

2019-01-01

Anfibia

Martha Carolina Davila Diaz

University of Texas at El Paso, carolinadavilad@gmail.com

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.utep.edu/open_etd



Part of the [Creative Writing Commons](#), and the [English Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Davila Diaz, Martha Carolina, "Anfibia" (2019). *Open Access Theses & Dissertations*. 54.
https://digitalcommons.utep.edu/open_etd/54

This is brought to you for free and open access by DigitalCommons@UTEP. It has been accepted for inclusion in Open Access Theses & Dissertations by an authorized administrator of DigitalCommons@UTEP. For more information, please contact lweber@utep.edu.

ANFIBIA

MARTHA C. DAVILA DIAZ

Master's Program in Creative Writing

APPROVED:

Rosa Alcalá, Ph.D., Chair

Andrea Cote-Botero, Ph.D.

Cristina Rivera Garza, Ph.D.

Charles Ambler, Ph.D.
Dean of the Graduate School

Copyright ©

by

Martha C. Dávila Díaz

2019

ANFIBIA

by

MARTHA C. DAVILA DIAZ, M.A.

THESIS

Presented to the Faculty of the Graduate School of

The University of Texas at El Paso

in Partial Fulfillment

of the Requirements

for the Degree of

MASTER OF FINE ARTS

Department of Creative Writing

THE UNIVERSITY OF TEXAS AT EL PASO

May 2019

Tabla de contenido

Tabla de contenido	iv
Prefacio: habitar el cenagal	1
Bibliografía	21
Romper el lazo	24
Educación sentimental	26
Último diálogo con la plasticidad	30
Anfibia	32
Techo de pez	34
Senga Nengudi	35
Laña.....	37
La primera version de este poema fue escrita en la memoria	39
Ensillar las bestias	41
Descripción de otro estado físico.....	43
Como en un recuerdo que por antiguo parece un mito	45
Ni el gigantesco venado ubicado en la esquina	47
María Teresa Hincapié.....	49
Juego de imitación	52
Habría que escribir	54
Tres días	57
El poema es un juego de mitación	59
Ana Mendieta.....	64
Estaban ahí la region subtropical de Australia.....	66
Paul B. Preciado dixit	69
1997.....	73

: parto : melancolía : desnutrición.....	77
Tener Hambre	79
Hay un adentro y un afuera.....	82
Orgánica, sujeta a la degradación microbiana	83
El poema es un bot, es un bot, es un bot.....	84
Notas	87
Vita.....	89

Prefacio: habitar el cenagal

Veo en un libro de historia la imagen arquetípica de la evolución humana. Esa secuencia famosa en la que un hombre encorvado, muy peludo, pierde su pelo a medida que se endereza. Repaso la imagen y trato de verme representada en ella, pero no hay nada ahí que me convoque. Trato de recordar cuándo surgió esa distancia y concluyo que es reciente. No existía cuando estaba en el colegio, en las clases de historia ni en las visitas a los museos, tampoco en los primeros años de mi educación universitaria; por mucho tiempo estuve convencida de estar representada en una imagen en la que hoy no solo no me encuentro sino de la que siento que he sido excluida, borrada. Esta confrontación me genera varias preguntas, ¿por qué todas las representaciones de la evolución humana se hacen mediante un cuerpo masculino?, ¿qué significa evolucionar en los términos propuestos por esta imagen?, ¿dónde aparecemos las mujeres en la historia de la especie humana?

No me reconozco en esa imagen, como no me reconozco en casi ninguna narrativa histórica, científica o literaria, por nombrar sólo tres escenarios. No me reconozco porque no estoy ahí, hay en ellas muy poco que se parezca a mí. Esta sensación de no existir ante la mirada de quienes construyen los discursos históricos, científicos o literarios, no es exclusivamente mía, de hecho, el camino que recorrí y que me permitió identificar esa borradura existe porque ha sido transitado por mujeres que, antes de mí, se plantearon las mismas preguntas, es por ese trecho que ellas recorrieron que hoy yo encuentro un lugar -político, teórico y de praxis- desde el cual nombrarme, construido en colectivo por quienes históricamente han estado fuera de los discursos hegemónicos y desde ahí han contado de múltiples formas historias en las que otr*s¹,

¹ Al igual que activista feminista Liza García en su tesis doctoral “Con la maleta al hombro: Mujeres trans colombianas migrantes”, me uno a la propuesta del espacio latinoamericano de sexualidad y derechos MULABI, de

con experiencias de vida marginales, periféricas o invisibilizadas estamos presentes, en las que nuestro quehacer cotidiano es reconocido como parte de un devenir histórico que merece ser nombrado. Comprender que nuestras historias pueden ser contadas desde nuestras propias perspectivas es comprender también que esas perspectivas se construyen desde subjetividades que no están reflejadas en la visión dominante. Que empezar a contar comienza por empezar a preguntar cómo somos, quiénes somos, desde qué lugares y discursos nos construimos.

El trabajo que presento explora la relación con el propio cuerpo, en particular los momentos en los que se evidencia el modo en que operan en este los procesos de generización y feminización, mediante la confluencia de dos elementos: la herencia de la metáfora animal como camino para explicar las virtudes, defectos, características y roles de los seres humanos, y la tecnología como extensión de nuestra corporalidad.

Anfibia es la mirada atrás sobre mi propia historia, con el fin de identificar los momentos en los que los discursos únicos, los conceptos normativos que forjan la subjetividad, operaron en los procesos de formación de los que fui parte individual, colectiva y generacionalmente. Metodológicamente estos escritos se construyeron a partir de un proceso autoetnobiográfico, entendiendo la autoetnografía como “an autobiographical genre of writing and research that displays multiple layers of consciousness, connecting the personal to the cultural” (Ellis, 739). A su vez, desde mi lugar de enunciación como mujer mestiza, latinoamericana, migrante, opte por un proceso autoetnobiográfico feminista en el que se hace visible que, como Charlotte Brunch, en consonancia con otras feministas estadounidenses como Cate Millet y Carol Hanisch y de la

usar el asterisco y a sus argumentos: “Podríamos escribir siempre los. Podríamos escribir as/os. Podríamos escribir las y los. Podríamos escribir las, los y les. Podríamos usar una arroba. Podríamos usar una x. Pero no. Usamos un asterisco. ¿Y por qué un asterisco? Porque no multiplica la lengua por uno. Porque no divide la lengua en dos. Porque no divide la lengua en tres. Porque a diferencia de la arroba no terminará siendo la conjunción de una a y una o. Porque a diferencia de la x no será leído como tachadura, como anulación, como intersex. Porque no se pronuncia. Porque hace saltar la frase fuera del renglón. Porque es una tela de araña, un agujero, una estrella. (Cabral, 14)

famosa premisa *lo personal es político*, “no hay ningún dominio privado de la vida de una persona que no sea político y no hay ningún asunto político que no sea a fin de cuentas personal” (Bordo 36).

Conceptualmente concebí en libro a partir de la metáfora de lo anfibio, considero que esta imagen favorece la difuminación de las dicotomías, propias de las aproximaciones tradicionales al sexo y al género. Lo anfibio, del latín *amphibion* ‘animal que vive en tierra y agua’, se refiere a aquellas especies que se mueven entre dos medios, es decir, que son aptas para vivir en espacios con condiciones diferentes. De esta manera, a lo largo de este trabajo se presenta lo anfibio como un elemento que fractura los binarismos hombre/mujer, femenino/masculino, pero que a la vez permite una lectura en la que lo animal y lo tecnológico conviven y alimentan nuestras subjetividades. Anfibio también es el adjetivo con el que nos referimos a los vehículos que pueden ser usados en la tierra y en el agua. Anfibias somos cuando encontramos los modos de vivir en espacios adversos dominados por el privilegio normativo heterosexual, negándonos a escoger entre la etiqueta o el confinamiento.

Además de la metáfora de lo anfibio, otro componente estructurante de este trabajo es la atmósfera que construyen y comparten los poemas. Los elementos animales y tecnológicos son abordados también en un marco de incertidumbre sobre la continuidad de la existencia misma, en la convivencia con la posibilidad real de nuestra propia desaparición derivada del peligro constante en que vivimos como consecuencia de la idea incuestionable de los beneficios del progreso y el crecimiento económico, que se ve materializada en los potenciales usos de la energía nuclear y la devastación de los ecosistemas, por poner dos ejemplos.

Este escenario catastrófico es otro punto de encuentro entre la animalidad y la tecnología. Acontecimientos como las dos guerras mundiales, la bomba atómica, los accidentes de centrales

nucleares como Chernóbil, y más recientemente, la constatación de estos peligros con lo ocurrido en la central de Fukushima, han replanteado, al menos en ciertos escenarios, el avance tecnológico como sinónimo de progreso y mejora de las condiciones de la vida humana, de hecho, la posibilidad de la desaparición total de la especie ha llevado a un cuestionamiento de lo artificial-tecnológico y a una vuelta a la naturaleza y su consiguiente idealización.

Sin embargo, el discurso de lo natural como lo deseable, la mitificación de la relación del “hombre”² con la naturaleza en su estado anterior a la revolución industrial, es una construcción histórica hecha a posteriori. La relación del hombre con la naturaleza y específicamente con los animales nunca ha sido pacífica, un análisis histórico de esta puede leerse en el ensayo “¿Por qué miramos a los animales?”, en el que John Berger se acerca a los diferentes significados que los animales han tenido para las sociedades humanas a lo largo de la historia, así como su representación en la poesía y de la transformación de dicha relación a partir de paradigmas filosóficos modernos como el modelo cartesiano.

