cosa que está actuando o siendo utilizado en el lugar de alguien o algo”. En ese sentido, “si haces algo por proxy, haces que alguien más lo haga por ti”.

<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/proxy> (consultado el 10 de mayo del 2023)

nombre de otra persona, máquina o entidad. Siendo así, el cyborg y el androide aparecerían como proxies frente a la promesa de muerte, de enfermedad, de entropía y de mutación futura. El concepto de androide sería utilizado, entonces, como una entidad sintética diseñada para devolver esta presencia *perdida* mediante su imitación distanásica, teniendo como objetivo el conservarla en una suerte de *metonimia*⁴⁵ *incompleta*. Sería, así, un coro de procesos y promesas de un duelo en suspenso.

Figura 16

Vista lateral de Pieza 1, Pieza 5 y Pieza 4, parte de *Disonancia Distanaide por Proxy*



Nota. De A. Villafuerte, 2021, instalación, técnica mixta. *Disonancia Distanaide por proxy*. Lima, Perú.

⁴⁵ Según la RAE, metonimia es un “tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada, etc.” Para esta parte, se utilizó la teoría de Charles Sanders Peirce (1986) que propone la resignificación y reinterpretación de los signos a través del tiempo.

En ese sentido, en su momento consideré que la información que podría devenir de este proceso, el de una *búsqueda de proxies* en el ámbito artístico/plástico en los que ensayar y reflexionar sobre lo que implica entender a la muerte como una *pérdida*, y el intento de sometimiento de esta por medio de prácticas relacionadas a lo distanásico, sería interesante y, en cierto modo, liberadora *por proxy*. Dicho lo anterior, para este proyecto del año 2021 consideré, a través de procesos empíricos, que la muerte lenta gatilla una serie de procesos cognitivos, emocionales y afectivos que entran en conflicto en el futuro doliente: un vaivén, una espiral flexible de sucesos que deben recorrerse y cuyo último fin es aceptar el vacío y el cambio.

Los detonantes de este proyecto fueron audios y videos enviados por otras personas en WhatsApp y Facebook que hablaban sobre las personas conocidas fallecidas o que iban a fallecer (siendo esto una suerte de proxy); algunos conceptos y reflexiones Posthumanistas relacionados al *androide*, entendiéndolo como el eco humano que busca ser autónomo y, por lo tanto, una especie de proxy; y el tema crudo de la muerte en sí, siendo esta inminente, segura y anunciada – teniendo como implicancia el concepto del duelo en sí. Todo esto, a fin de cuentas, serían mecanismos de defensa que habrían aparecido frente a la promesa de duelo y de dolor post-mortem. O, dicho de otro modo (con la información que poseemos ahora), una suerte de intento de sublimación de las experiencias vividas hasta ese momento. Sin embargo, lo que se consiguió, a modo personal, fue buscar una manera de no lidiar con el trauma de la muerte, sino buscar un proxy con el cual ensayar el duelo – como si se jugara con el concepto de muerte, sin necesariamente incurrir en ella. En retrospectiva, quizás, este trabajo no fue *sanador* para mí (como se había especulado), dado que no se miraba *de frente* a la muerte y al duelo (o a la fuente misma de este tema complejo: la futura muerte de mi madre); sin embargo, abrió ciertas puertas que hicieron que las preguntas acerca de lo ético de la distanasia empezaran a sonar más fuerte. Inclusive, preguntas acerca de qué era realmente lo que se podía aprender de este tipo de existencia, sea uno quien presencia esto, o sea uno quien se termina convirtiendo en este tipo de cyborg. Como se dijo anteriormente, en *Disonancia Distanaide por Proxy* no se enfrentó al duelo en sí, sino que se utilizó un proxy, un *androide*, una suerte de eco para poder entender este tema desde una distancia segura, *cómoda* y hasta cobarde – por muy grotescas que pudieran parecer las formas presentadas en este proyecto artístico.

En base a todo lo mostrado hasta ahora, se podrían plantearían entonces las siguientes preguntas: ¿cuál es el para qué del cyborg n°2? ¿qué podemos aprender del concepto del Cyborg n°2, en su estado no necesariamente distanásico, sino de aquel que está más conectado a la muerte?

3.4. El propósito del Cyborg n°2

Antes de empezar a culminar este capítulo con algunas reflexiones y datos extras, que finalmente nos lleven al esperado Cyborg n°3, quisiera exponer la siguiente cita:

(...) resulta muy difícil entender el sentido de la vida, de todos y cada uno de los momentos que la conforman, e incluso, el de la propia existencia, cuando hay que enfrentar situaciones desagradables, cuando se sufre, fracasa o se es víctima de injusticias, engaños, enfermedades, accidentes, etcétera. (...) El mayor sufrimiento que experimenta el ser humano en su vida es, sin duda, la muerte. (Instituto Mexicano de Tanatología 2006, p. 19)

Hemos mencionado a la Tanatología en ya algunas ocasiones a lo largo de este trabajo de investigación. Quizás, es momento de darle un pequeño espacio para poder definirla y ver cuál es su relación con el Cyborg n°2. Para empezar, la Tanatología es el estudio interdisciplinario de la muerte y del moribundo. La tanatóloga Gilda Bohl afirmó en nuestra conversación que, en este estudio interdisciplinario, se da especial importancia a aquellas prácticas y medidas que ayuden a minimizar el sufrimiento psicológico y físico de aquellos que van a morir. La labor de un tanatólogo también sería la de trabajar aquellos sentimientos de rabia, culpa y de pérdida de los deudos. El Instituto Mexicano de Tanatología (2006) añade a esto que se intenta evitar también la sensación de frustración del personal médico. Nos dice, además, que este estudio de la muerte “nos enseña a vivir cada minuto de nuestra existencia y nos muestra que la vida está en manos de la vida; de que podemos trabajar en nuestra calidad de vida, pero la cantidad no está en nuestras manos” (Instituto Mexicano de Tanatología 2006, p. 215), algo con lo que coincide Gilda Bohl. Podríamos concluir que la finalidad de la Tanatología es la de hacer que toda persona que va a morir tenga una vida plena, y que cuando llegue su muerte, él

o ella la reciba con dignidad y aceptación. Y que sus familiares y seres queridos puedan aprender a soltar a dicha persona y dejarla ir.

Lo que Gilda Bohl pudo decir para esta sección, además, es que los tanatólogos están a favor de aceptar la vida tal cual viene. Que, en caso no haya *nada que hacer*, médicamente hablando, pensar que siempre hay algo que el enfermo puede hacer para que este pueda hacerse cargo activamente de su vida, por muy poco tiempo que le quede. En estos casos, no se intentaría alargar ni acortar la vida, sino que se le brindaría apoyo psicológico, social, y espiritual, si así lo requiere la persona. Se intentaría también normalizar la muerte, y dar apoyo a la familia y resto de seres queridos durante la enfermedad y el duelo (anticipatorio y post-mortem). El enfermo, en ese sentido, necesita ser tratado como un ser humano vivo, conocer la verdad de su diagnóstico y los procedimientos que podrían hacerse, y poder expresar sus emociones, así como poder participar en las decisiones que tengan relación con su persona y su vida, sin ser juzgado por lo que pueda decidir. A eso, el Instituto Mexicano de Tanatología añade que, entre los derechos de un enfermo terminal, están el no morir solo, y el morir en paz y con dignidad (Instituto Mexicano de Tanatología 2006, p. 226). Teniendo esto un poco más claro, podríamos pasar a hacer algunas especulaciones sobre cuál podría ser el propósito del Cyborg n°2 en estado terminal.

Lo primero, es que nos permitiría conectarnos la vida del otro, a las pérdidas y experiencias de aquél que va a morir. Y, sonará cruel lo que se dirá a continuación, pero el enfermo terminal, según la tanatóloga Gilda Bohl, podría resultar *un regalo* para nosotros, podría convertirse en nuestro más grande maestro de vida, si es que así decidimos interpretarlo. No podemos controlar lo que le sucedió a la persona para convertirse en un Cyborg restaurativo, ni podemos controlar o predecir con total precisión cuánta vida tendrá un enfermo terminal. Pero el mayor acto de honramiento que podríamos tener hacia el cyborg que pasa por este tipo de vivencias (más allá de intentar seguir restaurándolo), sería el aprender de él o de ella, de sus historias, a aprender de la muerte, de la vida y de la pérdida a través de las vivencias de esta persona. Podemos aprender también más sobre nosotros mismos, apoyándonos de la función de espejo que podría ser el moribundo para con nosotros, y para ello, necesitaríamos atravesar el dolor, ya sea porque nosotros somos el Cyborg n°2,

porque nosotros tenemos a un ser querido en este estado. La función final del Cyborg restaurativo sería la de aprender a reconocer diversas formas de vivir y atravesar el sufrimiento, a ser humildes. A crecer en valentía y sabiduría.

Como conclusión de este capítulo, podríamos incurrir, quizás, en el negativismo por un momento, problematizar todo lo anterior y preguntarnos... ¿qué pasa si este cyborg, esta persona, ya murió, y no podemos (o no queremos) dejarla ir? ¿Si nuestra rabia y resentimiento hacia la muerte, si nuestra culpa y nuestro dolor, causa la aparición de *fantasmas* internos que nos impiden desarrollar un proceso de duelo aparentemente ideal? ¿qué pasa si no queremos ser ese *ser sabio* del que todos hablan y añoran ser? ¿qué pasaría si decidimos ser auténticos y admitimos que, efectivamente, nos reusamos a bajar los brazos y dejar que esta *fantasma* nos atormente?



4. CAPÍTULO IV: Cyborg n°3 y la muerte

El Cyborg n°3, o el Cyborg *tecnonecromántico*⁴⁶ es aquel que se vincula directamente con el duelo *post-mortem*. No busca mejorar el cadáver, tampoco intenta restaurarlo a la vida, pues ya no hay nada que restaurar – el cambio es irreversible. Lo que se busca, sin embargo, es realizar un proceso de *encapsular* a la representación que podríamos tener de la persona fallecida, de aquello que recordamos de ella, de una *idea de ella*, que con el tiempo y por diversas circunstancias afines a nuestros límites orgánicos, termina *deformándose* y convirtiéndose en *otra cosa*. Se emprende en una idealización del difunto, se seleccionan recuerdos, sean positivos o negativos, y se intenta mantener al fallecido con nosotros, entre los vivos. Se hacen cenotafios con la tecnología que tengamos a la mano, se intentan recuperar *fragmentos* que luego son rearmados en base a lo que escogimos recordar. Dicho de otro modo: *se busca encapsular el recuerdo o información percibida de aquél que falleció*. Hay una especie de repetición, de reinterpretación, de recordar una y otra vez, tratando de escoger con qué recuerdo final quedarnos. Lo triste, y cierto, es que esa persona muerta *no es ese recuerdo*. Por más que hayamos aislado, protegido, guardado y reproducido mil veces esas memorias, esos objetos que usó, esas fotografías en las que aparece, esas cosas jamás serán *la persona*. Usamos la tecnología para amalgamarla a un recuerdo necromántico, buscando que nos hable del fallecido, suplantando lentamente interpretación tras interpretación, deformando lo que alguna vez fue en el proceso. Nos aferramos a ello – y, la tarea tanatológica, o proceso de duelo, requerirá que en algún momento soltemos esto. Dicho de otro modo: luego de haber pasado por un proceso de querer mantener a esta presencia encapsulada, como una suerte de reliquia, y luego de incurrir en un vaivén entre abrir la cápsula y no abrirla, de soltar o no soltar la deformación de lo que alguna vez fue, finalmente, la abriremos y liberaremos su contenido, como una suerte de cenizas al abismo. Nos quedaríamos con los cascarones, con el vacío. El cyborg tecnonecromántico está ahí, en la deformación, en la búsqueda de respuestas a través de nuestro recuerdo sobre los fallecidos. Y el fantasma de esos recuerdos, el cascarón, el vacío,

⁴⁶ Neologismo referido al concepto de *necromancia*, como aquella práctica que intenta obtener respuestas por medio de la manipulación de los muertos, a partir de lo *tecnológico*. Está relacionado al concepto del cyborg n°3 - entendido como aquel tipo de cyborg que no busca mejorar o reparar, sino *reconocer* lo perdido y *sepultar*.

sería lo que quede con nosotros hasta el momento en el que nos toque morir. No se entraría en el utópico *post-duelo*, que tanto se mencionó capítulos atrás a través del llamado *cuarto tiempo de duelo de Lacan* que alguna vez se planteó para este proyecto, o al menos no en ese sentido de *superación total y absoluta del duelo*. Al haber hablado con muchas otras personas sobre sus experiencias empíricas con el duelo, y a través de mi propia experiencia con él (que dicho sea de paso, tuve el privilegio, que no muchos tienen, de tener apoyo profesional), puedo quizás dar a conocer mi postura sobre ello: esta *fase ideal* no existe, la cicatriz del duelo se llevará toda la vida, el fantasma nos perseguirá toda la vida – con diferente intensidad y diversas perspectivas dependiendo de nuestro contexto y temporalidad en el que nos encontremos. En ese sentido, el fantasma (o espectro, como veremos en un momento) está ahí para quedarse, para ser reconocido y para tener un lugar en nosotros. Físicamente, o metafóricamente, podríamos soltar al fallecido, hacer miles de rituales y atender a miles de citas psicológicas para trabajar el duelo – y, sin embargo, nunca perderemos esa conexión, ese pasado que alguna vez tuvimos con el difunto. Nosotros, siendo seres maquínicos que recuerdan, que cuestionan, que preservan y que construyen y deconstruyen, no podemos darnos el lujo de pretender que ya no estamos atados al vacío que esa persona muerta dejó en nosotros.

Habiendo dicho lo anterior, y con toda la información desarrollada en los capítulos anteriores, podemos afirmar lo siguiente como propuesta de esta tesis: el cyborg n°3 no busca ser ocultado o ignorado⁴⁷. *Es una promesa de sanación paulatina que implica la elaboración de cenotafios⁴⁸ que hacen uso de la tecnología (en su más amplio sentido) para encapsular y preservar la idea que tenemos del fallecido y, a su vez, entrar en un proceso sublimatorio que apuesta por la reinterpretación de recuerdos, ideas y significados*. En ese sentido, es una amalgama de características mapeadas en los cyborgs anteriores. Todo esto para finalmente darnos cuenta de que este movimiento enredoso y en círculos, aunque necesario como proceso, es *inútil*, en cierto sentido. El mantenernos ahí por un tiempo imprudentemente prolongado no nos dará resultados que nos apoyen a seguir con nuestras vidas, por lo que el objetivo del cyborg n°3 es hacer que nos reconciliemos con el vacío. Para ello, plantea un

⁴⁷ Si bien esto puede suceder en algunos dolientes, lo cual haría que aparezca un duelo postpuesto o retrasado, según el Instituto Mexicano de Tanatología (2006).

⁴⁸ Ver Capítulo 1, cuando se habla del concepto de cenotafio según Sheridan Horn (2018)

camino que pide que este sea reconocido, manipulado, preservado, y luego, por cuenta propia, soltado – para quedarnos finalmente con el *fantasma* (o el cascarón). Todo esto hecho sin apuros y sin juicios sobre los posibles apegos remanentes que se podrían tener aún. No hay forma de recorrer este camino de forma directa y recta, sin bucles, sin desvíos, sin baches. Quizás, podamos concluir de esto que el *cyborg tecnonecromántico* nunca se va. El cyborg n°3, como su nombre lo dice, sería un acto *necromántico*: se obtiene información a través de la muerte. Es, como se planteó, una promesa de transformación.

