

André Masseno  
Daniele Ribeiro Fortuna  
Marcelo dos Santos  
(Organização)

Bioescritas/Biopoéticas:  
pensamento em trânsito

Volume 1

EDITORA  
pontocom



André Masseno  
Daniele Ribeiro Fortuna  
Marcelo dos Santos  
Organizadores

Bioescritas/Biopoéticas:  
pensamento em trânsito

Volume 1



Copyright © 2018 dos autores  
Direitos adquiridos para esta edição  
pela Editora Pontocom

Preparação: Sérgio Holanda  
Revisão: Dalka Castanheira  
Diagramação: André Gattaz

**Editora Pontocom**

*Conselho Editorial*

José Carlos Sebe Bom Meihy  
Muniz Ferreira

Pablo Iglesias Magalhães

Zeila de Brito Fabri Demartini

Zilda Márcia Grícoli Iokoi

*Coordenação editorial*

André Gattaz

**[www.editorapontocom.com.br](http://www.editorapontocom.com.br)**

CATALOGAÇÃO NA FONTE (CIP)

B615

Bioescritas/Biopoéticas: pensamento em  
trânsito. Volume 1.

Bioescritas/Biopoéticas: pensamento em  
trânsito - Volume 1 / André Masseno; Daniele  
Ribeiro Fortuna; Marcelo dos Santos (organizado-  
res) — São Paulo: Pontocom, 2018.

166p.:

ISBN 978-85-66048-97-1

1. Literatura. 2. Escrita poética. 3. Linguagens. I.  
Título.

CDD B869-4

## Sumário

<b>Apresentação</b>	7
ANDRÉ MASSENO	
<b>Poesia Tempo de morder a própria língua: os dois Ricardos no Cabaret Voltaire</b>	11
ANA CHIARA (UERJ/ CNPQ)	
<b>Bioescrevendo uma vida: apontamentos sobre uma foto de José Agrippino de Paula</b>	27
ANDRÉ MASSENO (UZH)	
<b>TRAB2</b>	41
CHACAL (PUC-RJ)	
<b>Cicatriz e estigma: os diários de Carolina Maria de Jesus, Maura Lopes Cançado e Walmir Ayala</b>	53
DANIELE RIBEIRO FORTUNA (UNIGRANRIO)	
<b>Crítica genética: o valor do inacabado</b>	67
ENEIDA MARIA DE SOUZA (UFMG)	
<b><i>Amuleto</i>, uma biopoética infantil: Bolaño ante la crisis global del lenguaje</b>	79
HANNES SÄTTELE (UZH)	
<b>Presença travesti na canção popular</b>	87
LEONARDO DAVINO DE OLIVEIRA (UERJ)	
<b>Jogos de cartas, jogos de cena: teatralização na correspondência literária e cenografias do autor</b>	107
MARCELO DOS SANTOS (UNIRIO)	
<b>Plantas, animais e literatura</b>	119
MARILIA ROTHIER CARDOSO (PUC-RJ)	

<b>El cuerpo como espacio liminal: cartografías y bioescrituras latinoamericanas contemporáneas</b>	<b>131</b>
NANNE TIMMER (UNIVERSITEIT LEIDEN)	
<b>Corpos “perigosos”: as mulheres nos arquivos de Medicina Legal e Identificação do Rio de Janeiro (1931-1940)</b>	<b>143</b>
RENATO DA SILVA (UNIGRANRIO)	
<b>Posfácio - Bioescritas/Biopoéticas: encruzilhada de inquietudes</b>	<b>159</b>
JENS ANDERMANN (NYU)	
<b>Sobre os autores</b>	<b>163</b>

## El cuerpo como espacio liminal: cartografías y bioescrituras latinoamericanas contemporáneas

NANNE TIMMER (UNIVERSITEIT LEIDEN)

*cor.po*

*subst m corpo ['korpu]. pl. corpos. De nem*

*um. Massa e peso*

*(favor não confundir)*

*anexados a superfícies*

*de código binário*

*aka masculino e feminino.*

*1. a. Geografia do posicionar-se. Área com fronteiras definidas; porção de espaço a sonhar com dicionários.*