Al igual que la concepción que tenemos sobre los animales, nuestra idea de naturaleza tampoco es neutra o inocente, dice Donna Haraway en “Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles”:

La naturaleza para mí, y me atrevería a decir que para muchos de quienes somos fetos planetarios gestando en los efluvios amnióticos del industrialismo terminal, es una de esas cosas imposibles caracterizadas por Gayatri Spivak como eso que no podemos dejar de desear. Atrozmente conscientes de la constitución discursiva de la naturaleza como «otro» en las historias del colonialismo, del racismo, del sexismo y de la dominación de clase del tipo que sea, sin embargo,

² Uso el “hombre”, para referirme a lo humano. Como un masculino genérico, porque considero que es desde esa predominancia de lo masculino que se hace esa lectura de la relación con la naturaleza.

encontramos en este concepto móvil, problemático, etnoespecífico y de larga tradición algo de lo que no podemos prescindir, pero que nunca podemos <tener>. Debemos encontrar otra relación con la naturaleza distinta a la reificación y a la posesión. (122)

Es precisamente de las consecuencias de esa relación basada en la reificación y la posesión que surge este presente de peligro constante e incertidumbre que en el libro se plasma a partir de la extinción animal. Así, en poemas como “Laña” o “Estaban ahí la región subtropical de Australia...”, exploro temas como el lugar de la ciencia en la reproducción, el rol feminizado del cuidado y la maternidad y la culpa derivada de no poder cumplir con este, a través de las hembras de dos especies extintas, el bucardo o cabra de los pirineos y la rana incubadora australiana.

Otro componente que sería necesario identificar como transversal al libro es la intención, mediante este conjunto de poemas, de desarticular las clasificaciones binarias propias de nuestros sistemas morales y epistemológicos: bueno/ malo, natural/ artificial, hombre/ mujer, civilización/ barbarie, naturaleza/desarrollo. La desarticulación de estas categorías dobles se presenta en, por ejemplo, la referencia a los rasgos físicos humanos y a la imposibilidad de usarlos como marcadores de género. Así, en “Educación Sentimental”, dos herma*s son vistos de lejos sin que sea posible para los observadores distinguir si son niños o niñas, a esta incertidumbre se agrega un elemento relacionado con la violencia que recae en particular sobre las últimas, al ser uno de estos observadores un vecino cuyo interés en l*s menores no parece del todo inocente o bienintencionado. Esta idea se refuerza con la madre, que es la otra observadora y cuya observación consiste en asegurarse del bienestar de sus hij*s.

La mirada crítica a los binarismos de género, a través de poemas que exploran y tensan los conceptos normativos imperantes sobre corporalidad y subjetividad, pasan por traer al poema esos momentos en los que nos acoplamos a las normas sociales mediante la repetición de actos que son leídos histórica, social y culturalmente de manera positiva. Este proceso de socialización ocurre en el cuerpo porque es con él y mediante él que habitamos el mundo y que performamos el género. En ese sentido, como menciono al comienzo de este prefacio *Anfibia* es, en una frase, una exploración de la corporalidad feminizada.

El feminismo atraviesa el cuerpo, esta fue una de las frases que escuché repetidamente en mis primeras experiencias en círculos de estudio y espacios de activismo feminista. La verdad que encierra esa afirmación se ha ido llenando de contenido a lo largo del tiempo. Un primer paso ha sido entender el feminismo no solo como una teoría sino como una praxis, como una forma de habitar el mundo. Pero más recientemente se ha ampliado a la complejidad de esa experiencia a partir de las indagaciones y problematizaciones en torno a la categoría “cuerpo”. ¿Qué es exactamente lo que atraviesa el pensamiento feminista?, ¿qué entendemos por cuerpo hoy?, ¿de dónde viene la definición de cuerpo?, ¿cómo ha ido cambiando?, ¿cómo se relaciona nuestra identidad con la idea que tenemos de nuestro cuerpo?, ¿qué pasa con nuestros cuerpos en el lenguaje? Las teorías feministas han encontrado en el cuerpo una forma de aproximación epistemológica, que se aleja de la idea del cuerpo-máquina propia del paradigma racionalista cartesiano, en el que la producción del pensamiento es un proceso descorporizado (Federici, 187). Resalto en este sentido, el trabajo de feministas francesas como Kristeva, Cixoux e

Irigaray, y más recientemente, en Estados Unidos, el que Judith Butler, quienes han dotado al cuerpo de una nueva materialidad y han hecho de su reapropiación un acto de reivindicación política. Si la filosofía occidental escribe contra el cuerpo, como nos dice Butler, la filosofía feminista vuelve precisamente a este como lugar de análisis (2002, 11).

Simone de Beauvoir hizo la ya clásica distinción entre sexo y género con su frase, “[n]o se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana” (109). Esta primera diferenciación entre lo biológico y lo cultural permitió comprender los procesos normativos y de socialización ligados a los roles de género. Sin embargo, Judith Butler, va más allá de esta idea cuestionando incluso los conceptos de sexo y de cuerpo y afirmando que estos se construyen discursiva y performáticamente.

Según las teorías performativas, no existe un sujeto a priori, -no existe la mujer, sino el performar mujer-, el sujeto, entonces, se construye social, histórica y culturalmente, lo que significa que toda atribución genérica, como los roles o estereotipos no responden a una esencia o naturaleza, sino a la asignación de actos performativos por parte de un aparato autoritario, un dispositivo de poder, en términos de Foucault.

Para Butler -como para Donna Haraway- hablamos de un sujeto y un cuerpo que se construye, que es moldeado culturalmente, en este caso, desde un dispositivo de poder hegemónico heterocentrado. Es en este marco que imperan las normas sobre la sexualidad y las políticas corporales. De esta manera se normativiza el sexo mediante la creación de dos espacios, el de aquello que avala la norma y el de aquello proscribire, así, hay unas lecturas sociales sobre los cuerpos que son normativamente válidas y otras que no, unos cuerpos que importan y otros

que son rechazados, conductas que son aceptables según el proceso de generización de ese cuerpo y conductas que no lo son (2002, 19).

En una aproximación libre entre la categoría “performatividad” y el arte performático, y a partir de la idea de “performar mujer”, escribí una serie de poemas que dialogan con los trabajos de artistas plásticas y del performance, que exploran los imaginarios en torno al cuerpo feminizado, los roles de género y las implicaciones de estos en las vidas de las mujeres mediante la vinculación del cuerpo mismo como objeto/sujeto de la obra artística. Cada poema lleva por título el nombre de la artista. En “Senga Nengudi” el referente es la obra “R.S.V.P.”, este poema está construido desde la mirada de una bailarina de danza contemporánea que interactúa con una instalación ubicada en un museo, al tiempo que hace un monólogo sobre su cuerpo, las imposiciones sociales que recaen sobre el mismo y cómo estas interfieren en sus relaciones sexoafectivas y familiares. En “Ana Medieta” utilizo el recurso de la lista para articular varios de los temas recurrentes en su obra –la violencia, el desarraigo y la identidad, la conexión con la naturaleza- con la extinción animal y la idea de catástrofe en el marco de la destrucción de los ecosistemas; finalmente, en “María Teresa Hincapié” se recrea una mudanza con el mismo énfasis en las cosas domésticas con que la artista colombiana las trata en su performance llamado “Una cosa es una cosa”, en el que extrae los objetos de su entorno habitual para llamar la atención sobre su significado y su presencia invisible en la cotidianidad.

Lo cotidiano también es explorado en poemas en los que identifico y aislo los momentos en que adoptamos las normas de género y cómo estas operan en los entornos familiares y escolares, al tiempo que afectan los comportamientos más elementales para la supervivencia como el acto de alimentarse, ejemplos de estas aproximaciones son poemas como “Tener hambre” o “1997”. El último se centra en los procesos de socialización que ocurren al interior de

los colegios (en este caso colegios femeninos), lugares que se presentan como ámbitos regulatorios ideales (Foucault). Aparece también en el poema una descripción de esos procesos en los que descubrimos a los hombres como seres contrapuestos, desconocidos y la manera en que esos descubrimientos se rigen por la curiosidad y el tabú, generando espacios de riesgo para las mujeres, como puede leerse en los versos que siguen:

miles de señoritas pasan la plancha sobre la tela mientras piensan

en el beso en la mejilla del joven profesor de artes

que pasea siempre por los rincones más solitarios

del colegio

que se escabulle, porque él es misterioso, a él le gusta la soledad

a él -que es un artista- le gusta la oscuridad

y el silencio de los pasillos donde las cosas pierden los contornos

y donde, ¡qué casualidad!, las alumnas, traviesas, caminan solas

fuera de las miradas de las monjas y del deseo frustrado

de los profesores más viejos, más panzones, más calvos que él

o más adelante, la curiosidad que despierta el cuerpo propio y los de las compañeras, y la comprensión de comportamientos que son socialmente proscritos

como los cuerpos de esas señoritas que se enderezan

con el rápido cruce de las piernas

cuando sienten la electricidad y recuerdan que por más que

les guste levantarse las faldas, tomarse de las manos

jugar a besarse y pellizcarse las nalgas

eso solo puede ser una broma entre chicas

En “Tener hambre”, por su parte, propongo una metáfora de la contención como rasgo distintivo del performar mujer. Mandatos sociales que van desde comer poco para *cuidar la figura* o para guardar la etiqueta: una señorita nunca come desaforadamente. Así, tenemos la referencia a un hámster que almacena comida en las cavidades de su boca, en contraposición a la voz poética, una voz feminizada sobre la que recae la norma de comer con medida

[a]ún hoy imagino que palpo la delgada piel con que envolvía los alimentos. Aún hoy me pregunto si dormía con la boca llena, como yo. Si le urgía llenar la pequeña concavidad que custodiaban sus labios, como a mí,

y tenemos también el ejercicio de la maternidad sacrificada convertida en expresión popular, en dejar de comer, si es el caso, con tal de que los hijos no pasen hambre como ocurre en la segunda parte del poema cuyas primeras líneas se leen a continuación:

Sacarse la comida de la boca, una expresión común para referirse a los esfuerzos hechos por los padres para que a sus hijos no les falte lo indispensable.

Vemos acá, la animalidad, el hilo que atraviesa todo el poemario, hámsteres, boas, termitas sirven de vehículo para representar los procesos de generización a los que son sometidos los cuerpos de las mujeres.