El aspecto fantasmal o espectral del cyborg n°3 podría ser mejor explicado y desmenuzado mediante el concepto de la *hauntología*, del cual va de la mano. Veremos en la siguiente sección que cuando hablamos de *fantasmas* no hablamos de fantasmas convencionales, ni tampoco se propone el debate de si estos existen o no como entidades sobrenaturales, sino de la cualidad espectral del acto de repetir, representar o regurgitar recuerdos devenidos de aquellos que fallecieron, y cómo es que podría haber un valor ético en ello. Tocaría entonces traer de nuevo la pregunta del final del Capítulo 3: *¿qué pasaría si decidimos ser auténticos y admitimos que, efectivamente, nos reusamos a bajar los brazos y dejar que este fantasma nos atormente?*

4.1. Hauntología y fantasmas necrománticos

Para esta sección nos apoyaremos en el artículo académico *Hauntology, spectres and phantoms*, del profesor de literatura francesa Colin Davis (2005), así como de la tesis *Spectral Afterlife: Hauntology, Historical Memory and Inheritance in Postmodernist Fiction*, de Catherine Emma Green (2017) para la Wesleyan University, trabajos que hacen referencia al significado que Jacques Derrida proporcionó a la palabra *hauntología* en su libro *Espectros de Marx: El Estado de la Deuda, el Trabajo del Duelo y la Nueva Internacional* (1995 [1993]), el cual también revisaremos para traer algunos conceptos claves. Así, definiremos lo que es *hauntología*, las dos fuentes de donde viene este concepto, las formas más comunes de interpretar este concepto, sus implicancias y su relación con el cyborg n°3.

La palabra *hauntología* viene originalmente del francés *hantologie*, traducido a su vez como *hauntology* en inglés. Este neologismo está compuesto por la palabra *hante* (perseguido, embrujado, que es frecuentado por fantasmas y espectros) y por *ontologie* (ontología), el cual, según Catherine Emma Green, resume bastante bien su significado: “*ontology is haunted*”, traducido como “*la ontología⁴⁹ es perseguida por fantasmas⁵⁰*” (Green, 2017, p. 6). Según el profesor Colin Davis (2005), la *hauntología* reemplazaría las nociones de la *prioridad del ser* y de la *presencia* de la ontología con la figura del *fantasma* – como *aquello* que no está presente ni ausente, ni muerto ni vivo (2005, p. 373). El término, así como el significado dado, fue acuñado en 1993 por el teórico y filósofo post-estructuralista Jacques Derrida (1995) para referirse a un estado de desarticulación temporal y ontológica en la cual la *presencia total* es reemplazada por un lenguaje de *espectralidad*. En ese sentido, “la ontología está ya siempre incrustada con su opuesto fantasmal, su *otro*, cuyas filiaciones y ausencias espectrales deshacen la presencia como categoría aislada, dislocando al *ser total*, y haciendo que este se vuelva imposible” (Green, 2017, p.6, traducción propia). Al amalgamar la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, la *hauntología* de Derrida tendría como cimiento la anulación de las categorías que percibimos como autosuficientes, nos dice Green. Desde ahí, el atender al *fantasma* sería un acto ético, pues se prestaría atención a una intrusión irrecuperable en nuestro mundo, la cual no es comprensible dentro de nuestros marcos intelectuales disponibles; sin embargo, nos correspondería a nosotros preservar su *otredad* (Davis, 2005, p. 373). Como podemos ver, la *hauntología* no tiene nada que ver con el hecho de creer o no en fantasmas convencionales.

Cabe puntualizar que la palabra *hauntología* no fue planteada por primera vez por Derrida, ni tampoco utilizada de la manera en la que ahora se hace, sino que fueron Nicolas Abraham y Maria Torok quienes presentaron este neologismo en ensayos compilados hasta el año 1975 en *L'É corce et le noyau*. El profesor Colin Davis (2005) nos dice que Abraham y Torok habían planteado en ese entonces un uso diferente al

⁴⁹ Según la RAE, la ontología, como concepto filosófico, es una “parte de la metafísica que trata del ser en general y de sus propiedades trascendentales.” Dicho de otro modo, se dedica a estudiar al ser, así como conceptos relacionados a la existencia y a la realidad.

⁵⁰ No existe una palabra exacta en castellano para traducir de manera exacta el significado de *haunt* (inglés), o *hante* (francés). Lo más cercano es *embrujado*, pero esta palabra nos remite a la *brujería*, lo cual considero que, de usarse así, sería una desviación del tema que se quiere trabajar aquí.

que usa Derrida para el término *hauntología*. Ambos autores se habían interesado en la comunicación transgeneracional, es decir, en la manera en que los traumas no revelados de generaciones pasadas podían perturbar las vidas de sus descendientes, aun cuando estos no supieran nada sobre sus distintas causas, y más aún si es que este era el caso que se daba (2005, p.374). Abraham y Torok llaman a esto *fantasma*, refiriéndose a la presencia del ancestro muerto en el *Ego vivo*, cuyas intenciones son las de prevenir que sus secretos traumáticos y vergonzosos salgan a la luz. En ese sentido, según estos dos autores, la misión del *fantasma* sería el confundir a las víctimas del *haunting* para poder asegurarse de que sus secretos sigan envueltos en misterio. Podemos ver entonces que el acercamiento e interpretación del *fantasma* de Abraham y Torok va más por el lado del psicoanálisis.

La *hauntología* de Derrida, por otro lado, tuvo su primera mención en el libro *Espectros de Marx* (1995 [1993]), como se dijo anteriormente. En dicho libro, Derrida hace referencia a la naturaleza atemporal del Marxismo, y su tendencia a perseguir a la sociedad occidental desde la tumba. Green (2017) rescata de esto algo que Derrida afirma: que hoy en día el espíritu del Marxismo es espectral y, por lo tanto, no puede realmente *morir* (2017, pp.6-7). Por otro lado, según Davis (2005), los postulados no fueron de agrado realmente para los Marxistas ni para los izquierdistas debido a que Derrida afirmó en su trabajo que la deconstrucción fue, en sí, una forma de *radicalizar* el legado de Marx⁵¹ (2005, p.373). Aparte de ello, el libro prácticamente ignoró a Abraham y Torok de los estudios sobre espectros y fantasmas – inclusive, nos dice Davis, actualmente se les da a ambos una inflexión o interpretación Derrideana (2005, p.376).

Dicho lo anterior, es importante establecer las diferencias entre los *fantasmas* de Abraham y de Torok, y los *espectros* de Derrida. Para empezar, el *espectro* es planteado como una figura deconstructiva suspendida entre la vida y la muerte, entre la presencia y la ausencia, y que hace que todo lo que parezca *certero* vacile (Davis, 2005, p.376), algo con lo que concuerda Green cuando nos dice que “[La] *hauntología*

⁵¹ Para efectos de este trabajo de investigación, no profundizaremos en ello, sino que utilizaremos las interpretaciones que se hacen dentro de la crítica literaria a los conceptos devenidos de la *hauntología* que plantea Derrida, como lo hacen Davis (2005) y Green (2017) en sus respectivos trabajos.

segmenta aquello que es percibido como totalizador, inquieta la certeza y alimenta lo espectral por sobre lo sepulcral” (2017, p.7, traducción propia). No solo eso, sino que Derrida (1995) nos pide que hablemos y escuchemos al espectro, a pesar de la posible aversión heredada de nuestras tradiciones y del reto que podría representar el intentar desafiarlas. En ese sentido, el conversar con espectros no se haría con la finalidad de obtener *la revelación de algún secreto*, como sí sucede con el *fantasma* de Abraham y Torok, quienes plantean que dicho secreto del fantasma debe ser revelado para obtener “una pequeña victoria del amor sobre la muerte” (L’É corce et le noyau, p.45, en Davis, 2005, p. 377). Para Derrida, esa conversación con los espectros se haría en realidad para aperturar una experiencia de *secreto* como tal, un conocimiento esencial que subyace y que puede socavar lo que creemos que sabemos (2005, p.377). Dicho de otro modo, el secreto del fantasma (según Derrida) no es una especie de enigma o rompecabezas a resolver, sino que este implicaría una apertura de significados, más que ser un contenido específico a ser descubierto. En ese sentido, nos dice Davis, “el mandato ético del espectro consiste en lo contrario a Abraham y Torok, pues no se intenta reducir prematuramente [al fantasma] a un objeto de conocimiento” (2005, pp. 379)

Teniendo más clara la naturaleza del espectro de Derrida, podemos entonces afirmar que el objetivo de este es el empujar los límites del pensamiento (y del lenguaje). No solo eso, sino que, por el mero hecho de ser ambivalente en lo que se refiere a ausencia y presencia, no puede *morir*, como se dijo anteriormente. En ese sentido, Derrida (1995) argumenta lo siguiente:

Lo propio del espectro, si lo hay, es que no se sabe si, (re)apareciendo, da testimonio de un ser vivo pasado o de un ser vivo futuro, pues el (re)aparecido ya puede marcar el retorno del espectro de un ser vivo prometido. Intempestividad, de nuevo, y desajuste de lo contemporáneo. (...) un fantasma no muere jamás, siempre está por aparecer y por (re)aparecer. (p.115)

Dicho lo anterior, Green afirma que, en su imposibilidad de ser matado, el espectro de Derrida exige reconocimiento y continuidad (2017, p. 10). Concuere da con Davis al afirmar que este proporciona una infinidad espectral irreducible, en comparación a la finitud humana, a través de la transgresión temporal radical – o, llamada también, una

dislocación en el tiempo (Green, 2017, p.10). El fantasma, o espectro, representaría un deseo de tener una apertura para aquello que excede el conocimiento, de no apresurarse a encajonar datos y asumir interpretaciones aceleradas. Es por ello que ambos autores, junto con Derrida, afirman que el *haunting* merece ser reconocido.

Hay una ética dentro del trabajo espectral, nos dice Green. Un compromiso por querer asegurar la huella y la memoria de los ausentes y de los que están fuera de lugar, puesto que la idea del espectro sirve, en cierto modo, como categoría útil a través de la cual se articularían aquellos conceptos como el alejamiento, la enajenación y la pérdida, legitimando la inmaterialidad y aquellas presencias que no vemos ya (2017, pp.10-11). Como se dijo antes, no estamos hablando de *fantasmas convencionales*, sino que utilizamos dichos términos para referirnos a lo que estos simbolizan: la ausencia, la alienación, lo anacrónico, lo repetitivo y la incorporeidad. Es curioso que nada de esto pueda realmente morir, puesto que representan desde ya un vacío ambivalente, una suerte de multiplicidad en el que *hay* y *no hay* una presencia.

Dicho todo lo anterior, podemos afirmar lo siguiente: la hauntología hace referencia a la persistencia de elementos del pasado de manera espectral, tomando la forma de un *fantasma*. Davis (2005) nos dice que es necesario conversar con ese aspecto fantasmagórico del pasado, puesto que abre la posibilidad de nuevos significados que quizás no comprendamos en ese momento, pero que amplificarían nuestra visión. Green añade a esto y asevera que, como herederos de ese pasado, de ese fantasma, necesitamos ayudar a transportarlos a través del tiempo (2017, p.88). Existe, en ese sentido, un tema de herencia, de memoria, de una tarea ética que demanda que no intentemos deshacernos del espectro. Añade que estos “comenzaron como nada, latentes dentro de un vasto caldo de energía, pero luego los nombramos, los amamos y, de esta manera, los engendramos” (Saunders 2017, p.335, en Green, 2017, p.88, traducción propia). Afirma que un fantasma podría volverse *legible* dentro de un contexto reflexivo, amoroso y vulnerable, uno que amplifique la expresión espectral, por lo que “el legitimar y apoyar al fantasma se convierte en un acto de resistencia ética a la injusticia que lo produjo, posibilitando nuevas supervivencias” (Green, 2017, p.88, traducción propia). Esto es, si es que utilizamos la hauntología para referirnos, precisamente, a *los muertos*.

Como hemos visto en capítulos anteriores, el atender al duelo, al *fantasma*, equivale a atender al dolor. Estas experiencias afectivas, nos dice Green, pueden ser movilizadoras, y activarían un reconocimiento hauntológico de una presencia que persiste a través de sus ausencias (2017, pp. 88-89). Concluye la autora que es precisamente *en y a través del* espectro que empezamos a imaginar un tiempo fragmentado y maneras de ser que centralicen la subversión. Es necesario, según Green, primero entender qué vino detrás de nosotros, y cómo podemos traerlo adelante (2017, p.89). La dificultad de poder hacer esto vendría parcialmente del estatus ilegítimo del fantasma, el cual es violentamente descuidado. Los fantasmas, nos dice la autora, han sido comúnmente conceptualizados como *sitios* en los que el pasado se repite de manera obsesiva, impidiendo el cambio y creando estasis (2017, p.7). Creo que, en ese sentido, si es que podemos hacer la difícil tarea de aceptar transitar por el proceso de dolor, de repetición, de posible estancamiento y de intentos de encapsulamiento (que, como hemos visto, no son más que *intentos por querer controlar la información perdida*), podremos realmente llegar a hablar con el fantasma. No con el difunto per se, pero sí con esa representación del *vacío*, de la ambigüedad de la presencia que ya no está. Hasta que no podamos reconciliarnos con la idea del *no sé, y está bien eso*, no podremos realmente trabajar con el fantasma y conversar con él. Planteo, en ese sentido, que de eso se trata el concepto de *necromancia* presente en el cyborg n°3.

La siguiente cuestión sería ver si estamos dispuestos a compartir con otros tales hallazgos. Una de las maneras de que esto se podría dar es través del arte y de sus posibles efectos *transformadores* a modo eco (o espejo) en otros que experimentan dicho trabajo artístico.

4.2. El arte como fuente de transformación

Lo que se hará en este subcapítulo será demostrar que el solo hecho de exhibir las obras resultantes de los artistas que han tocado temas relacionados a la muerte y el duelo, en todas sus formas, se convierte en potencial *fuentes de transformación* en otros - y posiblemente, en ellos mismos también. Ya hemos visto en el Capítulo 1 el análisis que el psicoanalista Carlos Weisse hizo de la pintura del artista Giorgio de

Chirico a través de los años, y cómo es que éste transmitió, quizás no de manera consciente, el dolor y el proceso de duelo que vivió casi toda su vida por la muerte de su padre. Lo que plantearé ahora, con la ayuda bibliográfica de tres autores más, es que el visibilizar las obras de artistas que han tocado el tema de la muerte y la pérdida permitirá que se abra un espacio de conversación y de visibilización, que considero sumamente importantes, de un tema tan fuerte como es la muerte y el duelo. Dicho accionar podría dar lugar a provocar ciertos cambios significativos en la percepción de estos temas en las personas que experimentan estas obras de arte, así como en aquellos que las crean. Para ello, trabajaremos con tres autores más que analizaron o tocaron el tema de la relación entre hacer arte/consumir arte y el potencial de las obras de arte de ser fuentes de transformación, a nivel emocional y cognitivo. Estos autores son Ellen Dissanayake (profesora en la Universidad de Washington con interés en antropología, arte y cultura), Tony Walter (profesor Emeritus que forma parte *del Centre for Death and Society* de la Universidad de Bath, en el Reino Unido) y Son Preminger (neurocientífica israelí con interés en la plasticidad del cerebro). Así, se establecerá la relación entre *arte y ritual*, la cual se estaría dando debido al carácter performativo e intersubjetivo del arte, del artista y de sus procesos para con los espectadores/experimentadores. Posteriormente, veremos cómo es que las personas (y artistas) que están muriendo o que son dolientes interactúan con el arte – ya sea haciendo arte, o consumiendo arte – para poder atravesar sus propios momentos adversos, desde la mirada del arte-terapia. Por último, se verá lo que los estudios de la neurociencia hallaron en lo que se refiere al cambio de las estructuras cerebrales y cognitivas causadas por la exposición e interacción con obras de arte.

Para poder empezar a entender a qué nos estaríamos refiriendo con la idea de que el arte tiene el potencial de ser *fuentes de transformación*, se planteará primero que los procesos artísticos enmarcados en el duelo son, en cierta medida, manifestaciones del dolor (personal o colectivo) que conllevan a realizar una serie de pasos y decisiones estéticas cuyo resultado es asimilado luego por el público que observa (o experimenta). En ese sentido, podrían ser consideradas como *prácticas rituales* que podrían ser de ayuda para poder atravesar el duelo, dado su carácter sublimatorio y su potencial impacto social. Esto permitiría visibilizar y validar nuevas formas de ver sucesos relacionados al duelo y a la pérdida – desde la psique del artista y con un eco importante intersubjetivo por parte del público.

Dicho lo anterior, primero nos apoyaremos en la autora Ellen Dissanayake y su artículo *The art of ritual and the ritual of art* (2004), en el cual se nos explicará la importancia de los mecanismos psico-biológicos que crean intersubjetividad emocional – o, dicho de otro modo, las maneras en las que dos o más personas se coordinan o sincronizan. Esto, plantea la autora, es crucial para hacer y experimentar arte (Dissanayake, 2004, p.66). El poder esclarecer cuáles son los componentes y aspectos que tienen en común el arte y el ritual podría mostrarnos la importancia de ambos para nosotros, como colectivo humano y como individuos.