*1. b. Locus de focus em terror, hocus pocus da lógica em orifícios úmidos.*

*1. c. Carcaça. Retorno à realidade.*

*(Fragmento del poema *Corpo*, de Ricardo Domeneck)*

Estas palabras del poeta brasileño Ricardo Domeneck en forma de diccionario poético condensan en sí parte de la reflexión sobre el cuerpo en dos obras latinoamericanas que propongo a continuación. Su verso o definición “1b. locus de focus em terror, hocus pocus da lógica em orifícios úmidos” nos acerca de modo lúdico a la complejidad acerca de la territorialidad y la materialidad al pensar el tema del cuerpo. Y no es sólo en este poema que se ve la ambigüedad de la noción, sino que ya se encuentra en la etimología de la palabra en sí. Si seguimos la

sugerencia del poema de Domeneck, y también nos damos una vuelta por los diccionarios, vemos que “corpus” es definido como 1) sustancia material y organismo vivo por un lado, y 2) cadáver por otro. También en otras lenguas se hace visible que la palabra cuerpo habita en sí la contradicción de ser un organismo vivo y un cadáver al mismo tiempo, piensen por ejemplo en la etimología de “lichaam” en holandés (*lijk-haam*) que viene a significar ‘el tejido/el vestido que cubre al cadáver’. La implicación simultánea de la vida y la muerte, de la vida desnuda –zoé– y de la forma política de vida –bios–,\* es una de las principales ambigüedades en su definición. Pero no las únicas. “Corpus” también implica 3) al individuo, y por otro lado 4) al conjunto de personas al mismo tiempo. Cuando se piensa el cuerpo, por lo tanto, se piensan sobre todo los territorios y las liminalidades entre ser y tener un cuerpo, entre vida desnuda y vida política (desnudez y persona) y entre individuo y comunidad. La distinción que establece Helmuth Plessner entre el *Leibsein* y el *Körperhaben* (KRÜGER, 2010, p. 256) va por una dirección similar. Quisiera ilustrar la cartografía de la liminalidad del cuerpo con la ayuda de dos ejemplos de expresiones culturales latinoamericanas: el primero es del artista mexicano Guillermo Gómez Peña, y el segundo es un texto del escritor cubano Carlos A. Aguilera.

La foto *El Guerrero de la Gringostroika redescubre América*, que pertenece al trabajo de Guillermo Gómez Peña, ilustra muy bien la ambigüedad entre cuerpo y persona que quiero comentar.\*\* Este artista autollamado “postmexicano” emigró de México hace décadas y estuvo años sin ciudadanía. Cuenta que su arte y literatura le otorgaron la plena

---

\* Sigo aquí las reflexiones de Giorgio Agamben que recurren al antiguo griego para referirse a las dos palabras que existían que nombraban la vida. Véase AGAMBEN, 1998, p. 9-10.

\*\* Enlace para la foto: <https://www.tumblr.com/search/guillermo%20gomez%20peña>

ciudadanía que ambos países le negaban y que inventó su propio país conceptual (GÓMEZ PEÑA, 2002). No es mi objetivo en este texto elaborar una lectura de la obra performática intercultural que el artista propone, sino que la foto me permite elaborar una reflexión sobre la escisión cuerpo-persona. En esta imagen se muestra un cuerpo semivestido con el rostro cubierto que nos mira de modo frontal, y el rostro lleva una máscara. La máscara, siguiendo las investigaciones de Hannah Arendt (2003, p. 12) y de Giorgio Agamben (2011, p. 46-54), implica la construcción de la persona y de cómo nos identificamos con una forma, un papel social, a través del cual uno es reconocido en sociedad por una mirada externa.\* La ambigüedad aquí radica en que la máscara usada es de lucha libre mexicana, con un *print* salvaje, animal y estereotipado, que de esta forma remite a la otredad cultural y a los límites entre vida animal y vida humana. Hay una ambivalencia en la foto por tratarse de un cuerpo sin rostro, mientras que al mismo tiempo la máscara es aquello que le da rostro al cuerpo, que le da acceso a la propiedad de ser persona según la línea de reflexión de Arendt. Estamos viendo, entonces, la imagen de un cuerpo siendo persona y no-persona al mismo tiempo, siendo *zoé* y *bios*. En su exposición frontal, los ojos desafían la mirada colonial. En estar “redescubriendo América” tal como anuncia el nombre de la foto, resuena el “descubrimiento” de la empresa colonial que se inició con Colón 500 años antes. Pero, la foto además reescenifica esa empresa cuestionando los papeles de sujeto y objeto. Y al definirse el sujeto como “Guerrero de la Gringostroika”, el cuestionamiento también está asociado a una reflexión intercultural del artista,