Dentro de la taxonomía, esa rama de la biología que clasifica y sistematiza los grupos de animales y vegetales, la especie humana hace parte de los mamíferos. Esta clasificación que nos resulta en principio objetiva y neutral, tiene un gran impacto sobre la construcción de nuestras subjetividades; si como especie, como consecuencia de nuestros procesos culturales, hemos cambiado comportamientos mamíferos, la forma de alimentarnos, por ejemplo, o la posibilidad

de reunirnos en grupos que superan el número de cualquier manada de otra especie, aún sostenemos argumentos biologicistas sobre muchos de nuestros comportamientos, varios de ellos asociados a los roles que históricamente ejercemos las mujeres en la sociedad. Se argumenta, por ejemplo, que está en nuestra naturaleza mamífera todo aquello ligado al cuidado, estamos en teoría, biológicamente predispuestas a atender a nuestras crías en mayor proporción que los padres (machos), somos nosotras quienes las resguardamos del peligro cotidiano y mantenemos a la comunidad cohesionada, ejemplos concretos de este tipo de creencias los vemos cuando se culpa a las mujeres por los cuestionables comportamientos de sus hijos o en las comunidades indígenas y en los grupos de migrantes, donde pareciera recaer de manera “natural” sobre las mujeres la tarea de conservar la cultura, el idioma y las costumbres. Todo lo que socialmente hemos construido alrededor de las tareas del cuidado y su relación con la reproducción pareciera tener un fundamento “natural”.

Esta idea de la naturalización del cuidado ha sido rebatida desde el feminismo por autoras como Silvia Federici, quien en *Caliban y la bruja* expone la manera en que el control y la fiscalización sobre los cuerpos de las mujeres y su función reproductiva es útil a un sistema económico y político basado en la acumulación. Así, en el capitalismo nos enfrentamos a un escenario en el que

[e]l trabajo reproductivo se siguió pagando —aunque a valores inferiores— cuando era realizado para los amos o fuera del hogar. Pero la importancia económica de la reproducción de la mano de obra llevada a cabo en el hogar, y su función en la acumulación del capital, se hicieron invisibles, confundiéndose con una vocación natural y designándose como «trabajo de mujeres» (112).

Es precisamente la forma en que opera esa naturalización de las labores ligadas a la reproducción lo que intento representar en los poemas mediante la asociación con los comportamientos animales. Las metáforas con las hembras que atraviesan el libro, desde las mamíferas -perras o cabras-, hasta anfibias como la rana incubadora se proponen confrontar y cuestionar ese “instinto de cuidado” que culturalmente es atribuido a las hembras y, por tanto, a las mujeres. En “Laña”, la última cabra de los pirineos, se habla de esa mamífera que “falló” al no poder mantener a su especie con vida y morir antes de dar crías:

Su lomo recibió el impacto La música
de los huesos sobre un vientre
vacío y el reposo de la piel sin tensar que
resguarda la nada

La corporalidad, además de ser representada mediante lo animal, aparece también en este libro en relación con lo anfibio como elemento estructurante del libro. Así, nos encontramos con la figura del cuerpo que emerge, como en el poema “Anfibia” que comienza con estos versos:

Alcanzar la tierra seca, pasmosa, pesada
mientras un hilo de huevos recuerda la cercanía del agua

y que propone justamente ese rito de paso, la primera vez que salimos del agua -que en el poema representa lo conocido, lo confortable – y nos adentramos en el pantano, en ese terreno desconocido pero que, vamos descubriendo, es también habitable. Encontramos el cuerpo que se transforma:

pero su voz le devuelve un gruñido
la fractura de un mundo que se desmorona

un coágulo de multitud de insectos, una lengua animal y ajena

En estos versos del poema “Como en un recuerdo que por antiguo parece un mito”, la transformación es también un proceso que ocurre en el lenguaje; que representa, mediante la referencia animal, uno de los marcadores con los que establecemos las diferencias entre l*s human*s y los animales. Finalmente, el libro explora el cuerpo que produce un quiebre como leemos en “Romper el lazo”:

Cortas con los dientes, las uñas

Se me destempla todo, dices,

y aún no cesa el rechinar

En este caso el poema nos habla de un quiebre con la tradición, con el estado de cosas que se pretende dislocar.

El lugar que la tecnología tiene en los procesos de construcción de nuestra subjetividad es, sin duda, preponderante, ya sea de manera directa, por su presencia desbordante en nuestra cotidianidad o por su ausencia, puesto que, en un mundo globalizado, su impacto alcanza todos los lugares y todas las formas de vida a nivel planetario. En este poemario, me interesó ahondar en la manera en que la tecnología se mezcla con nuestro propio cuerpo y nuestros procesos cognitivos, impidiendo en muchos contextos -como por ejemplo el escritural-, saber exactamente qué es atribuible al ser humano -como lo hemos concebido históricamente- y qué a los aparatos con los que de manera permanente estamos en contacto, como el teléfono o la computadora. Surge entonces la pregunta por qué tipo de seres humanos somos hoy, qué nos constituye en

términos tecnológicos, pero también la pregunta por cómo la tecnología afecta el propio lenguaje y nuestros procesos de generación de pensamiento y de escritura.

De acuerdo con McLuhan, antes de utilizar las tecnologías, las abrazamos, aceptamos que serán nuestras extensiones. En ese abrazo -que nos asemeja a Narciso y que genera el entumecimiento ante la imagen de nosotr*s mism*s- establecemos una relación de servomecanismo, es decir, para utilizar las tecnologías les servimos como si fueran dioses o religiones menores. La relación es mutua, al usar tecnologías el ser humano es constantemente modificado por ellas, a la vez que inventa nuevas formas de modificarlas (66). Katherine Hayle, en este caso desde una aproximación feminista, se detiene en la forma en que las teorías de la información modifican la idea del cuerpo. Según esta autora, lo humano se relaciona con la idea moderna de cómo nos definimos, mientras que lo posthumano involucra la comprensión de lo que somos como parte de un sistema y nuestras habilidades organizativas. Estos conceptos los sitúa Kayle en una realidad compleja marcada por la información, la definición de la conciencia como el almacenamiento de esta y por la manera en que dicha información se almacena y transmite. Los planteamientos de Hayle nos remiten a un escenario tecnológico y cibernético y a la pregunta por las máquinas y la inteligencia artificial en relación con nuestra subjetividad. Para la autora, el post humanismo plantea la hibridación o compenetración entre las máquinas y los seres humanos en el sentido tradicional. Pero aclara que esto es posible porque desde su perspectiva la conciencia no es información que pueda ser almacenada en un contenedor como una máquina, es decir, no existe una oposición entre información y materialidad, sino que el sujeto posthumano es una hibridación de información y materialidad, es decir, Hayle recupera la noción de cuerpo para entender la conciencia (284-285). Mediante los poemas “Juego de Imitación”, “El poema es un juego de imitación” y “El poema es un bot, es un bot, es un bot”,

traté de expresar discursiva y formalmente esta hibridación ser humano/ máquina, su necesario cuestionamiento del cuerpo y su impacto en el lenguaje.

“Juego de imitación” es un poema que explica un procedimiento. Mediante una doble voz informa sobre el experimento que lleva su mismo nombre- y mediante el cual Alan Turing proponía probar la posibilidad de la inteligencia artificial- al tiempo que explica cómo ese experimento es tomado como modelo para producir un poema y los materiales utilizados en para esto. “El poema es un juego de imitación” es el resultado de seguir el procedimiento. En este caso, el poema se divide en tres partes denominadas *Primera entidad*, *segunda entidad* y *tercera entidad*. Mediante la imposibilidad de identificar si alguna de estas entidades es humana o definir en qué medida el poema fue escrito por un ser humano y en qué medida fue escrito por una máquina, es posible llegar a la misma conclusión de Hayle (xiv), hay un punto, en esta interacción, en que se genera una simbiosis, ya no estamos ante un ser humano o una máquina, sino ante una mezcla de los dos.

En “El poema es un bot, es un bot, es un bot” quise generar un diálogo con nuevas formas de producción textual en las que se evidencia el uso de las tecnologías de la comunicación, en este caso Twitter, como herramientas que potencian la producción de artefactos poéticos.

Estos poemas, junto con otros que hacen parte de *Anfibia*, recurren al uso de materiales ajenos, textos teóricos como en el caso de “Paul B. Preciado dixit” o “El poema es un juego de imitación”; extractos de las palabras pronunciadas como parte de un performance en “María teresa Hincapié”; un poema completo de Antonin Artaud; o información tomada de internet en el ya citado “El poema es un bot, es un bot, es un bot” y en la tercera parte de “Educación Sentimental”. En este sentido, es posible establecer relaciones entre este conjunto de poemas y

tendencias contemporáneas de poesía documental, digital, experimental y con la no ficción creativa (Goldsmith; Perloff), en las que el poema es visto como un artefacto en el que la aproximación al texto necesariamente involucra el análisis de los procedimientos y la disposición de los materiales utilizados, a la vez que se complejiza el concepto de la autoría. En efecto ese uso de materiales ajenos, puede hacerse para, como advierte Cristina Rivera Garza en *Los muertos indóciles*, “cuestionar el texto mismo y las nociones imperantes de autoría y propiedad” (78).