Para comenzar a explicar esto, Dissanayake primero nos trasladará al inicio de todo: a la interacción entre madre e infante. Nos plantea que los elementos del *ritual* entre estos dos individuos serían el origen de diversos comportamientos estéticos posteriores⁵² (2004, p.66). El juego entre una madre y su infante podría ser descrito como un ritual *diádico* en el que elementos proto-estéticos innatos aparecerían por primera vez – con lo que se estaría afirmando que desarrollamos una naturaleza estética innata desde la infancia (Dissanayake, 2004, p.66). Sin embargo, la autora también plantea que el *juego* y el *ritual* no son las únicas maneras de describir lo que sucede cuando se dan los gestos, sonidos y expresiones faciales de las madres (o adultos en general) cuando interactúan con bebés. Nos pone de ejemplo el hecho de hacer sonidos, movimientos y expresiones que podríamos hacer nosotros para captar la atención de los bebés quienes, afirma la autora, nos entrenan a interactuar con ellos de esta manera y, por nuestros esfuerzos, nos recompensan con sonrisas y pataditas, persuadiéndonos a hacerlo de nuevo (Dissanayake, 2004, p.67). Dado que esto se trata de una actividad de carácter repetitivo, interactivo y con recompensa de por medio, podríamos afirmar que, evidentemente, esto se trata de un *juego*. La autora nos esclarece que este tipo de interacciones rítmicas, exageradas y repetitivas se tratarían también de *afectos de vitalidad*. Sobre ellos, nos dice que estos “equivaldrían a la valencia emocional de las cualidades de estos comportamientos y respuestas multimodales - cualidades relacionadas a la intensidad, forma, contorno, dirección, duración y movimiento” (Stern, 1985; en Dissanayake, 2004, p. 67; traducción propia). Dissanayake, además, se refiere a estas cualidades como *ritmos*

⁵² Esto no quiere decir que se esté afirmando que una *madre buena* vaya a producir sí o sí hijos artistas, aclara la autora.

y *modos*. No son necesariamente *emociones*, afirma la autora, sino una forma abstracta de *sentir* que termina siendo común en muchas experiencias sensoriales – sean por medio de la vista, la escucha, el tacto o el movimiento (Dissanayake, 2004, p. 68). Así, para describir estos *ritmos* y *modos*, la autora pone de ejemplo cualidades como el *crescendo*, lo sedentario o lo espasmódico, lo efímero, lo tentativo, lo liso, etc. En teoría, estas cualidades podrían ser interpretadas y representadas por artistas visuales por medio de la línea, la mancha, el color, la luz, la sombra, etc.

Tenemos claro ahora que los bebés responden a la repetición, exageración y elaboración. Con esta afirmación, la autora pasa a afirmar lo siguiente también: dado que los primeros humanos fueron infantes alguna vez, ellos ya poseían una susceptibilidad innata al énfasis, a la repetición y exageración. Así, ellos “descubrieron que fueron exactamente estas operaciones hechas en los sonidos, palabras, movimientos, sitios, objetos y cuerpos que dieron forma y expresión a sus más profundas preocupaciones y les hicieron sentirse unidos emocionalmente, el uno con el otro” (Dissanayake, 2004, p. 69). De esta manera, plantea la autora, componentes de la primera relación (madre-infante) en la mayoría de nuestras vidas se transmutaron en las primeras formas de arte aplicadas y desarrolladas a través de ceremonias rituales. Y es que las artes de hoy en día aún contienen componentes importantes de su origen en el ritual de la ceremonia – que a su vez tendrían un posible origen en el juego-ritual de la interacción madre-infante. Pero entonces, podríamos preguntarnos finalmente, ¿Qué es un ritual? ¿Qué implicancias tiene o tuvo su desarrollo?

La palabra *ritual*, usualmente, se refiere a representaciones que se salen de lo común (o que se diferencian de las acciones del día a día), prescritas por un momento solemne o religioso y que tienen un carácter de repetición, bajo ciertas normas que dictan el cómo debe llevarse el ritual (enmarcándolo en un contexto). El propósito del comportamiento inusual o extraordinario de los rituales sería, para Dissanayake, el poder hacer énfasis en la expresión de los sentimientos de las personas sobre lo que deseaban y necesitaban más (2004, p.69). Dicho de otro modo, una manera de exhibir vívidamente cuánto importa la temática central del ritual. Dissanayake nos dice que, en su origen, la *performance* del ritual y el hecho de hacer arte eran como dos lentes superpuestos: ambos tenían las mismas necesidades, y ambos se

desarrollaron como medios para manifestar problemas – y a su vez, intentar alcanzar armonía emocional (2004, p.66). Existen, en ese sentido, *vestigios psicobiológicos* que nos recuerdan la importancia del arte como ritual, y el ritual como arte, en nuestro presente y en nuestro pasado.

Volviendo un momento al tema de la primera interacción que tienen los humanos, al adoptar las operaciones proto-estéticas de la formalización, la repetición, exageración y elaboración del juego entre infante y madre, las ceremonias rituales se vuelven, en cierto modo, *cuna de las artes* (Dissanayake, 2004, p. 69). Para tal caso, el título del trabajo de investigación de la autora, *el arte del ritual*, se vuelve una descripción precisa de lo que hace que las ceremonias rituales (y las prácticas rituales en sí) conmuevan o afecten emocionalmente a las personas que son parte de ellas. Con ello, podemos concluir junto con la autora que el arte está circunscrito en nuestra biología (2004, p. 70). Todas estas operaciones estéticas atraen y retienen nuestra atención, nos hacen reconocer que la imagen, el material, el sonido o tema se ha vuelto especial y que alguien quiere que lo notemos y escuchemos. Así, como se dijo anteriormente, experimentamos la obra de arte de manera intersubjetiva, dada la naturaleza de juego y de ritual de esta.

Teniendo algo más de claridad sobre la importancia del arte como una suerte de práctica ritual, podremos pasar ahora a ver cómo es que las personas que están muriendo, o que han sufrido una pérdida, interactúan con el arte y para qué lo hacen. Para ello, nos apoyaremos en el profesor Tony Walter y su artículo *How People Who Are Dying or Mourning Engage with the Arts* (2012). Pero antes de ello, lo que se necesita tener claro desde el principio es que todos los autores estudiados hasta ahora coinciden en algo: aun cuando la muerte y la pérdida son reconocidas como temáticas significativas en las bellas artes y en formas de arte popular, no sabemos realmente nada sobre cómo es que las personas que están pasando por el duelo o por la muerte propia hacen uso de las artes. Esto es, a menos que sean artistas de profesión, o estén bajo supervisión terapéutica. Aun así, cabe resaltar que, así como lo dijo Sheridan Horn en el Capítulo 1, no hay investigación suficiente sobre las prácticas artísticas laicas que hayan trabajado con el tema del duelo y la muerte (Walter, 2012, p.73). Habiendo dicho eso, parte de lo que el autor hace en su trabajo de investigación es revisar cómo es que los artistas han usado a la muerte/la pérdida

como temas en sus trabajos – sea porque ellos crearon la obra de arte, o porque la consumen.

Dado que la muerte y la pérdida son temas significativos en todas las artes, es importante que nos preguntemos cómo es que las personas que son dolientes hacen uso de ellas. Por otro lado, si bien Walter nos habla de moribundos y de dolientes que hacen o consumen arte, nosotros nos enfocaremos más en los dolientes para efectos de esta investigación. Dicho lo anterior, Walter afirma que, muy a menudo, los artistas han tomado de su propia experiencia de duelo para poder hacer sus obras (Walter, 2012, p. 75). Y es que, claramente, el arte es un poderoso vehículo (recordemos lo que vimos con Dissanayake, quien nos planteó el arte como ligado al ritual y a la ceremonia), uno que podría ayudarnos a abordar nuestras preocupaciones sobre el morir, el duelo y la pérdida de nuestros seres queridos. Walter en ese sentido concuerda con Weisse, Rodríguez, Gerst y Winter, y Melgar: todos ellos nos explicaron en el Capítulo 1 cómo es que las experiencias traumáticas pueden ser sublimadas y servir como *motor* para la práctica artística. En ese sentido, salta a la vista el accionar del arte-terapia, la cual tiene una marcada tendencia a empujar a sus pacientes/clientes a producir sus propias obras de arte (pinturas, esculturas, escritura creativa, etc.) para que ellos puedan expresar sus temores. En este caso, estaríamos hablando de confrontar y trabajar con emociones como el miedo, la tristeza y la rabia devenidos de perder o haber perdido a alguien, algo que resultaría muy difícil de hacer en un día o espacio cotidiano. Dicho de otro modo, me atrevería a afirmar que se intenta *forzar* o *ayudar* a sublimar la experiencia en el doliente por medio de este tipo de terapia, de hacer que el *fantasma* surja y nos hable indirectamente hasta conseguir nuevas interpretaciones.

Teniendo la información anterior, no es de extrañar que el arte-terapia tienda a desconfiar del relajo o del *mero disfrute* que podrían brindar al cliente sus obras de arte favoritas, nos dice Walter, puesto que estas podrían terminar siendo *maneras de evitar* el suceso dentro del contexto del trabajo de la terapia (2012, p.77). Sin embargo, el autor afirma que aun así hay una gran cantidad de beneficios del solo hecho de consumir trabajos de arte, aunque una proporción considerable de las investigaciones sobre el tema promuevan en realidad los efectos terapéuticos de la creación propia de arte (Walter, 2012, p. 78). Para demostrar su punto, cita a Havi

Carel, filósofo conferencista que tenía una enfermedad pulmonar que amenazaba su vida:

Incluso en los casos de extrema discapacidad, siempre hay una libertad de pensamiento, imaginación, emoción e intelecto. La libertad y la imaginación pueden permitir inclusive a aquellos que no pueden *estar* de una forma, *estar* de una nueva forma... Los universos de la literatura, del cine y del arte podrán no ser reales, físicos, corpóreos, pero dentro de la imaginación pueden andar libres y liberar al cuerpo incapacitado, al menos de manera temporal, de su incapacidad de ser. (Carel, 2008, p. 70; en Walter, 2012, p. 83, traducción propia)

Walter concuerda con Carel en el sentido de que el consumo de las artes, entendido a veces como banal o reducido a una mera distracción, como se mencionó anteriormente, puede hacer que vayamos más allá de las limitaciones que podamos tener en nuestros cuerpos. En ese sentido, Walter afirma que, mientras mayor sea la calidad de la obra de arte, mayor será el potencial de liberar la imaginación y transportarnos a un mundo más elevado (2012, p.83). Se podría asumir, a su vez, que esto podría aplicarse también a aquellos que han sufrido o van a sufrir una pérdida – las limitaciones presentes, en ese sentido, tendrían una tendencia a ser emocionales y cognitivas, si es que no se llegan a somatizar también.

Respecto al tema de que el arte podría llevarnos a *un mundo más elevado*, está la cuestión de que el arte contemporáneo y conceptual no siempre busca crear una sensación de belleza o de calma, sino que tiende a buscar plasmar ideas que, a veces, resultan incómodas o difíciles de ver. Y, sin embargo, nos dice el Walter, esto es precisamente lo que el arte-terapia estaría buscando: el explorar emociones e ideas difíciles (2012, p.84). El arte, sin importar si es creado por artistas de profesión, o por pacientes/clientes en una terapia, tendría la capacidad de expresar lo inexplicable – como la muerte, y como la ambivalencia del vacío provocado por la presencia y la ausencia que se debaten en un proceso de duelo. Asimismo, una hipótesis alternativa, nos dice Walter, hace hincapié en que las enfermedades terminales, así como el duelo, alteran la identidad propia (Bury, 1982; en Walter, 2012, p. 84). Esto podría dar lugar a que algunas personas utilicen el arte para explorar

esta nueva identidad alterada o distorsionada – otras, nos dice el autor, podrían utilizar el consumo del arte para intentar reconfortar su *sentido del yo* amenazado por la situación traumática. De nuevo, notemos cómo es que vuelve a aparecer el concepto del *fantasma* hauntológico mencionado anteriormente, y las estrategias que se hacen para poder lidiar con el cyborg tecnonecromántico, aquel que, dentro de su proceso, crea nuevos significados e interpretaciones en base a la distorsión de recuerdos y conceptos encapsulados.

Como conclusión tentativa, Walter (2012) afirma que cuando la gente está pasando por un proceso de duelo, o se está muriendo, la forma usual de involucrar el arte en sus vidas es mediante el consumo de estas, tal como lo han hecho siempre. En ese sentido, la mayoría de los dolientes permanece como audiencia, consumiendo la producción artística – sin embargo, en realidad la producción y la creación en arte pueden estar entrelazados en este tipo de situación (Walter, 2012, pp. 85-86). Podríamos concluir, antes de pasar al área de la neurociencia, que, si el morir y el duelo han de ser normalizados y validados en la comunidad, sea como consumo o como producción, *las prácticas artísticas que se den en estas fases de la vida requieren ser traídas a la luz*. No necesitan ser tratadas como tabú.

Habiendo hecho el análisis de los trabajos de Dissanayake y de Walter sobre el arte, el ritual y el duelo, podemos pasar ahora a ver qué dice la neurociencia sobre los cambios en las estructuras del cerebro, así como los cambios cognitivos y emocionales, provocados por la exposición a largo plazo de diversas obras de arte en la audiencia, sea como espectadora o como experimentadora. El trabajo de investigación *Transformative art: Art as means for long-term neurocognitive change* de la neurocientífica Son Preminger (2012) nos será de utilidad para poder ver el poder *transformador* del arte en el individuo.

Comenzaremos con algunas afirmaciones clave que Preminger tiene respecto al tema, en base a sus propios estudios: que cada obra de arte conduce a una experiencia única en el observador o experimentador, sea de manera sensorial, emocional, cognitiva, interactiva o espiritual. Estas experiencias, nos dice la autora, se manifiestan por medio de la activación de las redes cerebrales correspondientes, por lo que la experiencia *repetitiva* inducida, en ese sentido, podría causar cambios a

largo plazo en dichos circuitos cerebrales. El arte, como medio transformador a largo plazo, podría conducirnos a un punto de vista novedoso sobre el arte mismo, y a un enfoque diferente sobre su creación y su capacidad para poder inducir estos cambios transformadores – lo cual podría ayudar a mejorar las funciones neuropsicológicas de los espectadores/experimentadores (Preminger, 2012, p.1). Se explicará todo esto de manera más pausada en los siguientes párrafos.

El arte es una experiencia neurocognitiva, nos dice Preminger (2012). Se vuelve un medio para plasmar significados, una manera de proveer placer, o un espacio de autoexpresión y comunicación a través del experimentar la obra, por parte del espectador, del participante o del experimentador. Muy similar a como son las experiencias del día a día, una experiencia artística implicaría una serie de combinaciones de procesos cognitivos diversos cuya aparición o interacción dependería del tipo de obra de arte, nos dice Preminger. Como ejemplo, la autora nos pone a las obras clásicas de arte, las cuales dependen principalmente de la percepción – a diferencia de otras obras de arte interactivas, como los videojuegos y las instalaciones, las cuales involucran la interacción directa, funciones motoras y control de comportamiento como parte de la experiencia inducida.

Se dice que una de las características principales del cerebro es su plasticidad. Muchos otros estudios, afirma Preminger, han demostrado también que los cambios en el comportamiento que son inducidos por entrenamiento repetitivo suelen ser acompañados por cambios a largo plazo en el cerebro, a nivel estructural (e.g., Karni et al., 1998; Li et al., 2009; Bezzola et al., 2011; reseña en Kelly y Garavan, 2005; en Preminger, 2012, p. 2). El enfoque de la reseña de Preminger se encuentra entonces en los mecanismos del que aparecen en el cambio de las funciones cognitivas. Dichos cambios estarían basados en las experiencias repetidas (o que aún se dan), las cuales, plantea la neurocientífica, modificarían gradualmente las conexiones sinápticas - y, por consiguiente, los procesos cognitivos (2012, p. 2). En ese sentido, Preminger propone que el arte podría ser la manera por la cual se podrían instigar esas experiencias repetidas, importantes para poder ajustar y mejorar nuestros propios procesos cognitivos (2012, p. 2).