---

\* Etimológicamente, “persona” designaba “la máscara que los actores de la tragedia usaban para hablar – *per sonare* –. Véase COROMINAS, 2008, p. 427. Más adelante, la palabra empezó a referirse al hombre como ‘actor’ de la vida social, para insertarse después en el ámbito jurídico e implicar al ‘sujeto de derecho’.

fronterizo con respecto al contexto contemporáneo del neoliberalismo norteamericano en que la migración redistribuye el “*new world (b)order*” (GÓMEZ PEÑA, 1994, p. 120). La ambigüedad del texto “*please, don’t discover me*” escrito en un cuerpo que no resuelve el enigma de estar cubriéndose o descubriéndose (ya que la figura se está poniendo o quitando el traje mariachi), enfatiza así la importancia de la agencia del sujeto en la redefinición de las relaciones de poder entre amo y esclavo.

Esta imagen por antonomasia nos muestra que la construcción de la persona tiene lugar en un cuerpo que se mueve entre vida desnuda e identificación con una forma reconocible para la mirada exterior, que la lee dentro de un sistema discursivo de relaciones de poder.

El conocer se asocia al descubrir, no sólo en la empresa colonial y en el estudio etnográfico. Leyendo la imagen junto a las reflexiones de Agamben, ese descubrir puede leerse también paralelamente al desnudamiento, la sujeción y el sometimiento (2011, p. 75-79). En *Nudities*, Agamben reflexiona que el conocimiento frecuentemente se fusiona con una falsa trampa del impulso de dominar. Un impulso que se frustra porque al entender el conocer como descubrimiento, desnudaría al infinito el objeto. No existe ninguna esencia o verdad que haya que dejar al descubierto y se ubique detrás de la máscara o el ropaje, sino que para conocer, basta con mirar mejor. Él relaciona esa trampa al impulso sádico – el cual al no ser capaz de concebir el cuerpo humano en sí –, lleva a quitarle al otro el vestido de gracia, a someterlo, y a reducirlo a *zoé*, como explica Agamben en su comentario de “Venerina, modelo anatómico”, de Clemente Susini (AGAMBEN, 2011, p. 76-79). No podemos poseer al Otro como objeto de conocimiento, fijarlo en significado, sólo podemos ver una vida, materia y movimiento que en su accesibilidad al bios se define a sí misma. Es imposible desvelar la vida, la verdad, la belleza, nos explica

Agamben. Sería un desvelar de capas al infinito que terminaría quitando la vestimenta de la gracia, reduciendo a zoé o matando. Es no-desvelable.

*The nudity of the human body is its image –that is, the trembling that makes this body knowable but that remains, in itself, ungraspable. [...] Precisely because the image is not the thing, but the thing’s knowability (its nudity), it neither expresses nor signifies the thing. Nevertheless, inasmuch as it is nothing other than the giving of the thing over to knowledge, nothing other than the stripping off of the clothes that cover it, nudity is not separate from the thing; it is the thing itself.* (AGAMBEN, 2011, p. 84)

En la foto de Guillermo Gómez Peña, las palabras “*please don’t discover me*” hacen resonar irónica y ambigüamente la relación de poder que sujeta el cuerpo a la mirada exterior. La redistribución de ese poder se puede leer en el modo desafiante con que la figura nos mira y cuestiona la dirección en la que ocurre el acto de descubrir: “¿quién descubre / conoce / define a quién?”