Si bien es posible encontrar relaciones más o menos claras en entre los últimos poemas mencionados y trabajos contemporáneos de tipo procedimental y experimental, *Anfibia* es un libro en el que estos poemas conviven y se articulan con otros que no hacen parte de estas propuestas y que pueden ser catalogados como líricos o cercanos a tradiciones más clásicas. Al comienzo de este prefacio decía que no me reconozco en la imagen arquetípica de la evolución ni en gran parte de las narrativas históricas, científicas y literarias dominantes, esto se confirma cuando, para escribir estas páginas, se me pide ubicar la tesis que presento dentro de una tradición poética. Tradición es, según el diccionario en su primera acepción, la *[t]ransmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación*. Para hacer el ejercicio que se me pide pienso en dos variables: la primera, de lugar: de dónde soy, en dónde fui educada y socializada y las obras que conforman esas *composiciones literarias* y poéticas que me fueron transmitidas en ese contexto. La segunda, dado el propósito de este libro, es de género: me interesa indagar por las *composiciones literarias* y poéticas

escritas por mujeres. El análisis de estas dos variables arroja un resultado nada sorprendente, la tradición de la que vengo es eminentemente masculina. Al indagar sobre poesía colombiana, en particular, sobre el oficio crítico que se hace sobre esta, es excepcional encontrar nombres de mujeres y, una vez se encuentran, son poquísimos y se repiten. Para ilustrar este punto quisiera seguir la exposición de Patricia Trujillo en su artículo “Períodos y generaciones en la historia colombiana del siglo XX”, si bien la autora no propone una lectura de género de la historia de la poesía colombiana, su lectura crítica del criterio generacional y de las pautas según las cuales estas generaciones se constituyen permite tener un gran panorama de sus integrantes, así como comprender la manera en que dichas generaciones se estructuran con base en criterios no solo literarios sino también políticos. Este último aspecto da lugar a una lectura de género en la que los cruces entre política y literatura, que sin duda caracterizan la poesía colombiana, son un elemento fundamental para entender la poca figuración de las mujeres en el canon poético del país, al vincularla con centros de poder en los que las mujeres históricamente tenemos aún menos cabida al ser la política la máxima manifestación de lo público y del poder masculino institucionalizado. Al acercarnos a la composición de las generaciones desde las que comúnmente se cataloga la poesía en Colombia comprobamos que la participación de las mujeres es casi nula. Así, la generación del Centenario recoge a un

grupo de jóvenes escritores unidos por el deseo de publicar una revista literaria, “Cultura”. (...) [E]n 1918, en un libro titulado *Colombia joven*, [Luis Eduardo] Nieto Caballero dio nombre al grupo y lo definió. Esencialmente un diccionario biográfico, *Colombia joven* incluye biografías, de una o dos páginas, de una generación de **hombres** (resaltado fuera del texto) que, según el autor, estaban

destinados a causar gran impacto en la vida intelectual de Colombia (Brubaker 75).

Más adelante, en el mismo artículo de Brubaker leemos “[p]ara Luis López de Mesa la característica que unía al grupo era un profundo sentido de ‘ecuanimidad, honradez, justicia y caballerosidad’”. Es evidente que esta última característica da por sentada la exclusión de las mujeres puesto que nosotras no podemos ser “caballerosas”, sólo podemos ser receptoras de ese comportamiento que está llamado a ser desplegado por los hombres en el marco de la asignación de los roles de género y las pautas sociales que rigen las relaciones entre hombres y mujeres.

La misma composición, es decir, con ausencia total de mujeres, la podemos ver en las generaciones o grupos que siguieron a La generación del centenario, estos son Los Nuevos, Piedra y cielo y Mito. Más adelante en la línea de tiempo, tenemos el Nadaísmo en el que la crítica incluye a la escritora Fanny Buitrago, reconocida más por su obra narrativa que poética. Por su parte, dentro del catálogo que reúne dieciséis autores bajo la denominación de La Generación sin nombre se mencionan únicamente dos mujeres, María Mercedes Carranza y Martha Canfield (Giraldo, 58).

Anfibia, desde esta perspectiva, encuentra en la tradición poética colombiana una interlocución muy limitada. Sin embargo, se abren otros espacios y otros posibles diálogos. Vuelvo sobre las variables propuestas y pienso que la pregunta sobre mi procedencia y mi formación merece una respuesta más amplia que la instintiva referencia geográfica. Pienso entonces en el cuerpo, en mi cuerpo feminizado, como territorio, en los cuerpos de las mujeres como territorio, entendiendo

la relación cuerpo mundo como aquella que involucra unas relaciones estrechas entre la propia interioridad del individuo y la exterioridad del mundo, donde el

cuerpo es la región misma, donde el mundo se hace posible y donde finalmente converge y se proyecta (Alba 66).

Es ahí, en el territorio de nuestros cuerpos, que empiezo a encontrar otra tradición. En este nuevo terreno, es posible afirmar que *Anfibia* se nutre de la poesía confesional en la medida en que temáticamente aborda tópicos preponderantemente “femeninos”, la menstruación, la maternidad, la reproducción, la construcción misma de la subjetividad; aunque se distancia en el uso exclusivo de la primera persona, en el tono íntimo y en la concentración en el detalle, pues en este libro la propia experiencia es sólo un insumo en el propósito de explorar a través de la poesía los procesos de subjetivación y generización de los cuerpos de las mujeres.

La reapropiación de nuestros cuerpos, el deseo de “dotarlos de significado” (Vivero, 72), ha llevado a que gran parte de la literatura y la poesía escrita por mujeres gire en torno a ellos. La tradición a la que se incorpora este libro es aquella compuesta por los trabajos que surgen desde lo que Adrienne Rich llama “política de la ubicación” y que, poniéndose como ejemplo, explica de esta manera:

como mujer tengo una patria y como mujer no puedo desentenderme de ella...
necesito comprender cómo un lugar en el mapa es también un lugar en la historia
dentro del cual, como mujer, judía, lesbiana, feminista, soy creada y trato de crear
(Rich,33)

La lista de autoras en cuya obra es posible identificar una reflexión sobre el sujeto -la sujeta en este caso- de conocimiento y artífice del texto, sería larga e incompleta, por lo que quisiera privilegiar en este espacio aquellas lecturas que me acompañaron a lo largo del proceso de pensamiento y escritura de *Anfibia* y en cuyas propuestas, las búsquedas estéticas que guiaron

este trabajo, encontraron múltiples formas de relacionamiento, desde el eco, hasta el cuestionamiento o la ampliación de perspectivas en torno a la corporalidad y la subjetividad feminizada. *Interludio en Berlín* de María Negroni, *Los textos del Yo* y *La imaginación pública* de Cristina Rivera Garza, *Imperia* de Daniela Camacho, *Casa paterna* de Fátima Vélez, *Lo que no aprendí* de Margarita García Robayo, *Citizen* de Claudia Rankine, *Distancia de Restate* de Samanta Schweblin, *Fruta podrida* y *Sangre en el ojo* de Lina Meruane, *La mano izquierda de la oscuridad* de Úrsula K. Le Guin, entre muchos, muchos otros. Quiero, finalmente volver la mirada a Colombia ya no para centrarla en el canon, sino, precisamente para descentrarla y así encontrarme con mujeres poetisas que escribieron en la sombra, a espaldas de las instituciones culturales y políticas del país y que en muchos casos han seguido ahí hasta nuestros días, las que ya no están como Emilia Ayarza a quien leí por recomendación de la poeta Jenny Bernal o María Mercedes Carranza, las que están como Piedad Bonnett, cuya obra ha logrado posicionarse en un panorama que sigue siendo masculino, o Mery Yolanda Sánchez, referente indiscutible en las discusiones sobre la representación de la violencia y el cuerpo femenino en la poesía colombiana. A esa tradición (ex)céntrica pertenece *Anfibio*, junto con el trabajo de poetisas contemporáneas como Andrea Cote, Lucía Estrada, Camila Charry, Yenny León o Tania Ganitsky, entre tantas otras que escriben desde los márgenes (ser mujer es escribir siempre desde un margen) y las fronteras geográficas y sexogenéricas.

Bibliografía

- Alba, Alexandra. “El cuerpo propio. Materialidad múltiple en tres poetisas venezolanas”. *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*. Nº 17, 2009: 63-91
- Berger, John. *Mirar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001
- Bordo, Susana “El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo”. *La ventana*, No. 14. 2001:
- Butler, Judith. *El género en disputa. Feminismo y subversión de la identidad*. Barcelona: Paídos. 2007
- *Deshacer el género*. Barcelona: Paídos. 2006
- *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paídos. 2002
- Brubaker, George. “Una ‘minoría excelente’: La generación del centenario y su impacto en la política colombiana. *Universitas humanística*. No. 26 Vol 15. 1986: 73 – 80.
- Cabral, Mauro (Ed). *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano*. Cordoba: Anarrés Editorial, 2009
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. 1a. ed. Buenos Aires: Siglo XX, 1987
- Ellis, Carolyn & Bochner, Arthur. *Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject*. Handbook of Qualitative Research. 2000.
- Fabre. Luis Felipe. *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*. México: Tierra Adentro. 2005
- Federici. Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Editorial Siglo Veintiuno, 2000
- Giraldo, Luz Mary. “Poesía y poéticas en ‘La generación sin nombre’”. *Cuadernos la literatura*, No. 6 Vol III. 1997: 57-71
- Goldsmith, Kenneth. *Uncreative Writing*. Columbia University Press, 2011

- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*. Trad. Manuel Ta-
lens. Madrid: Cátedra, 1995
- Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles.
Trad. Elena Casado. *Política y sociedad*. No. 30 Madrid, 1999: 121-163
- Hayles, Katherine. *How we became posthuman. Virtual Bodies in cybernetics, literature and
informatics*). The University of Chicago Press, 1999
- McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser
Humano*. Buenos Aires: Paidós, 1996
- Perloff, Marjorie. *Unoriginal Genius: Poetry by other Means in the New Century*. Chicago:
University Press, 2010
- Preciado, Paul B. *Testo Yonqui*. Buenos Aires: Paidós, 2014
- Rich, Adrienne. *Apuntes para una política de la ubicación*, Marina Fe (coord.).
México: Fondo de cultura económica, 2001
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México:
Tusquets, 2013
- Trujillo, Patricia. “Periodos y generaciones en la historia de la poesía colombiana del siglo XX”.
Literatura: teoría, historia, crítica. No. 5, 2003: 127-146
- Viveros, Cándida Elizabeth. “El cuerpo como paradigma teórico en la literatura”. *La
ventana*. No. 28, 2008: 56-86

