

Miradas

Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica

MIRADAS 08 (2025)

Número monográfico: Reclamar el cuerpo – Artivismo y Feminismo Decolonial en América Latina

Número monográfico editado por: María Isabel Gaviria,
Almendra Espinoza Rivera

eISSN: 2363-8087

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

Editado por: Miriam Oesterreich; Franziska Neff;
Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg

Hosted by: University Library Heidelberg

Hacia una estética de la prótesis: imagen, feminismo y decolonialidad

Fecha de recepción: 15.09.2023

Fecha de aceptación: 01.03.2024

DOI: doi.org/10.11588/mira.2025.1.109415

Licencia: CC BY NC ND

Autorx: María Isabel Gaviria, Justus-Liebig-Universität Gießen

Correo: maria.i.gaviria.echavarria@uni-giessen.de

Sugerencia de citación:

Gaviria, María Isabel. “Hacia una estética de la prótesis: imagen, feminismo y decolonialidad.” Número monográfico *Reclamar el cuerpo – Artivismo y Feminismo Decolonial en América Latina*, editado por María Isabel Gaviria y Almendra Espinoza Rivera. *MIRADAS – Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica* 8 (2025): 199-222, doi.org/10.11588/mira.2025.1.109415.

Hacia una estética de la prótesis: imagen, feminismo y decolonialidad

*María Isabel Gaviria**

Abstract

¿Es posible pensar el cuerpo y el género como una prótesis? Considerando su naturaleza material y simbólica, la prótesis funciona como un mecanismo ambivalente que fija y oculta, pero que al mismo tiempo añade, reemplaza o moviliza. La prótesis implica la mutilación corporal y existencial, en este caso, del sujeto femenino cuyo cuerpo ha sido cercenado, herido y sometido a una ortopedia social. Desde una perspectiva decolonial, este artículo analiza cómo las imágenes que se han construido del sujeto femenino como un objeto pasivo, mudo, y sin una autorrepresentación simbólica, funcionan a la manera de una prótesis que se han fijado para perpetuar un imaginario patriarcal que hasta la actualidad se sigue valiendo de aquellas imágenes como objeto de control corporal, estatal y social. No obstante, el carácter móvil de la prótesis deja una brecha a través de la que puede resignificarse. Por esta misma razón es interesante contrastar cómo estas imágenes han sido retomadas por el activismo y la protesta social con el fin darles un vuelco crítico en el que hay una reapropiación no solo del cuerpo, sino del espacio que habita. En este sentido se explora la posibilidad y las implicaciones epistemológicas y éticas de plantear una estética de la prótesis en la que se contemple la formación de cuerpos disidentes y se reclame para sí una nueva praxis social del cuerpo femenino.

Palabras clave: Prótesis • feminismo • decolonialidad • representación • subjetividad

* Asistente de investigación en la Justus-Liebig Universität Gießen. Doctora en romanística por la Universidad de Heidelberg. Magíster en Estudios Iberoamericanos por la misma universidad y filóloga hispanista de la Universidad de Antioquia, Colombia. Este artículo se ha desarrollado en el marco de mi investigación doctoral, financiado por el Landesgraduiertenförderung (LGF) de la Universidad de Heidelberg.

Introducción

Una prótesis¹ es un elemento material que se añade al cuerpo y normalmente se usa para reemplazar la ausencia de un órgano faltante. También puede funcionar como una extensión (McLuhan [1964] 1996), una forma de optimizarlo. Sin embargo, el procedimiento que realiza al ocupar el cuerpo y restituir una completitud, aparentemente normalizada, desencadena unas circunstancias a un nivel más abstracto que las que implica su materialidad inmediata, pero de las que paralelamente también se alimenta y se aleja. La prótesis es un elemento oscilante entre su noción material (corporal) y su papel metafórico que plantea el funcionamiento de un mecanismo cultural.² La prótesis está constituida de una ambivalencia inherente: encubre, pero revela la falta previa. Fija una forma determinada, pero no excluye una posibilidad de ser sustituida. En esa medida debe entenderse como un tropo, una forma simbólica, que no solo alberga una pregunta por el cuerpo y su construcción social, sino por un sujeto cuyas condiciones físicas y existenciales le han sido mutiladas y por las formas de sociabilidad que ese sujeto puede entablar. En este sentido, el origen de la prótesis se encuentra en el cuerpo³ herido de la modernidad/colonialidad.

Atendiendo a su naturaleza ambivalente y contradictoria la prótesis debe dimensionarse como instrumento de análisis cultural que, por la forma en que funciona, instala su propio método y dicta las claves para un análisis a través de su funcionamiento. Su aparición implica un cuerpo mutilado o insuficiente. Su instalación implica posicionarse en el lugar de una falta, que no obstante deja visible. Pero de igual manera, su procedimiento desfamiliariza y cambia la percepción de aquello en lo que se antepone. Este mecanismo que la prótesis sugiere y que aclarará a continuación, lo pretendo abstraer para pensar que las imágenes estereotípicas que se han construido del sujeto femenino funcionan a la manera de una prótesis. En este sentido propongo la posibilidad de concebir una estética de la prótesis, que aunque contempla en sí misma una violenta tradición cultural y patriarcal, también contribuye a la reinterpretación de cuerpos estéticas disidentes.