Hay, por otro lado, limitadas investigaciones sobre el efecto a largo plazo de ser expuesto a experiencias artísticas de manera repetida y continua, sostiene Preminger (2012, p.2) – tal como los otros autores estudiados en capítulos anteriores han mencionado. La autora afirma que no es fácil aislar el efecto continuo de este tipo de experiencias, mucho menos el poder realizarle seguimiento a largo plazo. Sin embargo, nos dice ella que *sí existen* investigaciones sobre los efectos a largo plazo de *hacer arte*. Nos pone de ejemplo un estudio realizado cuyos resultados sugieren que el funcionamiento cognitivo, la memoria semántica y el reconocimiento de objetos se encuentran mejorados en aquellos que son artistas visuales (Kottlow et al., 2011; en Preminger, 2012, p.2). Así, algunos de estos estudios realizados sugieren que la práctica artística influiría no solo en la capacidad de percepción, sino que también en procesos cognitivos como la atención, la memoria y funciones ejecutivas.

Dicho esto, Preminger lleva nuestra atención a la importancia y potencial particular que tienen dos tipos de prácticas artísticas: aquellas que tienen como núcleo el *accionar del artista*, como las *artes performativas*; y aquellas que tienen como núcleo el *accionar de los experimentadores*, como las artes interactivas - estas serían las instalaciones, el teatro y los videojuegos (Preminger, 2012, p.2). La autora afirma que los efectos a largo plazo en el cerebro y en la cognición dados por jugar videojuegos es un área que se ha estudiado de manera algo más extensa - quizás acaso porque están diseñados, desde un principio, para brindar experiencias que se repiten en lo que dura el juego (2012, p.2) – algo que nos recordaría a lo que dijo Dissanayake (2004) sobre el juego y el ritual, que están íntimamente ligados al arte. Por otro lado, es sabido que en la actualidad aún se debate si los videojuegos deben ser incluidos en la categoría de *arte* o no, aun cuando estos utilizan las mismas herramientas estéticas audiovisuales que las obras de arte *convencionales* (además de generar otras, como la jugabilidad e interactividad) y aun cuando buscan, en su mayoría, generar significados en base a herramientas conceptuales. Más allá de esta discusión, dado que los videojuegos claramente inducen experiencias inmersivas, ofrecen recompensas y en su mayoría transmiten significados⁵³, Preminger los considera como *experiencias artísticas* (2012, p.3) – algo con lo que, quizás, todos los otros autores que hemos estudiado podrían coincidir.

⁵³ Ver análisis de *That Dragon, Cancer* en el Capítulo 1.3

Como siguiente paso en su análisis, la neurocientífica nos presenta diversos casos en los que se demostró que el jugar videojuegos resultó en el mejoramiento generalizado de las habilidades sensoriales y perceptuales, así como de funciones cognitivas, en los videojugadores. Sin embargo, estos mejoramientos de las capacidades humanas podrían ser atribuidos también a otros factores aislados, nos dice Preminger (2012, p. 3). Entre ellos, estaría el hecho de que estas experiencias artísticas e interactivas tienden a tener un componente fuertemente holístico (casi como de un ritual multimodal, como nos diría Dissanayake). Otros factores serían la intensidad y dinamismo, así como las recompensas ofrecidas en los momentos exactos - lo cual, en conjunto serían la razón por la cual el aprendizaje es mucho más efectivo por este medio, según los estudios bibliográficos de Preminger – y de nuevo, de Dissanayake, como vimos anteriormente. En sí, la experiencia integral de los videojuegos contrasta bastante con otras formas de arte, especialmente con aquellas que hacen uso solo de la percepción, la cual tiende a tener un papel menos intenso que la combinación de acción y percepción (Preminger 2012, p.3).

Habiendo dicho todo lo anterior, podemos concluir junto con Preminger que el cerebro y la cognición pueden ser moldeados por experiencias artísticas. En base a ello, la autora sostiene que los trabajos de arte podrían ser creados teniendo en cuenta este conocimiento, y así, utilizarlo para crear experiencias transformadoras - con fines artísticos o de rehabilitación. Obviamente, la manera en que se puedan *controlar* los procesos cognitivos del público dependerá del tipo de arte empleado - así como de la decisión del artista (quien podría decidir hacer algo más subjetivo y sujeto a la interpretación de cada quién). En cierta medida, los artistas podrían ser vistos como expertos en controlar, manipular e inducir las emociones, percepciones y experiencias cognitivas humanas (Preminger 2012, p.4). La neurocientífica pone entonces un énfasis importante en considerar al arte como un método para influenciar y optimizar funciones cerebrales y cognitivas para el beneficio del observador o experimentador - algo que se parece a lo que se hace en las terapias de rehabilitación cuando diseñan programas de entrenamiento cognitivo, tal como dijo Walter (2012).

Podríamos preguntarnos, entonces ¿qué es eso que hace única a la experiencia artística? Como se mencionó antes, esto sería su naturaleza inmersiva y holística, lo

que apuntaría a la ventaja del arte como una herramienta de entrenamiento dada su naturaleza cautivadora y atractiva que, a fin de cuentas, daría lugar a que la persona se enfoque, ponga atención y tenga motivación - aspectos que mejoran el aprendizaje (Green y Bavelier, 2008; en Preminger, 2012, pág. 4). Habría, por otro lado, dos aspectos que presentaría el arte para este fin: el ser un medio para el mejoramiento de la capacidad de representación, y la necesidad de completar la experiencia artística (por parte del público) desde la *mente interna*. En efecto, las obras de arte requieren que el experimentador *complete la experiencia* usando su imaginación y otros procesos cognitivos generados de manera interna para así llenar el vacío y crear una experiencia integral (Preminger 2012, p.5). Además, el llenar vacíos por medio de la *inserción* de la experiencia subjetiva de cada espectador es lo que haría que existan estas inmersiones y sentido de identificación.

Finalmente, en cuanto a saber si el arte realmente funcionaría como una experiencia transformadora a largo plazo, tendríamos que tener en cuenta que muchas obras de arte son creadas con la finalidad de ser vistas una sola vez, nos dice Preminger. El analizar el efecto único de las experiencias artísticas en oposición a otras experiencias es más complejo e indaga en preguntas filosóficas sobre la definición de la experiencia artística (Preminger 2012, p.5). Por otro lado, el utilizar experiencia continua para inducir cambios a largo plazo de las funciones neuropsicológicas podría llevarnos a nuevos puntos de vista sobre el arte y a diferentes acercamientos a su creación. Teniendo en cuenta ello, la neurocientífica propone que los artistas podrían diseñar trabajos artísticos que puedan aspirar a generar experiencias continuas que, a su vez, puedan acumularse en un cambio duradero en las funciones neurocognitivas de sus espectadores.

Viendo lo trabajado en esta sección, podríamos hacernos la misma pregunta que Preminger: si los artistas supiéramos el peso que nuestras obras pueden tener en la cognición de las personas, ¿qué cambios duraderos querríamos inducir en nuestros espectadores a través de la exposición continua, y en qué funciones neurocognitivas específicas? La nueva problemática que Preminger plantea es que los principios de la plasticidad del cerebro, junto con la experiencia y conocimiento conseguidos a través del arte, podrían “formar los cimientos para un nuevo tipo de acercamiento al arte como una experiencia continua transformadora” (Preminger 2012, p.6). Creo que

toda esta información nos podría hacer pensar, entonces, en la manera en que las obras de arte que trabajan el duelo nos afectan directamente. Quizás, sería por medio del uso de la repetición y la re-vivencia de la experiencia, seamos nosotros los artistas o los experimentadores, que podríamos trabajar en algunas de las heridas ocasionadas por los efectos del duelo. Sería hacer un llamado al fantasma, como una suerte de herramienta o de ayuda para poder transitar aquello que nos causa dolor y reconfigurar lo que creemos saber con certeza. Podemos concluir, parcialmente, que hay valor en la *incertidumbre*.

4.3. Hipótesis: *Tecnecromancia y Cyborg n°3* como respuesta al duelo

En concordancia con las investigaciones hechas hasta ahora para esta tesis y teniendo en cuenta la aproximación progresiva que se dio desde el Capítulo 1 hasta llegar aquí, propongo el proyecto artístico *Tecnecromancia y Cyborg n°3*, instalación cuyo desarrollo se dio a lo largo del año 2022, desde la experiencia del cyborg n°3. Los detonantes de este proyecto fueron el proceso de duelo que me tocó atravesar por la muerte de mi madre a mediados del año 2021; la cantidad terrible de muertos que dejó la pandemia ocasionada por la COVID-19 en sus dos primeros años (entre ellos, amigos, profesores, familiares, familiares de amigos, etc.); los mensajes, fotografías e intentos que todos tuvimos por querer preservar a los fallecidos de alguna manera; y los estragos a nivel afectivo y emocional que pude percibir en mí y en otros debido a estas experiencias, así como los intentos fútiles de algunxs de mis compañerxs por conseguir que les aprueben proyectos artísticos relacionados a la muerte y a sus pérdidas cercanas recientes, solicitudes que fueron negadas en su mayoría por diversos motivos⁵⁴. En nombre de la transparencia y de la autenticidad con los lectores y conmigo, me atreveré a decir que el motivo principal que impulsó todo este trabajo, en ese sentido, está relacionado con la rabia y la culpa por la forma en que la muerte de mi madre se dio, el miedo a tener a volver que pasar por un proceso de duelo en el futuro, y el impulso netamente avaro de *conocer*, de *reducir a*

⁵⁴ Lo que pude recoger de esto, desde mi experiencia empírica, fue un temor al tema en sí por considerar las pérdidas muy recientes, por ser un tema tabú o muy delicado, o por ser una temática tan “*oscura y tétrica que podría poner tristes a posibles clientes*” (según lo dicho por una *muy conocida* galería de arte en Lima, Perú). Asimismo, estuvo también el intento de lxs profesores por querer cuidar a mis compañerxs y evitar su posible re-traumatización.

objeto de conocimiento a la muerte, el duelo, la pérdida y la ausencia, como una suerte de *nigromante* que no respeta la *sacralidad de la muerte* ni se resigna al silencio proveniente de ella. Como segundo motivo, quería ver, además, si es que a través de la práctica artística y/o del conocimiento teórico podría entrar en ese proceso sublimatorio del que tanto hablan los autores estudiados que pudiera facilitar mi propio proceso de duelo – en ese sentido, utilizaría elementos de la ciencia ficción y teoría ficción para poder intentar llevar a cabo esa resignificación a través de la plasticidad que estas temáticas ofrecen. El tercer motivo fue el poder continuar y profundizar en el tema del trabajo plástico desarrollado en el año 2021, *Disonancia Distanaide por Proxy*, relacionado al duelo anticipatorio y a la *promesa de muerte* en sí. Por último, el cuarto motivo fue dentro del campo académico, el de poder abrir un espacio confrontativo y reflexivo que permitiese hablar sobre el duelo y explorar sus efectos e implicancias desde el lado de la *espectralidad*, entendida como esa necesidad de *hablar con el fantasma* (entendido como esa representación del vacío o ambigüedad de la presencia que ya no está). Esto es, como se dijo, dada la coyuntura de muerte en la que muchos nos encontrábamos o habíamos pasado, y dado el hecho de que un gran número de personas no había podido transitar el duelo de manera *normal* por el confinamiento mundial que hubo por el contexto de pandemia. El fin de todo esto, desde lo plástico y desde lo teórico-académico, es poder generar conocimiento que otros también puedan utilizar a su favor para ampliar este tema tan problemático (a nivel cognitivo y afectivo).

Para conseguir lo anteriormente mencionado, hice uso de las reflexiones afines al cyborg n°1, al cyborg n°2 y de aquellas teorías que hablan de la sublimación y del cenotafio como manifestaciones creativas que reinterpretan lo que creemos saber del difunto, desde la laicidad. Ahí, entraría el concepto de *hauntología*, el cual se vinculó directamente con los procesos del cyborg n°3 para asumir *al vacío* como válido. El proyecto *Tecnonecromancia y Cyborg n°3* tiene como fin hacer eso: confrontar, problematizar e incurrir en una repetición, ya sea por medio de lo sonoro, o por medio de la acumulación de pequeños objetos deformados encapsulados, para intentar conseguir llamar al *fantasma*. Dicho de otro modo, hacer lo posible por entrar en una comunicación espectral y necromántica a través de la tecnología, entendiendo a la *práctica artística* como un tipo de tecnología también.

A continuación, se procederá a hacer una descripción detallada de las piezas que conforman *Tecnonecromancia* y *Cyborg n°3*, más su respectivo análisis. El proyecto artístico está conformado, en primer lugar, por ocho pequeñas esculturas monocromáticas encapsuladas dentro de compartimientos transparentes y de aspecto orgánico, hechos a su vez de láminas de thermofilm trabajadas con pistola de calor (ver Figuras 17, 18, 19, 20 y 21). Una de estas esculturas está compuesta por dos objetos y no tiene cápsula, hecho con la intención de tener una variante en el ritmo originado por los objetos pequeños, así como para mostrar que algo diferente ocurre cuando estas pequeñas esculturas no están en sus cápsulas – por consiguiente, posee un color afín a la piel/carne. Cabe mencionar, como dato curioso, que esta escultura de dos piezas es la que termina siendo manipulada, rotada y movida por el público casi siempre, lo cual me parece curioso, pues va acorde a la teoría planteada. Asimismo, la razón por la que se decidió hacerlas de ese tamaño fue por la carga afectiva que estas podían ganar en comparación a si se hacían de mayor tamaño, así como para trabajar la idea de la distorsión interna que habría ocurrido en ellas.

Figura 17

Relicarios en mesa de acero, parte de Tecnonecromancia y Cyborg n°3



Nota. De A. Villafuerte, 2022, instalación, técnica mixta: mangueras cristal, porcelana fría, silicona, pintura acrílica, láminas de Thermofilm, mesa de acero. Lima, Perú.

Figura 18

Relicarios en mesa de acero, parte de Tecnonecromancia y Cyborg n°3



Nota. De A. Villafuerte, 2022, instalación, técnica mixta: mangueras cristal, porcelana fría, silicona, pintura acrílica, láminas de Thermofilm, mesa de acero. Lima, Perú.

Figura 19

Relicarios en mesa de acero, parte de Tecnonecromancia y Cyborg n°3



Nota. De A. Villafuerte, 2022, escultura, técnica mixta: mangueras cristal, porcelana fría, silicona, pintura acrílica, láminas de Thermofilm, mesa de acero. Lima, Perú.

Figura 20

Relicario n°4 en mesa de acero, parte de Tecnonecromancia y Cyborg n°3



Nota. De A. Villafuerte, 2022, escultura, técnica mixta: mangueras cristal, porcelana fría, silicona, pintura acrílica, láminas de Thermofilm. Lima, Perú.