Years do odd things to identity

Ursula K Le Guin

Romper el lazo

Cortas con los dientes, las uñas

Se me destempla todo, dices,

y aún no cesa el rechinar

Conservas el dolor de lo orgánico

el calcio se descascara en los dedos

la boca se llena de saliva ácida y liquidísima

Mejor lo inhóspito, piensas

la sangre es, muchas veces, el tributo

Mejor este cenagal

tu sangre, tu propia sangre nunca más

No te preguntas por el sacrificio

Rota la tradición volteas la mirada

te mueves con otra familiaridad

y creas un nuevo parentesco

Quieres reescribir la historia

la tuya al menos miras tus dedos

y te preguntas de dónde vienen

de dónde vienes

Los pasas como lápices recién afilados
como cuchillos sobre un nombre
al que no sabes responder

(~~homo~~) neanderthalensis

(~~homo~~) sapiens

() cyborg

Educación sentimental

I

Tengo cinco o seis años y en la noche
duermo abrazada a una pastora afgana de peluche

Acaricio sus largas orejas adornadas en la base
con cintas rosas, peino su pelo de fibra
deshago nudos, bolas de mugre que semejan
piojos, garrapatas

Veo en sus ojos brillantes mis ojos
y el reflejo de un mundo que me es desconocido
En sus pestañas postizas
el trazo esbelto de una promesa

II

Tirados en la alfombra mi hermano y yo
hacemos tareas
nuestros mentones soportados en las manos
en los codos raspados

nuestras siluetas distorsionadas por el vidrio
la distancia
la similitud de las cabezas rapadas
y los cuerpos cubiertos

Para el vecino

-desde la ventana del segundo piso de su casa-
para nuestra madre vigilante mientras extiende
la ropa en el fondo del patio

somos intercambiables

Mi hermano y yo llenamos los cuadernos
con las mismas letras y los mismos números
la distancia entre nosotros será otra
aunque ahora nadie sepa a ciencia cierta
quien es quien

III

La pubertad en los perros varía

en función de la raza

peso del animal

estado ambiental

nutrición

edad

Por lo general las hembras son púberes entre los seis y nueve meses

en los machos esta etapa se inicia alrededor del año de vida

aunque no es recomendable criar hasta que no alcancen

unas y otros

un mínimo de año y medio de edad

En los varones la actividad sexual

es constante, condicionada principalmente por estar en contacto

con hembras en celo

IV

Mi hermano me cuenta que mi madre lo abastece de condones
cada tanto llena a rebosar el cajón de su escritorio

Así reconoce su *constante actividad*
y evita su reproducción temprana

nunca me ha dado uno
su silencio es la vara con que niega
mi necesidad
la vara con que afirma mi sexo
que se hace pequeño en la homilía
más pequeño en la penitencia del rosario vespertino
minúsculo con el manual de convivencia

Último diálogo con la plasticidad

Las piezas para la fabricación del IPOD
classic ya no se consiguen, por esta razón
dejó de producirse en dos mil catorce

Según la BBC un modelo de dos mil cuatro
que ese año costaba trescientos noventa y cuatro dólares
se vendió diez años después en noventa mil

Entre el ahorro y la inversión un manto de grises
cubre el verbo *reparar*
y la historia del consumo es la historia del consumo de la resistencia

En mil novecientos setenta los médicos pronosticaron
que mi tía viviría solo cinco años más
Bajo las escaleras y la encuentro en la cocina

arrastra los pies mientras machaca ajos
y tararea *no digas la palabra adiós* en una imposible
sincronía con la música saturada
que sale de la grabadora

Aunque el portátil de mi madre
no puede reproducirlos ella conserva cada uno
de los disquetes con la información de la empresa donde trabajó

Una mano se posa inadvertida
y reclama al espacio poblado por lo inútil

El polvo y las marcas sobre el polvo
se acumulan en la superficie

Anfibia

***Ichthyostega** (gr. "pez con techo") género extinto de tetrápodo que vivió durante el Devónico Superior*

***Los tetrápodos** (Tetrapoda, gr. «cuatro patas») son un clado de animales vertebrados con cuatro extremidades, ambulatorias o manipulatorias. Los anfibios, mamíferos y los saurópsidos (reptiles y aves) son tetrápodos, (incluyendo los anfibios ápodos y serpientes, cuyos antepasados tenían cuatro patas)*

Alcanzar la tierra seca, pasmosa, pesada

mientras un hilo de huevos recuerda la cercanía del agua

Ser anfibia y no pronunciar la palabra *anfibia*

Llevar la primera lengua en el silencio

Tener pequeños dientes afilados

siete dedos como cuchillos inciertos

-como lápices o teclas-

y una piel que conserva los fluidos y evita la desecación

Un grito, un aullido

un sonido gutural es el cebo y es el primer trazo

El colapso que recurre a la boca, antes del primer signo

antes del precepto que nombra lo que depreda

Cubierto por una membrana
en custodia de lo latente
permanece el cuerpo primario de la madre

Inaccesible y extenso lecho marino

Techo de pez

Un nombre como un límite insalvable

como un ancla que se aferra al acuático pasado

como un ángulo muerto ante la fecundidad

que emerge con el impulso de las patas delanteras

Senga Nengudi

Mi cuerpo es gordo no no es gordo Es más bien flácido Soy talla M a veces talla L No voy al gimnasio ni salgo a trotar en las mañanas pero no por eso quiero la invisibilidad Veo mi cuerpo en el espejo y está bien Soy alta No tengo problemas alimenticios mis dientes están sanos y las manchas de mi cara las acepto como acepto completa mi edad Me corté el pelo Ahorro tiempo y champú No he querido visitar a mi padre Me dirá que parezco un hombre Que van a confundirme en la calle Cuando lo que quisiera decirme es que parezco una señora y estoy sola Me siento más atractiva ahora Sé que la gente me mira Mi traje negro suelto mi pelo corto Simple Sin gracia El otro día revisé el interior de mis párpados me parece que pierdo sangre que tengo anemia que estoy pálida que no podría hacer contorsiones malabares movimientos bruscos Me desmayaría Miro el interior de mis párpados y creo que voy a morir En las noches me siento cansada pero hermosa Ese sentimiento me obliga a dormir sola a no querer compartirme con nadie Con nadie El otro día en el metro un chico se quedó mirándome se habría ido conmigo a casa si se lo hubiera pedido Ni siquiera le sonreí aunque estaba segura de gustarle La gente dice que no he cambiado pero la gente no me conoce Diez años atrás habría pensado que el chico se burlaba de mí Hoy no quiero chicos Solo sus miradas en el metro Solo saber que he llegado hasta aquí Quiero mi traje negro mis pies

descalzos Quiero llegar al museo temprano cuando no haya casi
nadie Quiero bailar entre la arena Entender su forma sopesarla y
sopesarme Enredarme entre la licra y el nylon y saber que nada va
a romperse Que no caeré Quiero ser una balanza poner un poco de
mí a cada lado como si fuera arena o un líquido transparentísimo
Equilibrarme frente a unas pocas miradas Quiero bailar Ser
elástica eléctrica extenderme y hacer sinapsis Tener una foto de mí
colgada en la pared más grande de mi casa Verme en ella como
una araña como una neurona como un tendido eléctrico o la
imagen del tránsito de una metrópoli en la noche Que se junten los
omoplatos en mi espalda Anudarme Veo el interior de mis
párpados blanquecino Mis movimientos son ágiles pero mínimos
una maroma podría matarme Quiero ser luz esparcirme llenarlo
todo rebotar Quiero tener un alfiler una cinta adhesiva un punto de
fuga del qué descolgarme cuando el público se haya ido

Laña

Enero antes del aniquilamiento

Nada mantiene a salvo de las complejas
alteraciones evolutivas el cambio climático la
destrucción del hábitat o los desastres naturales Nada

Ni el largo pelaje del invierno

El cuerpo de la última hembra
se encontró debajo de un árbol caído

La última

Capra Pyrenaica Pyrenaica

Sobreviviente de la caza irracional los ataques de depredadores
la contaminación y la introducción de especies
exóticas

Su lomo recibió el impacto . La música
de los huesos sobre un vientre
vacío y el reposo de la piel sin tensar que
resguarda la nada

Los hijos últimos e inexistentes: una callada

turbación. Madre debe decir este poema o
incluir el dibujo hallado en una piedra
una línea recta desde la cueva hasta el claro

Vidrios, tubos de ensayo, el labio
herido de la ciencia o la instantánea de
sesenta y seis kilos de sustancia

Cabra de metal serías en el horóscopo
chino, sin coraza suficiente para detener
el tronco, para negar el temblor. Pieza de metal
serías, inmune al avisoramiento del
desplome, sorda a la acústica que precede
al descubrimiento:

La gravedad y su lastre

La primera version de este poema fue escrita en la memoria

el percutir que da paso a la hondura. Lo que a fuerza de contacto
es el relieve

Retengo palabras como golpes y doy forma. Repito y forjo
este cuenco prehistórico

En mi boca el movimiento de la lengua ancha y sin estruendo
recuerda el tiempo del jequitibá, el alarce y el ciprés

La segunda versión la escribí con
sangre, con los dedos, con lo más materialmente mío
con mi yo más palpable, antes de
extender la piel o amputar la mirada

Antes de la deforestación de los bosques primarios
del confeti acumulado debajo de los muebles
del cepillo de dientes en la garganta y los cientos de kilos
de comida abandonados en las calles de Manhattan

Antes de la neumoconiosis por inhalar polvo de carbón
de la contaminación atmosférica y la esterilidad

La tercera versión es un relámpago, un parpadeo
en la pantalla, es un escribir codificado, incomprensible

y milagroso. Es la interfaz, la traducción y la áspera amplitud
en la que indago por lo que hay de mí en esta hoja.