Leer la foto así hace entender el cuerpo como un espacio liminal de (de)construcción de la persona que siempre está sujeta a un ojo exterior que participa en un sistema de poder discursivo. El cuerpo es la imagen, el soporte, el lugar de la persona en su desnudez no-desvelable. Todo en uno. En la teoría cultural contemporánea se ha consolidado una tradición crítica que estudia cómo la ley y la biopolítica excluían (excluyen) personas al incluir cuerpos, y en cuanto a estos temas en la literatura latinoamericana Gabriel Giorgi ofrece un estudio excelente (2014). El cuerpo es entonces el espacio donde toman lugar los procesos de (des)subjetivización, tal como ilustré con la imagen de Guillermo Gómez Peña. Ahora

bien, quisiera dar un próximo paso incluyendo la lectura de otro texto performático teatral, de un autor cubano.

*Discurso de la madre muerta* (2012), es un monólogo de Carlos A. Aguilera, quien reside actualmente en Praga, y en los noventa se dio a conocer en Cuba con textos de poesía, performances, narrativa y el proyecto cultural *Diáspora(s)*. Mi propósito aquí no es hacer un estudio elaborado de la obra de Aguilera, sino sólo leer *Discurso de la madre muerta* en relación con la reflexión en juego. El texto me permite llevar las ideas a otras dimensiones de la liminalidad que habitan en el cuerpo: las de la frontera entre adentro y afuera, individuo y colectivo. Ya desde el título que parece implicar cierta voz de ultratumba, el texto lanza una interrogación sobre el espacio liminal entre vida y muerte, *zoé* y *bios* en el que se mueve un cuerpo materno con voz delirante que habla sin cesar. Es la voz de una madre que reconstruye de modo catártico y paranoico sus razones por haber matado al Estado (en forma de gato ruso). Los demás personajes –el padre, el hijo y el gato– son muñecos, no hablan, y muestran su carácter indiferente y pasivo ante el discurso de la madre y ante la máquina arrasadora del entorno social...

LA MADRE: (*Dirigiéndose al Hijo...*) Y después dices que soy una mala madre. Mira todo lo que hago por ti. (*Tira la maleta encima de la mesa.*) He atrapado nuevamente a tu gato. Tu cochino gato. ¡Mira! (*Señala con la mano la maleta.*) [...] Hago por ustedes (*ahora señala también en la otra dirección, donde está sentado El Padre*) lo que ustedes nunca harían por mí. [...] La desgracia de haberme casado con tu padre, un buenoparanada, un enfriacorazones, que no pudo siquiera llegar a maquinista. (AGUILERA, 2012, p. 14)

Y de nuevo está aquí la mirada que somete a los cuerpos. Aunque en este caso no es la mirada exterior a la que la figura de Gómez Peña se dirige con tanto desafío. En el texto de Aguilera se trata más bien de una mirada panóptica en forma de ojo-estado que se infiltra dentro del propio cuerpo: el ojo del control, de la vigilancia. Si siguiéramos el delirio de la protagonista, este ojo que la persigue es el de un gato ruso infiltrado en su casa y a través del cual el Estado lo vigila todo.

El espía en mi propia casa, como me dijo una vez el verdadero señor maquinista. El espía en mi propio hogar. Usted ya estará vigilada toda la vida me dijo el verdadero señor maquinista. Ya no se sentirá libre nunca más en la vida, porque un gato no es un gato me dijo el verdadero señor maquinista. Es un ojo, y me lo dijo poniéndome una mano sobre el hombro, un ojo que todo lo ve y todo lo quiere ver. Un ojo, señora, un ojo, no lo olvide, me dijo el verdadero señor maquinista encajándose la gorra hasta las narices, un único ojo que ve hasta lo que no quiere ver. Un ojo controlado por los gemelos rusos, que todo lo ven y todo lo quieren saber. Que han convertido a los gatos rusos en el Estado total, la mano que todo lo regula. Y por eso regalan esa clase de gatos, a veces con rayitas y a veces con manchitas, para que lo observen todo. ¿No ha sentido usted cuando duerme, me dijo el verdadero señor maquinista, que el gato viene y se coloca cerca de su cabeza para saber incluso lo que usted sueña? Un gato ruso es el Estado y es la oreja de los gemelos, detrás de él, escuchando. La oreja y los ojos del Estado en forma de gato. (AGUILERA, 2012, p. 14-15)

La madre lucha contra esa supuesta invasión con un deseo frenético de autonomía e individualidad. El espacio privado se vuelve poroso y hasta el propio cuerpo es acechado

por El Estado. A la madre le serruchan la pierna, al padre se le pudre el hígado, y así hay mil ejemplos para ella que son pruebas de que el Estado está devorando su hábitat.