Figura 21

Relicario n°3 y Bonding, en mesa de acero, parte de Tecnonecromancia y Cyborg n°3

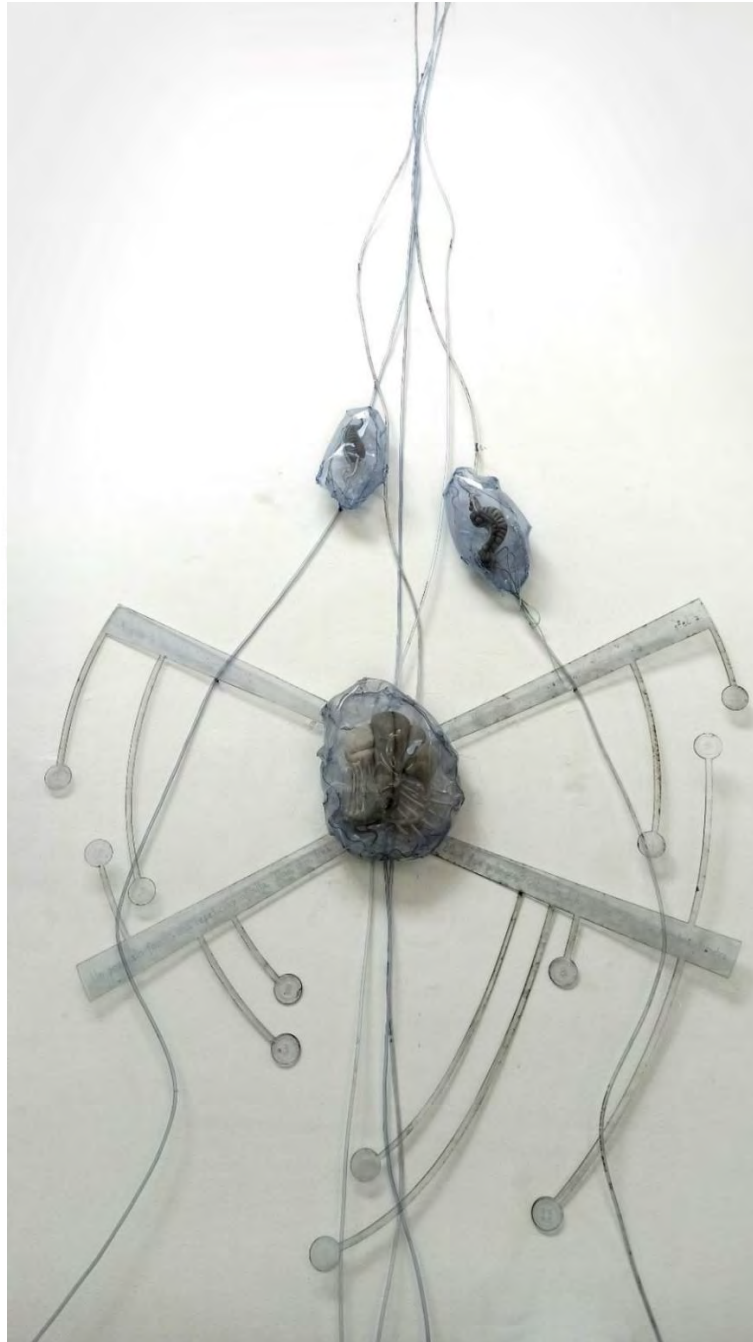


Nota. De A. Villafuerte, 2022, escultura, técnica mixta: mangueras cristal, porcelana fría, silicona, pintura acrílica, láminas de Thermofilm. Lima, Perú.

Tres de estas esculturas encapsuladas están suspendidas en la parte superior por medio de mangueras delgadas e hilos transparentes. Una de ellas está pegada a otra escultura plana y con una forma que remite a una “x” de tamaño mediano-grande, hecha de acrílico y lámina thermofilm, de naturaleza muy frágil (ver Figura 22).

Figura 22

Pieza central con relicarios flotantes y mangueras hacia arriba, de Tecnonecromancia y Cyborg n°3

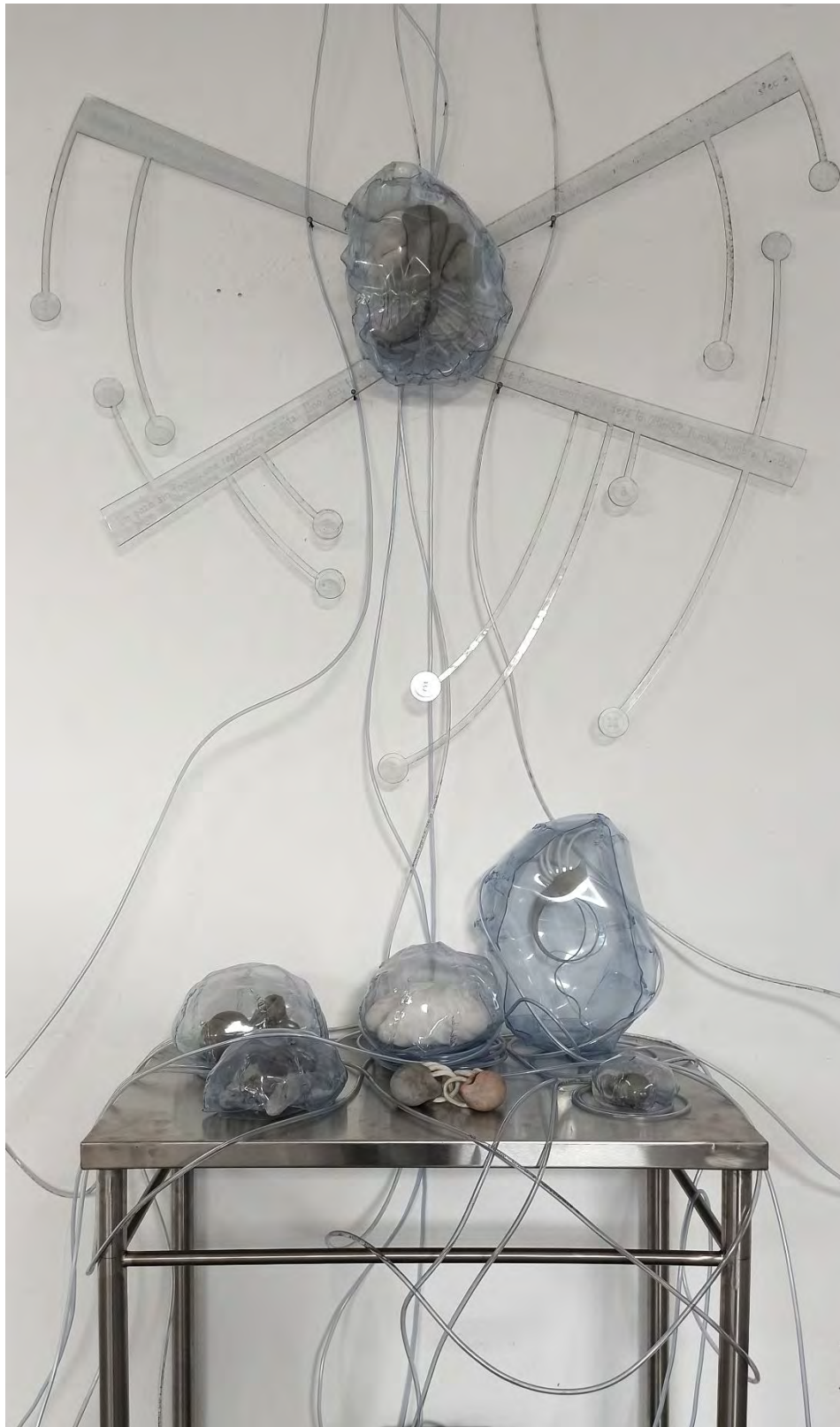


Nota. Montaje en la Sala Winternitz de la FAD, en la PUCP. De A. Villafuerte, 2023, instalación, técnica mixta: mangueras cristal, porcelana fría, silicona, pintura acrílica, lámina de acrílico, láminas de Thermofilm, hilo de pescar, clavos. Lima, Perú.

Esta escultura transparente, montada en la pared mediante clavos, tiene grabado en cada brazo las cuatro primeras partes del poema tanatológico *Aceptar lo inevitable*, escrito por mí. En cada uno de los *dedos*, en las terminaciones circulares, están grabados los números del 1 al 12, en un orden específico. Estos hacen alusión a las siguientes 11 partes del poema que se oye a través de los parlantes, más la 12va parte que tiene dos variantes dependiendo de qué voz la recita y en qué momento uno se encuentra escuchando la pieza sonora. Dado que esta escultura es translúcida (casi transparente), se generan sombras etéreas en la pared, dependiendo del tipo de luz que se proyecte sobre esta. Por la forma en la que está dispuesta esta “x” en la instalación (central, arriba, aérea, abarcando un buen espacio y de carácter hermético y/o críptico), podría recordarnos a algo relacionado a algún tipo de ritual o práctica ritual, casi copiando la forma en la que la cruz de cristo, en los templos católicos, está erguida encima del altar central, aérea, demandando atención, vigilando y *cuidando* de la sala, así como recordándonos que existe una historia que necesita ser recordada por los creyentes, o como un recordatorio de los dogmas religiosos que hay detrás de ella. Las otras seis esculturas están dispuestas en una mesa de metal, como se mencionó antes, remitiendo a su vez a las mesas de altar con las ofrendas, así como a las mesas de operaciones quirúrgicas o de laboratorios. Estos pequeños *cyborgs en relicarios* están conectados a los aéreos mediante mangueras delgadas, las cuales podrían recordarnos a las sondas y mangueras que se conectan a algunos pacientes en un ambiente clínico o de hospital, o también, darnos la sensación de que hay algo más de carácter espectral que intenta forjar conexiones entre todos los elementos de la instalación (ver Figura 23). El contenido de estas cápsulas representa cuerpos y partes de cuerpos orgánicos, deformados, reinterpretados y repetidos, en algunos casos. Estos fueron construidos a base de porcelana fría, hilos de pescar y silicona e intervenidos con algunas piezas (o detalles) hechos de metal. Así, lo que se observa son *objetos* cuya identidad en sí no se puede identificar del todo - a excepción de elementos aislados que podrían recordarnos a huesos, ligamentos, apéndices, bulbos carnosos, costillas o formas semejantes a cajas torácicas. Son, en sí, objetos o partes de algún organismo u organismos que podrían sernos visualmente conocidos, pero están desfigurados, atrofiados y fragmentados, trabajados con una paleta monocromática fría que tiene como intención el remitir a una *otredad* corpórea, fuera de este plano, a algo petrificado.

Figura 23

Vista de pieza central con relicarios en mesa, parte de Tecnonecromancia y Cyborg n°3

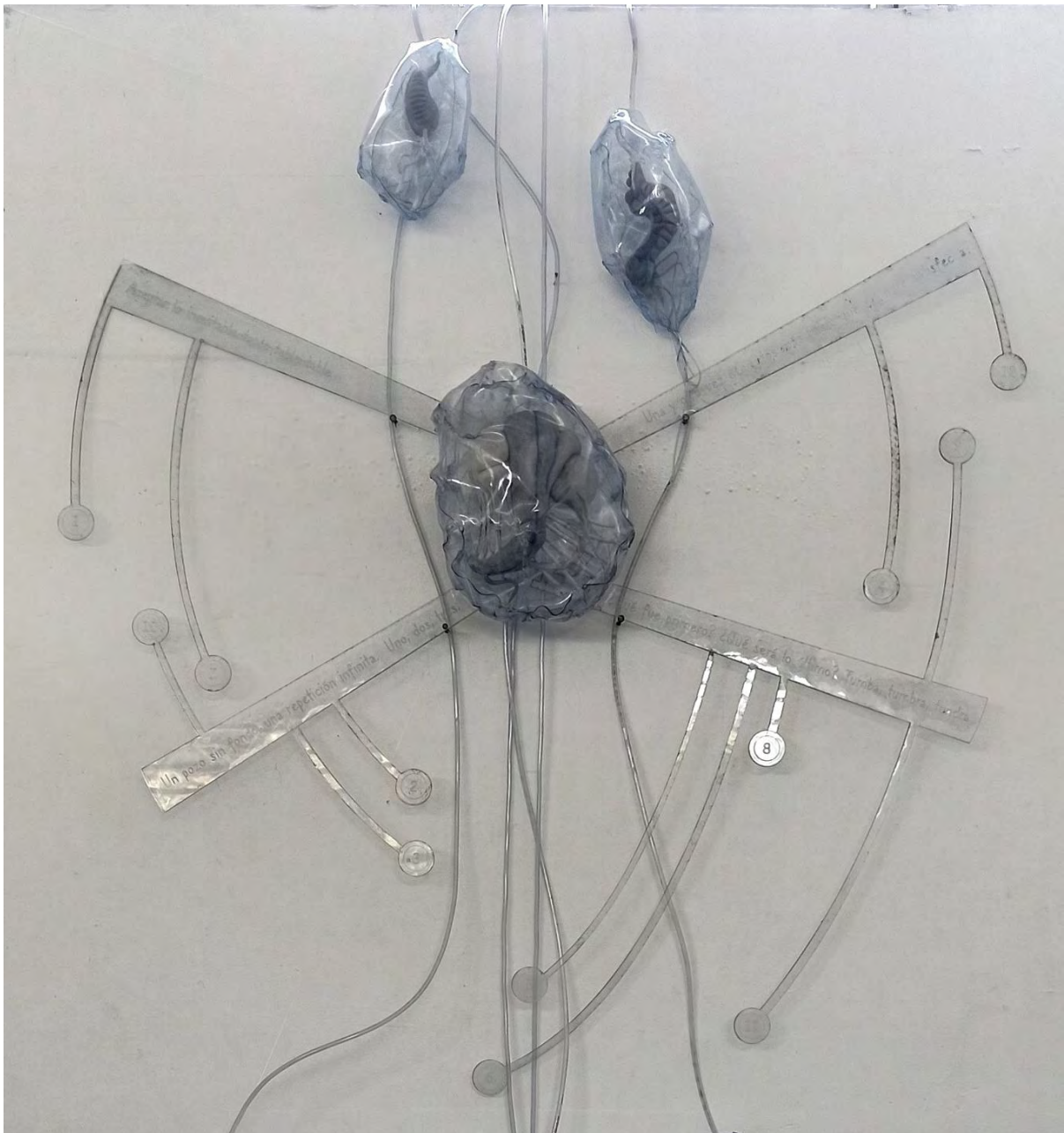


Nota. Montaje en el salón I-118 de la FAD, en la PUCP. De A. Villafuerte, 2022, instalación, técnica mixta: mangueras cristal, porcelana fría, silicona, pintura acrílica, lámina de acrílico, láminas de Thermofilm, hilo de pescar, clavos, mesa de acero. Lima, Perú.

Estos objetos, en conjunto con la mesa de acero, ubicados en el centro de la instalación, junto con la pieza central translúcida con forma de "x" y con los versos grabados que emiten sombras extrañas, darían un aspecto frío de laboratorio y de ritual a la vez, como una suerte de altar y/o mesa de trabajo clínico, apelando a la ambigüedad desde el concepto de la espectralidad (ver figuras 24, 25 y 26).

Figura 24

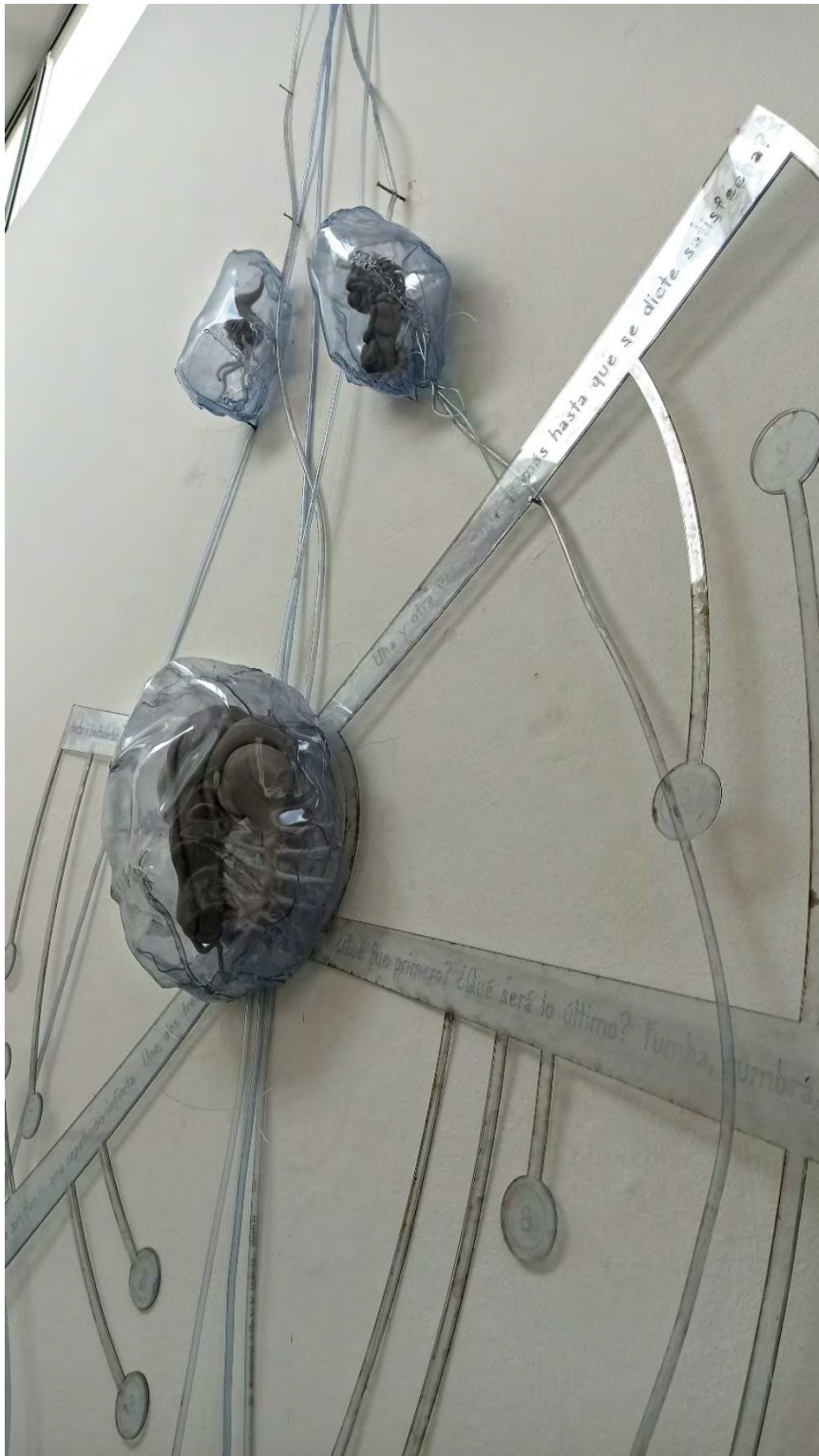
Vista de pieza central con relicarios flotantes, parte de Tecnonecromancia y Cyborg n°3



Nota. Montaje en el salón I-118 de la FAD, en la PUCP. De A. Villafuerte, 2022, escultura, técnica mixta: mangueras cristal, porcelana fría, silicona, pintura acrílica, lámina de acrílico, láminas de Thermofilm, hilo de pescar, clavos. Lima, Perú.