Ensillar las bestias

El ruido de las alpargatas que se
arrastran sobre la tierra seca

Me veo cruzando el campo con mi madre en plena noche
sus manos abren cercas, sostienen alambres
de púas mientras paso aferrada a cualquier parte de su cuerpo

No conozco palabras para la opacidad que nos asedia
ni para el entumecimiento cuando escuchamos
murmullos y cascos de caballos sobre charcos

La yegua mansa acelera el trote al pasar por la cabaña
de las piñas, ¿por qué justo ahí?, pregunto. Es un misterio
como que su cola amanezca trenzada en luna nueva

Me dice que no recuerda nada, que debí soñarlo
que nunca viajamos de noche a la casa de la abuela
- ¿y los hombres?

- ¿cuáles hombres?

Busco en su cara un gesto que contradiga sus palabras

Todo ha empezado a secarse, los mangos,

los plátanos, la palma de corozos

un riachuelo que separaba la casa de la carretera

No es misterio aquello que prefiere no nombrarse

Paramos a tomar cerveza en el cruce de caminos

como si nada hubiera pasado

Es cierto que la gente siguió con su vida como pudo

pero nosotros

a veces el silencio ayuda a acentuar la borradura

Descripción de otro estado físico

La carne es el centro, siente su pasmo caballuno, la fragilidad para recibir el dolor que llega a los miembros como un dedicado resorte. La piel agarrada a la superficie del cráneo cambia y esa amputación añade un esfuerzo. Luego viene la radical coagulación abocada a la distante inconciencia del gesto. Dolor reproducido que se vuelve hacia sí y se siente llamado a cargar el cuerpo y desplazarlo.

Sobre todo, el aliento vidriado, su incisiva ordenación, su claudicación afectiva como una célula inmediata y sencilla que se mueve entre el nacimiento de candentes sensaciones y el sufrimiento retraído de las sienes. ¿Escuchas? El ruido de ese movimiento es doloroso (no, es mortal), es el endurecimiento del cerebro en medio de imágenes quemantes y la interna correspondencia entre el pulso y la palabra.

Caen los pedazos como placas de dolor, sin voluntad ni sentido. Un oblicuo No se pudre ante la falta de realidad y la ruptura del vértigo sostenido en movimiento. Un ardor mental es el mundo, la presión y el desplazamiento del cerebro, la alteración del gesto contraído y rígido que impide la palabra partiente. Entonces la fatiga quiebra el paroxismo y la epidermis algodonosa y tensa oprime la corriente interna del miedo y es la fatiga misma una quebradura fuera de lugar.

Nadie se ocupa de esta operación destructiva. Tampoco del sentimiento filiforme de los músculos o del estado de la nuca cristalizada, marmórea y vertical.

Como en un recuerdo que por antiguo parece un mito

me pregunto

¿Cuál es ese color que arde igual en los muros de las torres
que en las calderas, en la llanura encendida y en la piel
de quienes se toman con fuerza de las manos?

Dos mujeres suben los peldaños

y el entramado de ladrillos devuelve un eco

nuevo a su silencio

Ya en la cima, sopesan los vocablos para nombrar el ardor

la incandescencia y la ceguera de la holgura

Sus ojos se pierden en la amplitud

Las mujeres permanecen juntas y en silencio, la cabeza

de una reposa en el hombro de la otra, mientras

ven en el horizonte una nube de insectos que se acerca

Antes de ser alcanzadas

aún podrán compartir sus pensamientos:

la de la cabeza inclinada piensa en el filo

que separa una cosa de otra. Piensa – y su voz suena más alto dentro de sí

como si la dijera – en la palabra *orilla*

piensa en la orilla que separa una palabra de las otras

y le parece que nunca se alejan demasiado

la que recibe el peso de la cabeza inclinada

piensa en la solidez de los cuerpos y en su completa

rendición ante el fuego. Piensa -alcanza a pensar-

en la palabra *rojo*

trata de decirla como un hallazgo, como un

murmullo a una pregunta que le llega de lejos

pero su voz le devuelve un gruñido

la fractura de un mundo que se desmorona

un coágulo de multitud de insectos, una lengua animal y ajena

Ni el gigantesco venado ubicado en la esquina

ni los pájaros que hacían juego con la pared del fondo

pintada de colores

ni los frascos con fetos de diferentes especies

y en diferentes estados del proceso de gestación

Nada en ese lugar atraía tanto

como el animal disecado de dos cabezas

-guardada en el laboratorio de un colegio religioso

la prueba del equívoco de dios-

Un ser del tamaño de un zorrillo

Dos cráneos sostenidos sobre las mismas

dos extremidades

fueron suficientes para llamarlo monstruo

Una fuerza te trae directo hacia él

-es cierto-

pero cuando estás por llegar, por tocar su pelo tieso

otra fuerza te expulsa, te rechaza

y te invade desde las yemas de los dedos, un

escozor

Monstruo que no quieres grabar en la memoria

-la única que tienes a los catorce años-

cuando al pasar a noveno grado
era permitido usar bata blanca
y entrar al laboratorio de biología

María Teresa Hincapié

Era una habitación Ahora es la extrañeza Las cosas en el lugar de la huida Los
ganchos cuelgan sin el peso que los deforma Plástico morado, blanco y negro Se
agrupan los objetos siguiendo un nuevo orden Una cosa es, en efecto, una cosa Que se
pone junto a otra y otra Que se olvida Que se usa a diario Que se cae cada vez
que intentamos agarrar otra cosa que está más atrás Junto a otra cosa que nunca usamos
O a veces En la esquina del escaparate donde antes Talcos Cremas Bloqueador
solar Desodorante Lágrimas artificiales Ahora el reflejo de la luz Intacto En el
piso un arrume de recipientes semivacíos Lo que estuvo junto Se separa y se aleja

Vaciamiento

Dispersión

Una caja Al lado un mueble desocupado Los libros para la beneficencia Uno sobre
otro ordenados Sus títulos leídos hacia abajo forman otro título Imposible Listo
para el desmembramiento

Todo se vacía

sale

se dispersa

La ropa Toda El vestido Un vestido sobre otro vestido Unidos por el uso La
lejanía del desperdicio y el reemplazo Por el parche o el remiendo Unidos por la
costura sobre el estampado La sequía del desierto La vastedad y la planicie Los
une el tacto La última vez del tacto La vocación de deshecho Cerca los zapatos
Los dos pares menos gastados van a la maleta Quedan amontonados Los blancos
pintados a mano Las botas rojas y peladas Los tenis tejidos y las chancas Donde
estaban los zapatos Polvo Nada

Un montón de arroz

Un montón de azúcar

Un montón de sal

Un montón de harina

Un montón de café

Un montón de cosas

Los montones se parecen porque son viejos Porque están gastados Porque tienen
rotos Porque están vencidos Porque ya no sirven Porque no tienen suficiente
Porque son baratos Porque son cosas que pueden reponerse - ¿Qué queremos decir
cuando decimos vida útil? - Un hilo de aceite Un hilo de polvo Un hilo azul
envuelve un tubo Un hilo que nunca se usó Un hilo que nunca se limpió Un pocillo
solo Una aguja sola Un florero solo Un ventilador solo Dos revistas viejas y
recortadas solas Una flor artificial sola

yo sola

nosotros solos

un espacio solo

Juego de imitación

Una poética como un procedimiento / Alan Turing planteó en 1950 un experimento / **una propuesta con paso uno, dos, tres** / que consiste en lo siguiente / **e incorpora cuatro componentes** / : una persona está en una habitación / : **los textos seleccionados** / en la habitación hay un computador conectado a / **las traducciones al español** / dos entidades ubicadas en otra sala / **una herramienta mezcladora de texto** / una de ellas es un ser humano, la otra es una máquina / **a la que se accede desde un computador** / la persona desde la habitación puede / **alguien debe encargarse de** / hacer preguntas por medio del computador a las dos entidades / **seleccionar los textos** / y con base en las respuestas, identificar a la máquina / **introducir el material en la mezcladora** / o lo que es igual, al ser humano. / **cortar a su arbitrio** / Si falla el experimento / **el resultado de la mezcla** / es la prueba de la inteligencia artificial.

En el prólogo de *How we became posthuman* **Tenemos el detalle** Katherine Hayle retoma el juego de imitación de Turing **fragmentos de textos escritos por Donna Haraway** para poner el énfasis **las traducciones de Elena Casado y Manuel Talens** en las condiciones iniciales del mismo **Lazarus Corporation text mixing desk v.2.0** la prueba nos sitúa en un circuito cibernético, **Carolina Dávila** lo importante no es identificar a la máquina **como la encargada de moldear**

lo importante es **la mezcla** que al empalmar nuestra voluntad a un sistema cognitivo **con las manos** en el que nuestro cuerpo se une a los otros cuerpos **con los dedos tecleando sobre la máquina** a través de interfaces **los pensamientos hechos cortes de línea en la pantalla** ya nos hemos convertido en posthumanos

Habría que escribir

habría que hablar siempre
de la sangre recuerdo que nunca venía sola
que arrastraba náuseas, dolor de espalda
retorcijones, el útero como trapo empapado que
se exprime despacio y con vigor
venía con miedo a la mancha y a la vergüenza
de hacer público lo más privado

Habría que hablar de la sangre
de la primera vez que cayó por las piernas
de la memoria del vientre acalambrado y de la lejana comprensión
sobre el peligro
del abrazo de las madres como una ceremonia de bienvenida
a una cofradía menesterosa

Habría que escribir de la sangre
habría que hablar siempre

de la sangre recuerdo estar sentada al borde de la piscina
al borde del jacuzzi, al borde del mar
la tácita comprensión familiar sobre *mi estado*

y pienso que

habría que hablar sobre la sangre al desayuno
en las reuniones de trabajo, al planear las vacaciones

y habría que dejarla caer, empapar las faldas, los sillones
limpiarse en público como se limpia el sudor
o el vino de la comisura de la boca