La liminalidad en este texto se da entonces en un cuerpo-plaga, un cuerpo-enfermo en el cual el cuerpo de la madre y del Estado están en guerra y donde la disputa es el territorio de lo autónomo y lo colectivo. La madre busca el nombre del causante de las desgracias personales y familiares. Y ya que el Estado creó el nombre del enemigo ajeno: la plaga, ella en su delirio y paranoia busca localizarla: "Los gemelos rusos son la plaga. El estado es la plaga. Los gatos rusos representan la plaga. Por eso están dondequiera" (AGUILERA, 2012, p. 17). Es de cierto modo parecido a lo que Gabriel Giorgi señala acerca de determinadas expresiones culturales latinoamericanas a partir de los sesenta, en las que nace "una contigüidad y una proximidad nueva con la vida animal" (GIORGI, 2014, p. 17). Así explica el investigador que la vida animal empieza a irrumpir cada vez más insistentemente en el interior de las casas, y "los espacios de lo político verán emerger en su interior una vida animal para la cual no tienen nombre, sobre todo, allí donde se interroga el cuerpo, sus deseos, sus enfermedades, sus pasiones y sus afectos" (*Idem*), el cuerpo y "lo animal empieza a funcionar de modos cada vez más explícitos como un signo político" (*Idem*). En *Discurso de la madre muerta* esa irrupción es además la del Estado como vida animal en el espacio propio, y pone en crisis la exterioridad de lo Otro. Todo irrumpe dentro del sujeto y su interioridad y ya no hay posibilidad de separar un yo de un otro, individuo de estado:

El miedo es lo que ha hecho que tu padre nunca pasara de cazar cuervos en la provincia. Cuervos negros como el mismo gato ruso. Siempre se lo dije y nunca me quiso hacer caso. La relación entre la plaga, los gemelos, los cuervos y el gato ruso es más grande de lo que

él suponía; infinita. ¿No es acaso el polvillo de la caca de cuervo una de las grandes transmisoras de la hepatitis, como después nos corroboró el verdadero señor dentista? Y la caca de gato ruso, ¿no es también una de las grandes transmisoras de la plaga? ¿No va entrando lentamente por la respiración hasta que llega al hígado y lo muerde? ¿No es la hepatitis el fruto de correr años y años por toda la provincia detrás de esos cuervos tan grandes que más que cuervos parecen gatos? (AGUILERA, 2012, p. 25)

El espacio donde tienen lugar los eventos es un espacio flotante que sólo remite a una “provincia”, a una “provincia contigua” y a unos gemelos rusos al mando del Estado. Se anula todo tipo de referencialidad. El espacio y tiempo “kitsch” –para hablar en términos del mismo Aguilera (2015, p. 143)\*– hacen que en ese cuerpo-plaga se lea el cuerpo enfermo de las sociedades de control y vigilancia, como también de cualquier forma de paranoia de Estado. Lo que es el cuerpo del Estado y dónde se localiza es todo un enigma en la obra:

---

\* La idea del “tiempo kitsch” proviene de un artículo del mismo Carlos A. Aguilera (2015, p. 143) en el que propone el término “transficción” para referir a “un cambio de paradigma que comienza a darse en la escritura cubana a finales de los ochenta” y que “se solidifica”, en los noventa, con *Diáspora(s)*, y después, aunque de manera diferente, con la “Generación Cero”. Entre las varias características de esa transficción, menciona las de un “tiempo indefinido o tiempo kitsch [...] donde lo cronológico no funciona”, [...] y que no respeta “periodos, naciones, lenguas o lugares”, y “un texto que se lea a partir de su exterioridad [...], más que a partir de los ‘tatuajes nacionales’”, y “una apuesta performance entre la toma de posición de un estilo [...] y los delirios que su self, consciente o no, proyecta hacia ese espacio” (AGUILERA, 2015, p. 143).