Figura 25

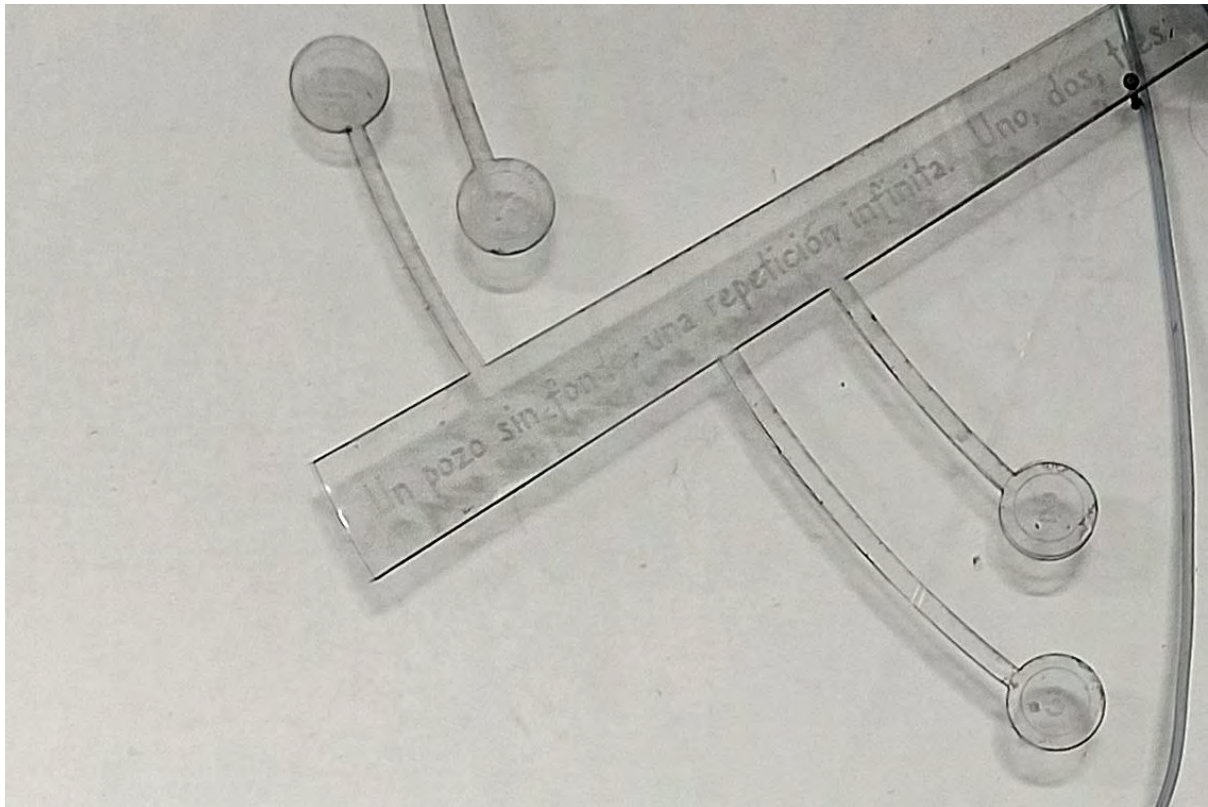
Vista parcial lateral de la instalación artística Tecnonecromancia y Cyborg n°3



Nota. Montaje en el salón I-118 de la FAD, en la PUCP. De A. Villafuerte, 2022, escultura, técnica mixta: mangueras cristal, porcelana fría, silicona, pintura acrílica, lámina de acrílico, láminas de Thermofilm, hilo de pescar, clavos. Lima, Perú.

Figura 26

Vista detalle de pieza central con el grabado, parte de *Tecnonecromancia y Cyborg n°3*



Nota. Nótese los números y el escrito grabado en la pieza de acrílico, que corresponde a la tercera parte mostrada en la Figura 31, y las sombras generadas en la pared. De A. Villafuerte, 2022, escultura, técnica mixta: lámina de acrílico, láminas de Thermofilm, hilo de pescar, clavos. Lima, Perú.

Otra parte del proyecto está conformada por cuatro dibujos de mediana escala (el más grande siendo de 1.00x1.20 metros). Dos de ellos fueron trabajados con carboncillo, lápiz Pitt y tizas pastel de manera monocromática sobre papel *Fideler* (ver Figura 27 y Figura 28), mientras que los otros dos fueron hechos sobre lienzo (ver Figura 29 y Figura 30). La intención era desarrollar el mismo punto que la parte escultórica aflora, el de confinamiento, resignificación, apego y deformación. Sin embargo, el hallazgo que se tuvo mediante esta doble práctica para abordar lo mismo fue que, a través de los dibujos, esta aproximación al tema se podría hacer desde una perspectiva más cruda, inmediata, directa, cercana y sucia - a modo arte-terapia, a diferencia del acercamiento escultórico, en el cual el trabajo fue mucho más calculado, preciso, y clínico. De esa manera, se obtuvo dos posibles vertientes del mismo tema: una más fría, distante y con una carga afectiva subyacente; y la otra, más cercana, impulsiva, agresiva, cálida, catártica y aproximable por un público no necesariamente

versado en artes. Cabe mencionar que esto último fue un hallazgo al momento de hablar con los espectadores y experimentadores de fueron a ver la obra – casi todos, por no decir todos, aquellos que no eran artistas, críticos o profesores hicieron comentarios alusivos a la muerte, al entrapamiento emocional y al confinamiento con tan solo ver los dibujos.

Figura 27

“Dibujo 2”, parte de instalación artística Tecnonecromancia y Cyborg n°3



Nota. De A. Villafuerte, 2022, dibujo, carbón, tiza pastel y lápiz Pitt sobre papel Fidelero. Lima, Perú. Reproducido de “Tecnonecromancia y Cyborg n°3”, por A. Villafuerte, 2023, *IV Laboratorio de Proyectos de Arte y Diseño* [manuscrito].

Figura 28

“Dibujo 3”, parte de instalación artística Tecnonecromancia y Cyborg n°3



Nota. De A. Villafuerte, 2022, dibujo, carbón, tiza pastel y lápiz Pitt sobre papel Fidelero. Lima, Perú. Reproducido de “Tecnonecromancia y Cyborg n°3”, por A. Villafuerte, 2023, IV Laboratorio de Proyectos de Arte y Diseño [manuscrito].

Como se ve en la Figura 29 y en la Figura 30, estas dos últimas piezas no son monocromáticas - sin embargo, mantienen un lenguaje de color acorde al resto de las piezas bidimensionales y tridimensionales, si bien con alguna calidez añadida. La intención primaria de todo esto, como se dijo, radicó en tener dos posibles *maneras de confrontar* el tema de la muerte y mi propio duelo – si no funcionaba una forma, entonces funcionaría la otra, ya sea tomando distancia o hundiendo las manos directamente en el fango, en la emoción misma. En ese sentido, los dibujos y esculturas se hicieron a la par, generando una retroalimentación estética entre unos y otros. El razonamiento detrás de esto fue que, si podía resolver mi propio duelo a través de esta instalación artística y *tecnonecromántica*, o al menos, percibir una reducción (o empeoramiento) de los síntomas que presentaba debido a este duelo que yo llevaba, entonces sería una buena señal de que otros quizás podrían ver o indagar en el tema a través de mi trabajo, de una manera honesta con todos los involucrados. Por otro lado, se sabe en la comunidad artística contemporánea, de manera general, que una forma más directa para captar la atención de un público que no conoce mucho de arte contemporáneo, propiamente dicho, es mediante lo figurativo, o colores y formas visualmente atractivas o *bonitas*, o por medio del mismo *virtuosismo* artístico-visual, lo cual tuve muy en claro al momento de hacer los dibujos. Desde ese lado, quería hacer trabajos artísticos que no incurrieran en un cierto *elitismo*, en el sentido de que sólo quienes están versados en arte entenderían los conceptos trabajados detrás de la obra (este no será un tema que se ahonde en este trabajo) – al contrario, deseaba que cualquiera pudiera experimentar mi instalación y que captaran diversas cosas dependiendo de sus propias subjetividades. Y, por otro lado, quería generar una simetría a través de la disposición y forma de los dibujos, a modo ventanales o ventanas, en conjunto con las piezas escultóricas del centro y los parlantes, con la intención de reforzar la sensación de estar en una especie de lugar afín a un templo, de una especie de evocación a una *simetría sagrada*. Estos dibujos están también conectados por medio de mangueras al resto de piezas.

Figura 29

“Dibujo 4”, parte de instalación artística Tecnonecromancia y Cyborg n°3



Nota. De A. Villafuerte, 2022, dibujo, carbón, tiza pastel, bistro y lápiz Pitt sobre lienzo. Lima, Perú. Reproducido de “Tecnonecromancia y Cyborg n°3”, por A. Villafuerte, 2023, *IV Laboratorio de Proyectos de Arte y Diseño* [manuscrito].

Figura 30

“Dibujo 6”, parte de instalación artística *Tecnonecromancia y Cyborg n°3*



Nota. De A. Villafuerte, 2022, dibujo, carbón, tiza pastel, bistro y lápiz Pitt sobre lienzo. Lima, Perú.

La otra parte del proyecto la conforma el poema (o *instrucciones crípticas*) que se desarrolla en base al *trabajo de muerte* que plantea el manual de tanatología del Instituto Mexicano de Tanatología (2006). Este poema, o serie de instrucciones, se trabajó interviniendo el listado de pasos que plantea el manual, deformando algunas

palabras y separando o añadiendo frases (o versos) de tal manera que esta pieza pudiese tener musicalidad y ritmo, dentro del campo de la *teoría-ficción* (ver Figura 31). Como se mencionó anteriormente, en la pieza central de acrílico transparente con forma de “x” se incluyen sólo las cuatro primeras partes en cada extremidad. Las siguientes 12 partes del poema (que incluye la parte final con dos variantes) no se vieron ni se leyeron dentro de la instalación – sin embargo, *existen* (ver Figura 32).

Figura 31

Transcripción de “Aceptar lo inevitable”, parte de *Tecnonecromancia y Cyborg n°3*

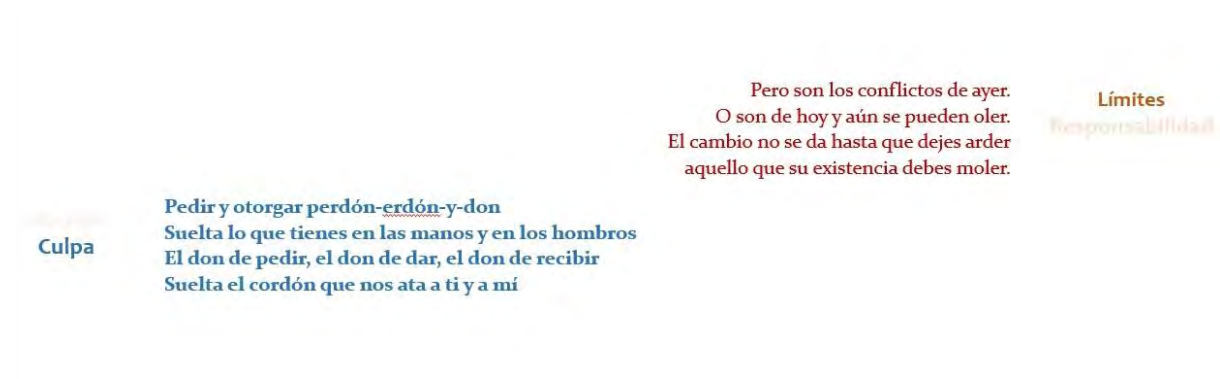
<div style="border: 1px dashed gray; padding: 10px; margin-bottom: 10px;"> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Aceptar lo inevitable</i> <i>table-table</i> <i>table</i> 2. <i>una y otra vez,</i> <i>¿cuántos más...</i> <i>hasta que se dicte satisfecha?</i> 3. <i>un pozo sin fondo,</i> <i>una repetición infinita.</i> <i>uno, dos, tres.</i> 4. <i>¿Qué fue primero?</i> <i>¿Qué será lo último?</i> <i>Tumba, tumbra, tundra</i> </div>	<p>← Facilitadorx</p>	<ol style="list-style-type: none"> 5. Desprenderse de seres queridos-heridos dos-y-dos 6. ¿Sabes? que traigo un espectro, que se ha enfriado y lo ves 7. Miedo a quedarte en soledad, lo veo en sus semblantes y a dos 8. Pero ya prende de un hilo, y lo que viene es desgajar de una vez 9. Desprenderse de objetos materiales riales-reales-riales 9. ¿Nacimos? en un sueño, como pares inmateriales 10. Aquello que dejaste y aquello que tocaste. Uno, dos, unió 11. Deshilar las cuerdas del rastro que se desunió.
--	-----------------------	---

Nota. La primera versión de este poema se trabajó como una pieza de arte sonoro de 2:59 minutos para el curso de Seminario de Tema Libre 3: Arte Sonoro, 2022-II. La versión utilizada para este proyecto dura 13:43 minutos. De A. Villafuerte, 2022. Adaptado de “Tecnonecromancia y Cyborg n°3”, por A. Villafuerte, 2023, *IV Laboratorio de Proyectos de Arte y Diseño* [manuscrito].



Figura 32

Transcripción de las dos variantes de la parte final de “Aceptar lo inevitable”



Nota. Esta es la 12va parte del poema. Dependiendo de la voz que recite, se escucha una de las dos variantes, o ambas. De A. Villafuerte, 2022. Adaptado de “Tecnonecromancia y Cyborg n°3”, por A. Villafuerte, 2023, *IV Laboratorio de Proyectos de Arte y Diseño* [manuscrito].

Así, como última pieza artística de este proyecto, estaría la pieza sonora acusmática, *Ritualab*. El poema mencionado anteriormente se manifiesta por medio del sonido, teniendo como función el enlazar todas las otras piezas dentro de un mismo contexto o ambientación, de manera más holística y acompañando a las mangueras. Este vínculo tendría la característica de ser incorpóreo, reverberante y con una marcada cualidad repetitiva y distorsionadora, lo cual permitiría invocar la *espectralidad* del fantasma y de todo el proyecto artístico en sí. Para esta pieza utilicé sonidos (grabados por mí) del mar, de la lluvia y el viento, de artefactos en funcionamiento y cápsulas de vidrio que luego manipulé en el programa Audacity para crear una cualidad atmosférica que evocara a la máquina, a los movimientos del agua maquinizados y al ritual, como una suerte de mantra que se deforma y resignifica con cada repetición que se da, aun cuando se esté escuchando exactamente las mismas palabras. Entre los objetos sonoros protagónicos, por otro lado, estuvieron el sonido del teclado de computadora *recitando* el poema mediante su tecleo, y, lo más importante, voces con diferentes cualidades sonoras, con distorsiones múltiples y/o diferentes pronunciando el poema, entrelazadas entre sí y apareciendo de manera rítmica a la derecha o a la izquierda (en formato estéreo). Todo esto fue trabajado en el programa Audacity con el objetivo de generar piezas sonoras acusmáticas que evocaran al fantasma, a la máquina, al duelo y al ritual, en un marco atmosférico. La pieza sonora resultante fue una especie de cacofonía reverberante que se repite de

manera desfigurada, con algunas variaciones en cada repetición y *glitches* salpicados en toda la pieza hasta llegar a un crescendo de tecleos, tintineos, vientos soplando y voces entretejidas que culminan en un *soplido*. El sonido tiene una duración de 13 minutos y 43 segundos, y se reproduce por medio de los parlantes pequeños de un equipo de sonido estéreo.