Habría que ver cada día, en cada una esta sangre que brota
sin manchar las manos de nadie para siempre

sangre que se endurece debajo de las uñas
pegada a la piel
que huele mal
que cambia de color

habría que dejar que caiga, que se mezcle

con el aire

con las fibras

con el asfalto

que emborrache la tierra

habría que preguntarse, que cantar, también

a dónde va esta sangre que no deja de correr, a dónde

nuestros propios arroyos

nuestros charcos de sangre coagulada

Tres días

y

—en medio del estacionamiento—

el cuerpo del pájaro

intacto

no lo transforma

el desierto no la llanta

ni hay huella como herida abierta

En el lugar del que vengo

las moscas lo toman todo

fundan su imperio

de malaria y dengue

y la sangre llama la sangre

No distinguimos vida y podredumbre

por eso la risa y la canción en cada espacio

que era de la rabia o el duelo

Allá nunca un animal

alcanzaría a consumirse desde dentro

nunca el rencor como

músculo calcificado

como hueso que se atora

Acá, el pájaro

en su cama de plumas secas

sin reguero de sangre

sin la última seña

de su palpito

El poema es un juego de mitación

-Primera entidad-

Sobre la peligrosa multiplicación

la excitante salamandra terminará

completamente separada

cabeza / familia / margen / tecnología / trabajo / doméstico / trabajo

múltiples máquinas de separación e inscripción en

Hong Kong, Moscú, Amberes y

esos lugares donde la teoría, bestia sin vacíos ni redes

promete la última salida del océano firme a la tierra amniótica

(hombre-en-el-espacio)

la búsqueda de la fantasía doméstica

transportarse sin descanso

a un hogar con acceso instantáneo a

la ciudad/ la emigración/ la arquitectura/ la huida/

moviéndonos de plenitud por la realización del espíritu

un éxito metafórico-material donde se explota al obrero:

electrophoresis, apresamiento, violencia

En el cenagal fangoso se cultiva mejor

nos incumbe, entonces, modular, ocupar la zona existente

entre los discos láser
pero, por ahora, se nos obsequia el Ichthyostega
la compresión del tiempo y un banco de genes

En un solo aparato, literal, cotidiano
se nos ofrece la narrativa, el código impreso
una historia de viajes a las fronteras últimas
en constante resurgimiento

-Segunda Entidad-

Terminará completamente identificada y separada
: cabeza de familia, femenina, monógama
se moverá desde el apresamiento
su cuerpo conquistado por peces y anfibios
¿quién podrá unir esta bestia heroica reconstruida?

Ahora corporal se nos obsequia
nos asegura un éxito total
esos lugares potentes donde múltiples máquinas
por deseo básico de plenitud
prometen satisfacer

la literal fantasía donde no hay vacíos

Huida de los hombres, mediada por eslabones perdidos
repta en el cenagal fangoso, en la ciudad
en el acceso instantáneo y completo a todo
al cuerpo que dibujas firmemente instalado en los márgenes
en el océano amniótico, sin descanso

Hogar, hogares, las fronteras últimas, solas, reforzadas
finalmente, descorporeizadas
Hemos reconstruido, explotado, localizado
las transferencias, los lugares de trabajo, la cadena de sustituciones

Multiplicamos al monstruo prehistórico
y ahora se arrastra hacia el futuro
sobre la peligrosa tierra firme
nuestro ya-no-pezu

-Tercera entidad-

Ofrece la división de teléfonos de Hong Kong, Moscú, Amberes
unir esta bestia reconstruida y cotidiana

la multiplicación del monstruo prehistórico

que se arrastra doméstico donde explota el obrero y la familia nuclear

conquistados por peces y anfibios el hogar y el negocio

donde no hay vacíos, ni múltiples máquinas

está firmemente instalada

en los márgenes y en los lugares de trabajo

una salamandra

Terminarán el tiempo y el espacio

moviendo la cadena metafórico-material y los eslabones perdidos

desde el primer actor no original

descorporeizado

hasta las promesas dibujadas

Tecnología del trabajo doméstico

la última salida de la búsqueda

el acceso instantáneo y completo

una arquitectura nos asegura el éxito en el cenagal fangoso

de las fronteras últimas

Se cultiva mejor, entonces, enlazados

en constante casero resurgimiento desde el océano amniótico
desde el cuerpo

ese código impreso

esa historia de viajes

ese anuncio

ese texto que promete satisfacer

llevarnos a la huida, al futuro

sobre la peligrosa, aunque excitante

primera compresión del tiempo

Transportarnos sin descanso

y ocupar la zona existente

: entre el apresamiento y las redes de telecomunicaciones

la producción corporal se nos obsequia

Ana Mendieta

1. No inventé un nombre
2. Fui apenas una sombra escondida
3. Esa circunferencia en la esquina del jardín que hospedó por años la maceta
 - 3.1. donde el pasto no creció
 - 3.2. donde fue detenido el impulso del fuego
 - 3.3. donde se confundió lo muerto con lo que nace, trepa y cubre todo
4. Aceptas el polvo del pigmento con miedo
5. La rama partida, con miedo
6. La estampa, la cara aplastada, con miedo
7. Hoy vi en las nubes la silueta de un moa
 - 7.1. la forma inestable del mamut lanudo
 - 7.2. el perdido ademán de la cuaga
 - 7.3. sus rayas difuminándose en el algodón de la tarde
8. ¿Cuánto hemos perdido?, ¿cuánto olvidado antes de la pérdida misma?
9. Te vi también. Intentabas traspasar la transparencia. Vi tus poros abiertos como las bocas de los peces koi en el jardín japonés de Buenos Aires. Te vi ávida. Te vi pasar del duelo a la rabia y de la rabia al duelo como en un baile incandescente. Vi tu cara en cada piedra que se despeñaba, en la tierra arada por máquinas inmensas, tus brazos largos, los incipientes vellos de tus axilas.

10. Sugiere alguien en algún lugar, tal vez remoto, que la apofenia es un vínculo entre la psicosis y la creatividad.

Estaban ahí la region subtropical de Australia

los arroyos

y los bosques esclerófilos

En ellos, no arriba ni abajo

no en una pequeña porción de su materia

sino en todos ellos compactos y minúsculos

estaba también la rana incubadora

y uno a uno los huevos que se tragaba

y una a una las crías que esputaba en el parto

En ese único lugar: la lluvia/ el arroyo/ el bosque/ el estómago-slash-utero/ el huevo fertilizado/

la falta de alimento/ la boca abierta / la dilatación del esófago/ la mucosidad/ la cría y la madre

con sus jugos gástricos en pausa

Y estaba también la pausa misma

La luz a través de la membrana del ojo diminuto

lo primero que vio el renacuajo al salir de la boca de su madre

el alumbramiento propio de reconocer el mundo

las sombras, los lindes difusos

cada fondo, tonalidad, textura sopesada

hasta entender la tridimensionalidad

el borde

margen y metáfora
de la posesión del cuerpo

La contradicción del nacimiento
ser huevo antes del parto
como si en esa densidad aplastante
se hubiese perdido alguna ley

y en lugar de la ley la digestión suspendida
recogida sobre sí y sobre la
existencia de la rana antes de la existencia de su nombre
y sobre el nombre científico
y sobre el latín antes y después de su ascenso, vulgarización y olvido

Todo recogido en el brillo de la piel lisa y anfibia
en su rasgadura, endurecimiento y descomposición

En el mismo lugar
los siglos y siglos de vida de las ranas
lo que da paso y aquello a lo que se da paso
la vida y las desconocidas razones de la muerte
para siempre de todas las ranas incubadoras de la tierra

Hubo un tiempo

en que todo estaba en el mismo lugar

y la densidad del universo era infinita

Paul B. Preciado dixit

I

Que no interesen aquí tus sentimientos

Lo que de

individual

hay en ellos

Sino cómo son atravesados

por lo que no es tuyo

Por aquello que emana de la historia del planeta

de la evolución de las especies vivas

de los flujos económicos

de los residuos de las innovaciones tecnológicas

de la transformación bioquímica de la sensibilidad

II

No hay conclusión definitiva acerca de la verdad de tu sexo

ni profecía sobre el mundo a venir

Tu rostro es indiferente, tu nombre

es insignificante

III

¿Cómo explicar lo que nos ocurre?

¿Qué hacer con nuestro deseo de transformación?

El cambio que tiene lugar en (nuestros cuerpos)

es la mutación de una época

IV

Apenas has empezado y
ya te comportas como una adicta
Te escondes, te vigilas, te censuras
te contienen

No hablas con nadie, solo escribes
como si la escritura pudiera
ser el único testigo fiable de este proceso

1997

Los domingos a la hora en que los rayos del sol hacen el trayecto
más largo hasta la superficie de la tierra

y en los hogares se sintonizan las últimas noticias

miles de señoritas acuden a la misma ceremonia

sobre la mesa, como un cuerpo dispuesto para el diagnóstico
o la autopsia, las faldas a cuadros

-pedazos de tela diseñados para esconder las caderas

y los naturalmente torneados muslos adolescentes-

esperan por el calor y la fuerza que defina indeleble su forma

los domingos a la hora en que un rayo moribundo
transforma la silueta de la montaña en verde oscuridad
miles de señoritas pasan lenta y cuidadosamente la plancha
sobre los pliegues de sus faldas escolares mientras piensan

en el bus del colegio masculino que una vez por semana
coincide en el semáforo con el bus que las transporta
en los intercambios de miradas
en el hormigueo en la entrepierna
en la ansiedad de la monitora de la ruta que

no halla cómo modificar las leyes de la física
hacer que el tiempo pase rápido, el semáforo cambie a verde
y las chicas, con sus impecables faldas plisadas, dejen de mirar
furtivamente ¡por dios! a los jóvenes que, por el contrario,
las miran con descaro y hacen gestos
y se ríen ante la impotencia de la monitora
que sufre y se frota las manos y alcanza a pensar
que exagera, que ese coqueteo a distancia no es más
que un juego adolescente, pero corta rápido esa idea
recuerda que el peligro siempre acecha
sobre las vírgenes vaginas que atraviesan la ciudad
bajo su cuidado en el bus escolar

los domingos, a la hora en que el polvo se esconde en las superficies
miles de señoritas pasan la plancha sobre la tela mientras piensan

en el beso en la mejilla del joven profesor de artes
que pasea siempre por los rincones más solitarios
del colegio

que se escabulle, porque él es misterioso, a él le gusta la soledad
a él -que es un artista- le gusta la oscuridad

y el silencio de los pasillos donde las cosas pierden los contornos
y donde, ¡qué casualidad!, las alumnas, traviesas, caminan solas
fuera de las miradas de las monjas y del deseo frustrado
de los profesores más viejos, más panzones, más calvos que él

los domingos miles de señoritas planchan
las faldas que al día siguiente se remangarán
se desordenarán con las manos y los malos sentados

porque los pliegues no solo admiten
un sentado pulcro en el que las nalgas se posen
con cuidado sobre la tela y son como esa plancha