Sí que me gustaría ver sus dos caras de mosquitas ingenuas. ¿Te imaginas que buen titular para un periódico? (*Al Hijo.*) ¡El Estado ha muerto! (*Haciendo el gesto de extender un rótulo en el aire.*) ¡El Estado ha muerto! Y debajo una foto mía con la cabeza de tu cochino gato ruso en la mano. Así, en posición de trofeo de guerra: ¡El Estado ha muerto...! (AGUILERA, 2012, p. 23)

Pero hoy es el gran día. (*Voz de júbilo.*) Anota para siempre la fecha de hoy. Hoy ha muerto el Estado. ¿Sabes quién lo finiquitó? Tu noble y nunca quejosa madre. Yo misma. (*Se golpea en el pecho.*) Muerto el gato ruso, muerto el Estado (*Idem*, p. 27).

“El Estado para la madre de este drama es la operaria de cierta subjetividad del terror encarnada en el proceso mismo de la materialidad de esos cuerpos” tal como señala Gerardo Muñoz (2013, s.p.). A su vez, el Estado es también el producto de la dinámica social y de la cadena de mecanismos de poder, de fuga y de actos de resistencia puestos en marcha, como monstruo que toma cuerpo y en su fusión con el sujeto se convierte en plaga. La palabra delirante y paranoica puesta en escena reactiva dicha dinámica de modo contagioso, pero a través de su escenificación grotesca y absurda al mismo tiempo funciona también como antídoto (produciendo anticuerpos que inmunizan ante tales efectos contagiosos). La obra así deja toda una reflexión sobre el poder y el sujeto y el espacio donde estos se interrelacionan.

Estas lecturas de Gómez Peña y de Carlos A. Aguilera servirían para reflexionar sobre la noción de cuerpo y mostrarían cómo este se da como un espacio liminal en el que se disputa ser mera vida desnuda o persona, a la vez que se lucha por la frontera entre individuo y Estado. Ambas obras lanzan preguntas sobre la forma de vida en comunidad e implican

una reflexión sobre la agencia del sujeto, las posibles formas de resistencia y las redistribuciones de lo sensible. Ambas invitan a una reflexión sobre el espacio de lo político y el lugar del sujeto dentro de él –siendo cuerpo y teniendo uno al mismo tiempo–. Retomando la reflexión sobre la máscara como persona, en una especulación etimológica Arendt (2003, p. 12) señala que los actores usaban la máscara para hablar –*per sonare*–, y según esa idea es la voz que atraviesa la máscara la que posibilita una existencia de vida política, de bios. Y esa voz artística aquí, aunque de modos muy diferentes –en ambos casos recurriendo a la ironía, lo grotesco, lo kitsch, la ambigüedad, y dejando de lado la idea de nación– es la que lanza preguntas sobre las formas de vida humanas y no-humanas y la que reflexiona sobre la relación biopolítica que se establece entre cuerpos y comunidad.

## Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Nudities*. Stanford: Stanford University Press, 2011.
- AGUILERA, Carlos A. *Discurso de la madre muerta*. Tenerife: Baile del Sol Ediciones, 2012.
- \_\_\_\_\_. “El Gran Mentiroso vs. El Gran Paranoico”. *Istor* XV (63), invierno: 137-146, 2015. <https://incubadorista.files.wordpress.com/2016/10/caac-el-gran-mentiroso-vs-el-gran-paranoico-istor63-p137-146.pdf> (Última visita 20/10/2015).
- ÁLCAZAR, J. “La antropología inversa de un performancero postmexicano”. En: *El Mexterminator: Antropología inversa de un performancero postmexicano*. México: Océano, 2002, p. 15-32.
- ARENDT, Hannah. *Responsibility and Judgment*. New York: Schocken Books, 2003.
- COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 2008.