Culminada la descripción de cada uno de los elementos de este proyecto artístico, pasaré a dar un breve repaso de cómo se dispusieron las piezas para el montaje en la Sala Winternitz a finales del año 2022. Las cinco pequeñas esculturas encapsuladas (junto con la sexta sin cápsula) estuvieron colocadas en una mesa de acero pequeña, al centro de la habitación en la que se instaló el proyecto, contra la pared del fondo. Encima de ellas y colgando del techo, estuvieron las aéreas, acompañadas de la *equis* de acrílico con las cuatro primeras partes del poema inscrito. Todo esto estuvo interconectado mediante cables y mangueras transparentes. A ambos costados de las piezas centrales, se montaron los dibujos de manera simétrica, como una suerte de ritual que condujera visualmente hacia la mesa. Los dibujos también se vincularon a la mesa del centro y a la *equis* por medio de las mangueras. A los costados de esta, en el piso, se hallaron los dos parlantes negros que reprodujeron de manera constante y repetitiva el sonido acusmático, deformado con cada repetición (ver Figura 32 y Figura 33). Por último, es necesario resaltar la dirección a la que van las mangueras transparentes: hacia arriba, casi fuera de la instalación, como si se quisiera alcanzar un propósito u objetivo fuera de lo terrenal, o como si se buscara algún tipo de respuesta o conexión con algo que, a fin de cuentas, no podemos ver, pero que la instalación siente como presente (a través de la ausencia de esta).

Figura 33

Vista frontal y parcial de la instalación artística Tecnonecromancia y Cyborg n°3 en Sala Winternitz



Nota. De A. Villafuerte, 2022, instalación, técnica mixta. técnica mixta: mangueras cristal, porcelana fría, silicona, pintura acrílica, lámina de acrílico, láminas de Thermofilm, hilo de pescar, equipo de sonido, mesa de acero; carbón, bistro, lápiz Pitt y tiza sobre papel Fideler y sobre lienzo. Lima, Perú.

Figura 34

Vista frontal de la instalación artística Tecnonecromancia y Cyborg n°3 en Sala Winternitz



Nota. De A. Villafuerte, 2022, instalación, técnica mixta: mangueras cristal, porcelana fría, silicona, pintura acrílica, lámina de acrílico, láminas de Thermofilm, hilo de pescar, equipo de sonido, mesa de acero; carbón, bistro, lápiz Pitt y tiza sobre papel Fideler y sobre lienzo. Lima, Perú.

5. CONCLUSIONES

Es necesario mencionar que las conclusiones acerca de si es posible acaso atravesar por completo del proceso de duelo o no hasta salir por completo de él, variaron de manera importante, virando de una respuesta a otra dependiendo de la etapa en la que me encontraba en lo que se refiere a la investigación teórica, al trabajo de terapia del cual fui parte, y mi propia práctica artística y sus implicancias. Al final, lo que se puede concluir con toda la información recopilada y analizada, es que el duelo es un tema complejo, no se da en todos de manera exacta debido a múltiples factores tanto externos como internos, y cada persona merece atravesar este proceso sin intentar acelerarlo mediante atajos, apuros prematuros, expectativas y comparaciones. La cicatriz de la muerte queda de manera *permanente*, no se llega realmente a un utópico *post-duelo* y lo que se espera es que la persona pueda resignificar a su ritmo la pérdida que tuvo – sin volver esta cicatriz *ajena* a la persona misma.

Por otro lado, uno de los objetivos de este trabajo de investigación fue el de continuar y profundizar el tema de la muerte y el duelo que vengo desarrollando desde principios del año 2021. En ese sentido, considero que se ha cumplido esto, pues se hallaron nuevas formas y conceptos que pueden apoyarnos a entender mejor esta temática. Añadiendo a ello, se tuvo la intención de promover la reflexión sobre el miedo a la pérdida y el miedo a dejar ir. Asimismo, otro objetivo de este trabajo de investigación, así como el del trabajo plástico, fue el de visibilizar y dar atención y validación al tema del duelo y la muerte, especialmente en nuestra sociedad que, a pesar de haber pasado por una pandemia mundial que provocó el fallecimiento de millones de personas, sigue considerando el tema de la muerte y el duelo como algo de lo que no se debe hablar, como un tema tabú que es preferible no tocar para evitar emociones percibidas como morbosas o *negativas*, como la tristeza, la rabia, el miedo y la culpa. En ese sentido, se sataniza la curiosidad. Considero, al igual que todos los autores citados en este trabajo, que es necesario sacar a la luz este tipo de temas para confrontarlos e integrarlos a nosotros.

1. Se concluye, así, que la sublimación abre en el proceso de duelo una suerte de motor que permite generar un espacio de creatividad sublimada. Sin embargo, como nos advirtió Weisse (2005), esto no implica pasar por alto posibles riesgos, como el

de la fetichización. Sobre este potencial creativo en el duelo sublimado, es el propio Weisse, sin embargo, quien propone el caso de la pintura *Enigma de una tarde de otoño* (1910) de Giorgio de Chirico como un ejemplo de *pausar el duelo* para una posterior aceptación. Otra conclusión derivada de este trabajo de investigación es que el ritual funerario tiene como fin el marcar un antes y un después en los dolientes, de validar la muerte y al difunto, y prevenir posibles futuras complicaciones en el duelo. En ese sentido, el arte y el ritual poseen componentes compartidos: en ambos se intenta entender y resignificar la experiencia dentro de un espacio contextualizado.

2. Algo que se pudo observar al momento de analizar las tres obras de arte contemporáneo que trabajaron el duelo de sus propios artistas es que todas compartían cualidades de repetición, acumulación y documentación, y es por medio de estas mismas que se trabajaron la simbolización y resignificación siguiendo la idea de cenotafio laico de Horn (2018). Podemos ver que esto mismo está presente en el proyecto artístico que realicé, si bien al momento de desarrollarlo y ejecutarlo esto se dio de manera orgánica, sin pensar realmente que podría haber un patrón de por medio.

3. Podemos concluir también, luego de haber analizado los argumentos Posthumanistas y Transhumanistas sobre el concepto de *cyborg*, es que nosotros ya somos cyborgs, pues ampliamos nuestras capacidades naturales por medio de la tecnología, en su más amplio sentido. Somos, según Haraway, quimeras, híbridos, y sería improductivo para nuestro desarrollo el incurrir en la idealización de lo llamado *natural*. Hay un componente de rebeldía en esta forma de existencia que tenemos, y quizás lo mejor sería abrazarla. Sobre la muerte, gracias a la corriente Posthumanista de pensamiento, y gracias a Braidotti (2015), podríamos atrevernos a decir que quizás la muerte no es solo un *mal que tiene que ser conquistado*, sino que esta podría tener algo que ofrecernos desde lo cognitivo y lo emocional, tales como aprendizajes relacionados a la gratitud, a la apreciación de la fragilidad y lo precioso de la vida, a valorar el presente, a ser compasivos con quienes nos acompañan, a ejercer la empatía - y, por sobre todo, a aprender a resignificar. El Posthumanismo aspira a la transformación de las pasiones negativas en pasiones positivas, es decir, se apuesta por la sublimación de las emociones que vienen con la muerte y el trauma. Lo que el cyborg n°1 representa son las ansias Transhumanistas de burlar los límites naturales

de nuestros cuerpos de manera agresiva, y lo que se buscaría sería tener al Posthumanismo como eje para tener como base el mejorarse a sí mismo sin incurrir en la idealización inflexible humanista del Transhumanismo. Es decir, adoptar realmente lo híbrido, como lo plantea Haraway (2020).

4. En lo que se refiere al duelo anticipatorio, se concluye también que, efectivamente, esta sería la mejor forma de morir, pues da tiempo para las despedidas, desvincularnos poco a poco del moribundo, de arreglar y enmendar cabos sueltos. Sin embargo, las evidencias del trabajo de Sweeting y Gilhooly (1990) demuestran que hay, en realidad, resultados variados en este aspecto, a lo que, diez años después, el Instituto de Mexicano de Tanatología (2006) expande en esta problemática y nos dice que el duelo podría complicarse desde antes por diversos motivos, más allá de si se llevó a cabo un proceso de duelo anticipatorio o no. Sobre la distanasia, entendida como el aplazamiento innecesario y cruel de la llegada de la muerte al moribundo, se puede concluir que, efectivamente, es un fracaso terapéutico cuyo motor podría ser el miedo a la muerte y a sus procesos, un ensañamiento a la medicalización, una frialdad y obsesión que termina convirtiendo al moribundo en un cascarón orgánico que vive como una *cosa*, no como una persona. En ese sentido, lo ideal para un enfermo terminal sería el estar al lado de sus seres queridos, y no acompañado de la tecnología más fría, afirman Baruzzi e Ikeoka (2013).

5. Por otro lado, entre los hallazgos que pudimos rescatar del caso de estudio *Disonancia Distanaide por Proxy* (2021), proyecto artístico por medio del cual trabajé la distanasia y el duelo anticipatorio durante la pandemia, está el hecho de que esta instalación es un antecedente importante en el que se hicieron las primeras propuestas sobre un cyborg que no mejora, pero al que se mantiene con vida aun cuando la deformación de su ser se hace evidente. Conformado por dibujos, esculturas y sonido, este proyecto artístico buscó generar una reinterpretación de la muerte y del duelo en suspenso a través de una serie de *proxies* (o sustitutos, variantes que actúan en nombre de otra persona, máquina o entidad) que hacen frente a la promesa de muerte, de enfermedad, de entropía y de mutación. Dicho de otro modo, un coro de procesos y promesas de un duelo en suspenso.

6. Habiendo visto todo hasta ese momento, se concluye que el propósito del cyborg n°2, en estado terminal, sería el de hacer que nos conectemos con su vida y que se convierta en un maestro para nosotros. Dicho de otro modo, tendría el potencial de apoyarnos a crecer en valentía y sabiduría, a aprender a honrarlo sin intentar retenerlo. Asimismo, a darnos cuenta de que podemos controlar la calidad de vida que tenemos, mas no la cantidad, como sostienen nuestras fuentes tanatológicas. El intentar controlar la cantidad sería, desde cierto punto de vista, inútil, pues nadie sabe cuándo vendrá la muerte a reclamarnos, por más cuidados o negligencias que podamos tener con nuestra vida. Esto definitivamente no es una invitación a la imprudencia, pero sí un llamado a poder tomar conciencia de que nuestra vida es aquí y ahora, que tenemos el poder de decidir qué ocurre *ahora* con nosotros.

7. Por otra parte, en lo que se refiere a las conclusiones derivadas de lo investigado y desarrollado sobre el cyborg n°3, o *cyborg tecnonecromántico*, está el hecho de que este no tiene como objetivo restaurar el cadáver, sino que busca encapsular a la *representación* que podríamos tener de la persona fallecida. Se incurre en la repetición, acumulación, deformación y reinterpretación como un ciclo cuyo último fin sería el abrir la cápsula y soltar para quedarnos con la *presencia del vacío* (o del *fantasma*). Podría recordarnos, ciertamente, a las cualidades estéticas que tenían en común las tres obras de arte contemporáneo analizadas en el Capítulo 1. Y es que el cyborg tecnonecromántico está ahí, en el proceso de deformación de nociones y de ideas que teníamos sobre el fallecido, en la búsqueda de respuestas a través de nuestro recuerdo resultante sobre los difuntos. Es una promesa de sanación paulatina que implica entrar en un proceso sublimatorio, por lo que el objetivo del cyborg n°3 es hacer que nos reconciliemos con el vacío, con ese fantasma que pide ser reconocido como una presencia ausente. Según la *hauntología* de Derrida (1995), el atender al *fantasma* sería un acto ético, pues se prestaría atención a una intrusión irrecuperable e incomprensible en nuestro mundo. Igualmente, Davis (2005) y Green (2017) sostienen que es necesario y ético *conversar* con el fantasma, pues posee un tema de herencia y de memoria, y abre la posibilidad de nuevos significados a través de su reconocimiento y validación. Hacer esto, nos dice Green, es difícil dado el estado ilegítimo e incómodo del fantasma.

8. Algo que también se concluyó con esta investigación que va de la mano con todo lo visto anteriormente, y que se pudo observar de manera empírica en los tres montajes que tuvo el proyecto artístico *Tecnonecromancia y Cyborg n°3*, es que los procesos artísticos enmarcados en un contexto de duelo podrían ser considerados como una suerte de prácticas rituales, dado su carácter sublimatorio, procesual, contextualizado y su potencial impacto social, pues crean espacios de podrían aperturar la posibilidad de un proceso de resignificación para aquellos que experimentan dichas obras. Es por ello que, en ese sentido, Walter (2012) concluye que las prácticas artísticas que se den en estas fases de la vida necesitan ser traídas a la luz, no ser tratadas como temas tabú o afines al morbo. No solo eso, sino que la evidencia encontrada apunta a que se podría moldear al cerebro y mejorar la cognición a través de estas experiencias artísticas, sea uno el artista o el experimentador, concluye Preminger (2012), siempre y cuando se utilice la repetición, o experiencia continua, para inducir cambios en las funciones neuropsicológicas a largo plazo.

9. Finalmente, las conclusiones que vinieron a través del planteamiento, desarrollo, ejecución y montaje del proyecto *Tecnonecromancia y Cyborg n°3* no son necesariamente *definitivas*. Y creo que es necesario mantener esa postura abierta, aceptando la ambigüedad y la ambivalencia, pues hemos estado tratando con procesos subjetivos y personales, por lo que estos se van a manifestar de manera parecida, pero diferente, en cada persona. No solo eso, sino que estamos tratando con fantasmas – agentes cambiantes que están y no están, que no mueren y que son recuperados y validados por nosotros a través de la tecnología. El relicario que hagamos de los muertos no contiene *necesariamente* partes orgánicas u objetos sólidos, sino que el núcleo de este es un vacío siempre presente. El proyecto artístico desarrollado lo que hace es, entonces, poner en escena ese estado *previo a la aceptación del llamado del fantasma*, ese intento por conservar y aferrarnos a la persona que ya se fue, quedándonos con fragmentos deformados que, a fin de cuentas, no son del difunto. Son interpretaciones nuestras.

Queda sólo comentar que, en definitiva, este ha sido el trabajo más demandante que he tenido hasta ahora. Esto es debido a la articulación que necesité hacer entre una experiencia dolorosa personal (la cual tenía múltiples capas y ramificaciones previas),

y la investigación académica del tema delimitado. Dicho de otro modo, ha sido tomar distancia para pensar en algo realmente encarnado y convertirlo en un trabajo de indagación, reflexión, confrontación y que, a su vez, se pudiera cristalizar en un proyecto artístico sólido, sin negar esa pulsión subjetiva y cruda que el proceso de duelo generó durante todo el trayecto andado. No se halló necesariamente un *punto medio* equilibrado en todo este proceso, sino que hubo una mezcla de pedazos de diferentes estados afectivos, emocionales y cognitivos empotrados o pegados entre sí, todos apuntando a un mismo objetivo. No fue un trayecto limpio, clínico y liso; sino uno rugoso, amalgamado y con rediseños constantes hacia un mismo lugar. Esa es la razón por la que considero que este ha sido el trabajo más demandante que he tenido hasta ahora. Toca, en ese sentido, prepararse para aplicar este enriquecimiento obtenido en cuanto a ética de vida, y aplicar la postura ganada en este proceso para futuros proyectos, artísticos y/o de investigación académica.



6. REFERENCIAS

Albelo, J. (2015, 12 agosto). Giorgio de Chirico: Enigmas del paisaje urbano | Croma Cultura. Croma Cultura. Recuperado 20 de mayo de 2023, de <https://www.cromacultura.com/giorgio-de-chirico-paisaje-urbano/>

Barger, J. A. B., Mord, J., Henger, S., Peck, M., & Thanatos Archive. (2014). *Beyond the Dark Veil: Post Mortem & Mourning Photography from the Thanatos Archive*. Amsterdam University Press.