-que ahora pasan lenta y tal vez libidinosamente-
uno en el que el peso mismo del torso erguido y las piernas
cubiertas marca los pliegues como en un círculo, como en una norma
que regula lo que nombra, como un cuerpo adolescente
que se petrifica en su sexo limpio/femenino/candoroso/maternal

como los cuerpos de esas señoritas que se enderezan
con el rápido cruce de las piernas
cuando sienten la electricidad y recuerdan que por más que
les guste levantarse las faldas, tomarse de las manos
jugar a besarse y pellizcarse las nalgas

eso solo puede ser una broma entre chicas

porque de otro modo

porque ese camino oscuro ¡de él líbranos señor!

es peor que la mano larga del artista, que mirar sin pudor

al chico del bus, que tocarse a solas en el baño

el domingo en la noche cuando

después de plisar la falda

hay que plisar las ganas a escondidas

sobre el piso frío de baldosa y así contrarrestar

tanto calor

: parto : melancolía : desnutrición

/ empresa de telefonía móvil / invita a sus usuarios a *matar* a la mujer de sus
sueños con mensajes de texto / el anuncio del diario se interrumpe / las patas
naranjas de una mirla / grazna, su ojo redondo y negro

: tomates orgánicos : *cage-free eggs* : saldos

/ fierros telefónicos despachan sms, de amor, se entiende / la posta aumenta en
medio de la retención del agua / y el movimiento de los nutrientes

: sueño : conquista : sedimento detrítico

/ espera mientras se mira el esmalte descascarado de las uñas/ la pantalla
alumbra / el aparato vibra

: materia inerte y energía

/el diario queda abierto en una fecha vacía /atravesado por un grito delirante /
o el silencio

: microorganismos : hongos :bacterias

/ identifica el alimento y calla / jala con el pico, rasga / nadie piensa en el
destrozo, en lo que se tornará irreconocible

: una bolsa plástica : una maleta : un colchón

/ una mano reseca sostiene el remo / un remo revuelve la tierra / donde antes
agua / con movimientos circulares separa los desechos

: cada treinta horas : cada ocho : cada treinta minutos en el mundo

/ no hay precepto que pueda detener el caos / los informes incluirán listas de
cosas que no pueden probarse / hay procesos que no paran

: la descomposición : la borradura

Tener Hambre

I

A los dos años me quedaba dormida comiendo queso, despertaba y retomaba la tarea de masticar y tragar.

Meses después, en la casa de mi abuela, casi muero atorada al engullir completa la pechuga de pollo que una prima, apenas un año mayor, desmenuzaba para mí.

Mi hermano menor tuvo un hámster que se llenaba los cachetes con semillas, granos de maíz y nueces indiferente a mi glotonería, a la envidia latente en mi mirada.

Aún hoy imagino que palpo la delgada piel con que envolvía los alimentos. Aún hoy me pregunto si dormía con la boca llena, como yo. Si le urgía llenar la pequeña concavidad que custodiaban sus labios, como a mí.

Me pregunto si cargaba un hambre indómita, un hambre apoteósica, un hambre demencial y abarcante como el hambre misma, un hambre proscrita, un vacío rabioso e imperecedero en las entrañas como este hueco que no tengo forma de llenar.

II

Sacarse la comida de la boca, una expresión común para referirse a los esfuerzos hechos por los padres para que a sus hijos no les falte lo indispensable.

En el colegio compartíamos los chicles masticados siempre que aún conservaran algo de sabor. Si mi madre se enterara torcería los ojos en una mueca de asco y decepción.

Nunca le contaré que en los restaurantes miro las sobras de las mesas vecinas y retengo el impulso de abalanzarme sobre ellas como una desquiciada como una muerta de hambre como una pecadora incontenible. Nunca le diré que, a veces, pienso en comulgar solo para poder comer.

III

Más que los cachetes elásticos del hámster, quisiera la mandíbula desencajada de las boas. Una mandíbula que amolde mi cuerpo al placer de la voracidad. Saciar mi apetito con presas que me sobrepasen.

Me imagino zigzagueando en medio del ganado, mi cuerpo largo, extendido, lleno a rebosar con miles de pequeños ratones y lo que guardan en sus bolsas de piel. Me gusta imaginar el crujido, un ternero que se dobla en mis profundidades. Relamerme en el eco de su fractura.

Siento la materia transformándose dentro de mí. La siento mezclarse con mis fluidos, fundirse conmigo hasta ser una con mi hambre. De las termitas aprendí a procesar la celulosa a escalas industriales, a desaparecer la evidencia y a sorber hasta mi propio rastro. No miento cuando digo que quiero comerme el mundo.

Hay un adentro y un afuera

siempre hay un adentro y un afuera
y un borde impenetrable en su caudal

Hay también porosidad

un dedo en carne viva señala

la panza ardiente de la máquina

las sombras que se elongan y confunden con
el color del polvo, a salvo de la precisa vigilancia de los drones

hay porosidad en el cansancio de los agentes

en sus ojos enrojecidos

y en la casi perfecta alteración del documento
también en los perros y los detectores de metales

Como físicos que desmenuzan la materia

en busca de partículas elementales

hay quienes escarban y se niegan a creer en la dureza

donde otros dicen Alto ellos ven pequeños orificios, la transparencia
en la membrana estriada

Permanecen en la textura, tantean hasta dar con la

piel adelgazada y permeable

Orgánica, sujeta a la degradación microbiana

mezclada con remanentes vegetales

restos de animales

y sus excreciones

Vuelta carbono

por la compleja acción de la química

soy un suministro de energía, alimento

de microorganismos

De cuánta materia orgánica y de qué tipo

dispongo

qué comunidad heterotrófica compondrá

el suelo en el que caigo

Permanecerá donde estoy ahora

lo oxidado y lo que no

a merced de la temperatura, la humedad

y la tasa de recambio

El poema es un bot, es un bot, es un bot

Se constituye se genera se cuestiona tiene habla Es cárcel y lugar de
intersección como un descubrimiento como un constructo vulnerable como un
mecanismo se cuestiona y sigue siendo un camino

biomedicalizado

depilado

lampiño

Sigue siendo un lugar de intersección un ataque un deseo estropeado un
sufrimiento fuerte un camino travestido (nunca es) un arquetipo social un espacio
moderno un doble discurso heterosexual Se reproduce es castración Tiene
faltas Se graba Se fetichiza Tiene amor es transformación proceso histórico
reconocido Tiene calor Tiene sexualidad Se domina Se acaba Se desvía
Se reescribe Se escribe

arraigado

estropeado

explotado

artístico

Es lenguaje es desafío es confesión es sufrimiento dúctil violentado se deforma

Sigue siendo vulnerable espacio limpio Tiene aventuras

Es libertad como anonimato

lésbico

negro

gay

gordo

subalterno

intergénero

drag

se viola

es catártico

se domina

se muere

es contradicción

se mutila

se mata

es habla

se reconfigura

se desaparece

es transformación

se goza

se rearticula tiene hambre tiene discurso tiene lenguaje sigue siendo un

problema violentado tiene escritura tiene miedo tiene hambre tiene contradicción es

múltiple tiene transformación tiene poesía tiene tecnología nunca es como es secreto

tiene teóricos tiene aventuras se reescribe se cuestiona se politiza

se reescribe

se mata se domina se fetichiza limpio depilado travestido

se rearticula

es poesía

se escribe

sigue siendo

Notas

La tercera parte de “Educación Sentimental” está escrita mediante la manipulación de la información sobre cría de perros obtenida en esta página

<https://perros.paradais-sphynx.com/informacion/celo.htm>

El poema “El último diálogo con la plasticidad” incorpora información y extractos obtenidos en esta página <https://www.bbc.com/mundo/noticias-36551356>

“Descripción de otro estado físico” está escrito con las palabras del poema “Descripción de un estado físico” de Antonin Artaud.

Los versos “habría que dejar que caiga, que se mezcle / con el aire / con las fibras / con el asfalto / que emborrache la tierra” que hacen parte del poema “Habría que escribir”, hacen referencia directa a versos del poema “Canción en la sangre” de Jaques Prevert.

En el poema “María Teresa Hincapié”, los versos que están en *itálica* fueron extraídos del performance “Una cosa es una cosa” de la artista que lleva el mismo nombre del poema.

El procedimiento para escribir “El poema es un juego de imitación” está descrito en el poema “Juego de imitación” que está en la página 51 de este documento.

“Paul B. Preciado dixit” está compuesto a partir de extractos seleccionados de la primera parte del libro *Testo Yonqui*, en los que se cambió el sujeto de la primera persona del singular a las segundas del singular y el plural.

Los versos de “El poema es un bot, es un bot, es un bot” están contruidos a partir de los tuits publicados en la cuenta @botdelcuerpo durante los meses de octubre a diciembre de 2018.

Vita

Carolina Dávila (Bogotá, Colombia). Escritora y abogada feminista. Magister en Derechos Humanos y Democratización. Ha sido editora de *Rio Grande Review*. Ha publicado los libros *Como las Catedrales* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011; Caracas: Fundarte, 2014), ganador del Premio Nacional de Literatura del Ministerio de Cultura (2010), e *Imagen (in)completa* (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2018). Sus poemas han sido traducidos al árabe, italiano, inglés y portugués. Actualmente es editora del fanzine de poesía y ensayo *La Trenza*.