Baruzzi, A. C. D. A., & Ikeoka, D. (2013). End of life and palliative care in intensive care. *Revista da Associação Médica Brasileira*, 59(6), 528-530. [https://doi.org/10.1016/s2255-4823\(13\)70513-7](https://doi.org/10.1016/s2255-4823(13)70513-7)

Braidotti, R. (2015). *Lo Posthumano*. Gedisa.

Çavuş, C. C. (2021). Transhumanism, Posthumanism, And The “Cyborg Identity.” *Fe Dergi Feminist Ele*, 13(1), 177–187. <https://doi.org/10.46655/FEDERGI.947009>

La muerte en el arte: así lo refleja la pintura. (2021, 23 abril). El Financiero. Recuperado 5 de julio de 2022, de <https://www.elfinanciero.com.mx/algarabia/2021/04/23/la-muerte-en-el-arte-asi-lo-refleja-la-pintura/>

Davis, C. (2005). Hauntology, spectres and phantoms. *French Studies*, 59(3), 373–379. <https://doi.org/10.1093/FS/KNI143>

Derrida, J. (1995 [1993]). *Espéctros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* (3.a ed.). Editorial Trotta.

Dissanayake, E. (2004). The Art of Ritual and the Ritual of Art. *The Nature of Craft and the Penland Experience*. Recuperado 22 de abril de 2023

https://www.academia.edu/9907902/The_Art_of_Ritual_and_the_Ritual_of_Art

Euchner, J. (2021). Marshall McLuhan and the Next Normal. *Research-technology Management*, 64(6), 9-10. <https://doi.org/10.1080/08956308.2021.1974777>

Freud, S. (2010). Nosotros y la muerte. *Revista de Psicoanálisis*, LXVII(4).

Gerst, W., & Winter, P. (2005). Del trauma a la sublimación a través del arte. De una a otra mirada. *Revista de Psicoanálisis: En torno a la creatividad y la sexualidad*, LXII, n°3, 633-651

Green, C. E. (2017). *Spectral Afterlife: Hauntology, Historical Memory, and Inheritance in Postmodernist Fiction* [Tesis de bachillerato en Arte]. Wesleyan University.

<https://doi.org/10.14418/wes01.1.1403>

Haraway, D. (2020). *Manifiesto Ciborg* (2da ed.). Kaótica Libros.

Horn, S. (2018). *Living with Loss: An Enquiry into the Expression of Grief and Mourning in Contemporary Art Practice*. [Tesis de Doctorado, Birmingham City University]. BCU Open Access Repository. <https://www.open-access.bcu.ac.uk/7268/1/PhD%20Thesis.pdf>

Huxley, J. (1968). Transhumanism. *Journal of Humanistic Psychology*, 8(1), 73-76.

<https://doi.org/10.1177/002216786800800107>

Instituto Mexicano de Tanatología. (2006). *¿Cómo enfrentar la muerte? : tanatología*. Trillas.

Maria Levante, R. (2019). De Chirico, trilogía II – 2. Le prime 3 sezioni della “Metafisica continua”, al Palazzo Ducale di Genova. *WordPress*. Imagen recuperada el 21 de mayo de 2023, de <http://www.arteculturaoggi.it/2019/09/20/de-chirico-trilogia-ii-le-prime-3-sezioni-della-metafisica-continua-a-genova/>

Melgar, M. C. (2005). Trauma y creatividad. Psicoanálisis y arte. *Revista de Psicoanálisis: En torno a la creatividad y la sexualidad*, LXII, n°3, 591-600

Mitima-Verloop, H. B., Mooren, T. T. M., y Boelen, P. A. (2021). Facilitating grief: An exploration of the function of funerals and rituals in relation to grief reactions. *Death Studies*, 45(9), 735–745. <https://doi.org/10.1080/07481187.2019.1686090>

Novack, G. (2005 [1940]). *Elements of Dialectical Materialism*. Marxists Internet Archive. Recuperado 13 de mayo de 2022, de

<https://www.marxists.org/archive/novack/works/1940/aug/x01.htm>

Check the Mail for Her Letter. (s. f.). Amy Parrish. Recuperado 8 de febrero de 2023, de <https://amyparrish.com/check-the-mail-for-her-letter/>

Peirce, C. S. (1986). Ícono, Índice y Símbolo. En *La Ciencia de la Semiótica* (pp. 45-62). Nueva Visión.

Preminger, S. (2012). Transformative art: art as means for long-term neurocognitive change. *Frontiers in Human Neuroscience*, 6. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2012.00096>

Rodríguez Cristancho, D.F. (2016). *El Arte como Proceso de Subjetivación del Duelo*. [Trabajo de grado, Universidad del Rosario]. Repositorio E-docUR https://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/12781/RodriguezDF_TG2_162.pdf

Rojas Mesía, P. N. (2011). Duelo anticipatorio en padres de niños con cáncer [Tesis de licenciatura]. Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado el 21 de abril de 2023, de <http://hdl.handle.net/20.500.12404/614>

Statista. (2022, 28 noviembre). *Number of novel coronavirus (COVID-19) deaths worldwide as of November 28, 2022, by country and territory*. Consultado el 28 de noviembre del 2022 <https://www.statista.com/statistics/1093256/novel-coronavirus-2019ncov-deaths-worldwide-by-country/>

Sweeting, H., & Gilhooly, M. (1990). Anticipatory grief: A review. *Social Science & Medicine*, 30(10), 1073-1080. [https://doi.org/10.1016/0277-9536\(90\)90293-2](https://doi.org/10.1016/0277-9536(90)90293-2)

That Dragon, Cancer [Videojuego]. (2016). Indianola, Iowa: Numinous Games.

Villafuerte, A. (2023). Tecnonecromancia y Cyborg n°3. *IV Laboratorio de Proyectos de Arte y Diseño*. [manuscrito] Editor: Omar Castro Villalobos.

Vita-More, N. (2020). *The Transhumanist Manifesto*. Natasha Vita-More PhD. Recuperado 5 de febrero de 2023, de <https://natashavita-more.com/transhumanist-manifesto/>

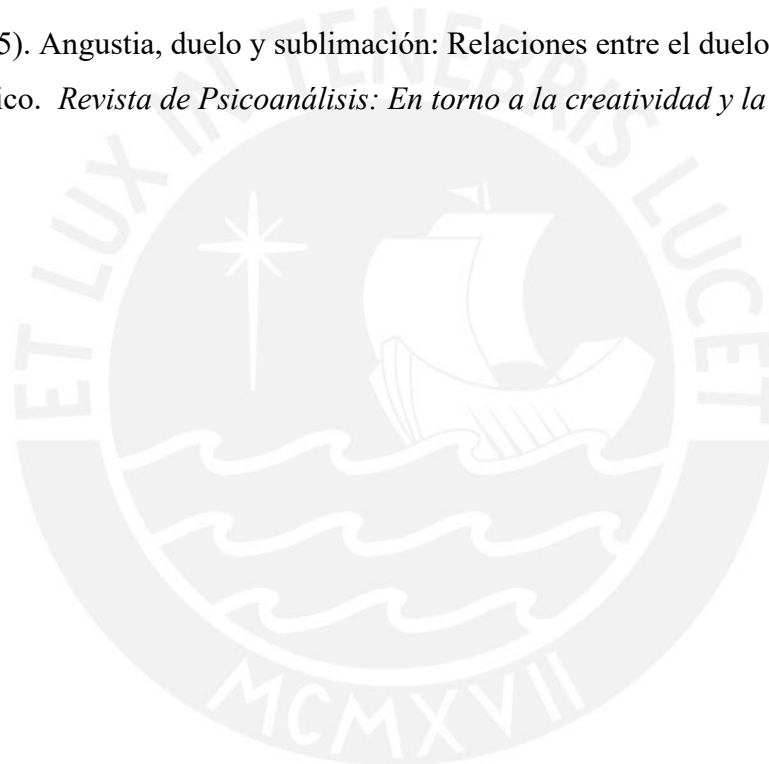
Walker, D. F., Reis, I., Prado, J., & Lucas, A. (s. f.). Cyborg #1: man inside the MACHINE!
Zona Negativa. <https://www.zonanegativa.com/resenas-dc-you-cyborg-1/>

Walter, T. (2012). How People Who Are Dying or Mourning Engage with the Arts.

ResearchGate.

https://www.researchgate.net/publication/277759265_How_People_Who_Are_Dying_or_Mourning_Engage_with_the_Arts

Weisse, C. (2005). Angustia, duelo y sublimación: Relaciones entre el duelo y la pintura de Giorgio de Chirico. *Revista de Psicoanálisis: En torno a la creatividad y la sexualidad*, LXII, n°3, 543-561



7. ANEXO

7.1. Transcripción de anotaciones de conversación con Gilda Bohl Pazos⁵⁵

Conclusiones de la conversación del día jueves 20 de abril del 2023:

Gilda dice que tengo como una *indigestión* emocional con el tema de la muerte de mi madre. Tengo **bronca** a la muerte, a la descomposición natural que viene con la muerte, al tema de la pérdida en sí. Tengo la (triste) certeza de que no puedo hablarle a mi madre de nuevo, soy atea y no creo que ella haya pasado a algún tipo de plano esotérico/religioso/mágico especial. Tengo rabia hacia el cómo murió mi madre. Bronca al hecho de que ella decidió no llevar terapia psicológica para mejorar nuestra relación. Bronca al hecho de que ella se estancó emocionalmente, y sólo en el último mes se le diagnosticó pastillas para la depresión. No puedo aceptar el cómo murió y eso me produce pesadillas diarias.

Desarrollo:

Mi madre murió de la manera en que los manuales de tanatología dicen que no debería morir una persona, y eso me da rabia. Debió morir en nuestra casa, con nosotros, acompañada. No en una clínica con no sé qué demonios conectado o cableado a ella. Murió y nosotros ni nos enteramos hasta pasadas dos horas. Las enfermeras nos dicen una historia, su médico nos dice una historia parecida. Tengo bronca a cómo reaccioné yo ese día, bronca a los médicos, bronca a ella por no hablar, bronca a mi papá y a mis hermanos por las reacciones que tuvieron. Bronca hacia mí por no saber, por no anticipar. Bronca por la forma religiosa en la que todo el funeral sucedió - prácticamente usaron su cadáver para hacer una *maldita clase de religión*.

Gilda: Es normal que las personas intenten *beatificar* a los muertos. No es lo ideal, pero sucede.

⁵⁵ Algunas partes se editaron para hacer estas anotaciones más legibles y amigables (como bosquejos, símbolos, flechas y palabras sueltas). Algunas partes se omitieron dado que se desviaban del tema y/o por ser de carácter personal.

Yo: pero si mi familia, sus hermanos y mis primos, la *santifican*, entonces mi madre se vuelve *lejana*. Ya no puedo estar con ella definitivamente si eso pasa, se vuelve una representación falsa de ella. Y me da rabia y tristeza que eso pase. No es lo que ella es, no es lo que ella fue. Ella fue un ser humano normal, con muchísimas fallas. Nos trajo tragedias, y nos trajo momentos realmente bonitos. No es esa *santa unificadora de familias* que todos quieren creer.

Gilda: entonces diles eso. Diles: *dejen de hablarme de mi madre de esa manera. No es lo que ella fue, y no me siento bien si ustedes lo hacen.*

Yo: ¿Y eso no es manchar su memoria?

Gilda: Estás pidiendo que respeten su memoria. Que no hablen de cosas que ellos no conocen ni saben. Que no incurran en una fantasía.

(Le hablé sobre cómo murió mi madre. Que peleó contra el cáncer por siete años. Hubo un duelo anticipatorio, pero fue *interrumpido* por la muerte que nosotros percibimos como súbita.)

Gilda dice que el duelo, en mi caso, se complicó por la relación ambigua y turbulenta que yo tuve con mi madre cuando ella estaba viva.

Gilda (sobre los muertos): Tu madre, siendo esa persona con problemas, y siendo una mujer que peleaba todos los días contra el cáncer, podría ser *tu más grande maestra de vida*. Un enfermo terminal podría ser hasta un *regalo* para nosotros, dependiendo de cómo queramos interpretar su vida. Nos puede enseñar muchísimas cosas sobre nosotros, sobre ellos, sobre el duelo, y lo mínimo que podemos hacer en esas situaciones de dolor, es sacar un aprendizaje.

Gilda sobre el duelo anticipatorio:

Tú [es decir, yo] pasaste por un proceso de duelo antes de que sucediera, esperando a que ella muriera en cualquier momento, sí me acuerdo. Estuviste años con eso. Como si mataras lentamente a tu madre, como *ensayando su muerte*.

Yo: Nunca terminé de hacerlo, no siento que haya podido terminar de hacerlo.

Gilda: Hasta hoy aun no la sueltas. Qué desgastante debe ser para ti todo esto, es como si te hubieras acostumbrado a estar en constante angustia.

Yo: Siento paz desde que ella murió, y siento culpa por ello. Sólo una persona me dijo que mi culpa era *válida* [...]⁵⁶.

Gilda procede a hablar sobre la tanatología (¿interdisciplinario?): Trabajamos con varias prácticas y medidas que apoyan a la persona a minimizar el dolor, sea físico o emocional. El dolor es inevitable, el sufrimiento es opcional, y a veces se manifiesta en el cuerpo. Lo que yo hago es apoyarte a aflorar y expresar las emociones como la rabia, la culpa, la frustración, la tristeza, todo eso que produce la pérdida. Siempre hay algo que se puede hacer cuando alguien está muriendo. Yo me encargo de que aquellos que van a morir, y sus familias, amigos, etc., se den cuenta que aún están a cargo de sus vidas. La vida es como viene, y siempre hay algo que podemos hacer, sea por nosotros o sea por quienes se van. No podemos controlar cómo muere o vive una persona, pero podemos estar ahí para sostener, para contener.

Gilda sobre la muerte: está tan satanizada, y es necesario normalizarla. Es natural, y todos vamos a morir algún día. Lo que necesitamos hacer es tratar a quien muere como un ser humano vivo, no *como un pobrecito*. Es una persona, y merece dignidad, saber la verdad de lo que le sucede, y poder expresarse como le dé la gana.

Yo: Entonces, en ese sentido, el moribundo necesita tener agencia sobre lo que le sucede o le sucederá. Me duele que muchas de las cosas que dicen los manuales de tanatología, y lo que tú dices, sobre lo que es tener una *buena muerte*, o *muerte digna*, no haya sucedido con mi madre. Murió en un hospital, sola.

Gilda: No podemos controlar como muere una persona. No puedes retroceder el tiempo. Tu madre murió como murió.

⁵⁶ Sección omitida por ser de carácter personal.

Sobre el tema de la distanasia:

Gilda: En esos casos le negamos el morir dignamente a una persona moribunda. Podríamos volvernos egoístas, pensando más en nuestro propio dolor y miedo a la muerte, en vez de pensar en el dolor de quien está muriendo. Se mata socialmente a la persona, no se le permite morir siendo ella misma, en todas sus facultades - o al menos la mayoría. Yo les pedí a mis hijos que, si alguna vez me ven en ese estado, que me dejen morir. Si me detectan cáncer avanzado, no quiero quimioterapia, nada de nada. Que me desconecten de cualquier máquina a la que esté conectada. ¿Para qué vivir así? Perdiendo quien soy, dejando dolor y culpa a mi paso, a mis hijos, a mi familia. Yo no quiero eso. Y viendo lo que todos me cuentan, y los estragos que esto causa, prefiero morir dignamente. En paz, sin generar culpa y dolor en los que yo quiero. Sin complicar más a los vivos - esto es cruel. Y si mi hijo (que está en el extranjero) viene a mi entierro, que sea por su hermana, no por mí. Que venga por los vivos, no por los muertos. Que venga a sostener a su hermana. Los muertos ya no sentimos nada, los vivos aun lloran.

Yo: ¿Qué hay de esto de no rendirse? ¿Qué pasa si yo no quiero bajar los brazos? No puedo aceptar que simplemente la persona se muera y ya... me da asco ese tema de "*aceptar la resignación*".

Gilda pensativa: Tú tienes bronca (ver *Conclusiones de la conversación*).