1 Para profundizar el tema de la prótesis como tropo, ver los trabajos de Sarah Jain, quien en su artículo “Prosthetic imagination” (1999) afirma que, si bien la prótesis puede llenar una falta, ella misma puede disminuir el cuerpo y crear una necesidad (44). En este artículo, la autora propone una perspectiva interseccional para la prótesis. David Wills en su libro *Prosthesis* (1995), desde los “Disability studies” reflexiona sobre la presencia fantasmal y el desplazamiento que causa la prótesis. Vivian Sobchack en su libro *Carnal Thoughts* (2004), reflexiona sobre la materialidad y la capacidad simbólica de la prótesis, pensando en su agencialidad.

2 La consideración teórica de la prótesis como un mecanismo cultural hace parte de la propuesta investigativa que desarrollé en mi doctorado. Aquí adelanto algunos avances en las cuales aplico esta noción al feminismo y a la decolonialidad para pensar en la posibilidad de una estética de la prótesis. Uno de los pocos teóricos que se ha referido a las “prótesis culturales” es el antropólogo mexicano Roger Bartra y las define como “un sistema simbólico de sustitución que tendría su origen en un conjunto de mecanismos compensatorios que reemplazan a aquellos que se han deteriorado o que sufren deficiencias ante un medio ambiente muy distinto” (2014, 19). Bartra no define con exactitud cuáles serían las prótesis culturales y cómo operan. Por eso mi interés es también teórico al proponer la prótesis como un mecanismo de análisis de la cultura.

3 Sobre el cuerpo, visto como una entidad compleja desde una perspectiva antropológica, política y filosófica ver los trabajos de David Le Breton, *La sociología del cuerpo* (2018), Silvia Federici, “Praise of the Dancing Body”, en *A Beautiful Resistance: Everything We Already Are* (2016). También ver la noción de Deleuze y Guattari, “El cuerpo sin órganos”, en *El anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia* (1993).

En este artículo mi intención es mostrar cómo la prótesis plantea un mecanismo que cuestiona y analiza las dimensiones culturales que cercenan la condición humana. Mas allá de la corporal, siempre latente en todas las formas en las que se desenvuelve la prótesis, esta se abstrae para problematizar la construcción antropológica, filosófica y política de los sujetos modernos. Su mecanismo supone tres momentos: Uno: la amputación que no es necesariamente física, pero implica una ruptura, un trauma, una herida. Dos: la falta; después de la amputación se instaura un vacío que precisa ser llenado, de ahí la necesidad de instalar las prótesis. Tres: la restitución, que es en realidad un deseo de sustitución porque la falta que deja la amputación nunca puede ser remplazada, por eso, aunque genera una ilusión de sustitución, la prótesis siempre recuerda la falta. Teniendo en mente su ambivalencia y su funcionamiento, mi intención consiste en trasladar este mecanismo para entender que la imagen, en tanto forma una representación, funciona a la manera de una prótesis. Desde una perspectiva decolonial, este artículo analiza cómo las imágenes que se han construido del sujeto femenino como un objeto pasivo, mudo, y sin una autorrepresentación simbólica, no solo lo mutilan, sino que construyen su subjetividad desde una mirada patriarcal moldeando su corporalidad y su rol social.

A lo largo de la historia del arte y de la cultura, se ha representado a la mujer como un objeto de observación, estático y decorativo, formando así un discurso hegemónico sobre su imagen. Cuando se entra en un museo, no se requiere un esfuerzo interpretativo, para darse cuenta de que sobre los sujetos femeninos recae la atención de una mirada posesiva y dominante que los posiciona en el lugar de objeto de deseo y por tanto de representación. En ellos se proyecta un inconsciente cultural masculinizado que activamente desea y cuya mirada objetiviza. Esto no es ninguna novedad, pero es casi una de las pocas generalizaciones históricas, que se justifican diacrónicamente, con algunos matices por supuesto, y se mantienen como una cuestión sobre la que se pregunta el feminismo repetidamente. La constante de la representación pictórica en la que la mujer es un objeto ha implicado que histórica y políticamente haya una apropiación violenta de su cuerpo con el fin de hacerla corresponder a una fantasía y a un deseo masculino heteronormativo. Esto se traduce en una dialéctica de dominación que tiene lugar en un plano material y simbólico. El cuerpo de la mujer se puede tocar, violar, cercenar, acumular, despojar de sus derechos, trasladar de un lado para el otro de manera inescrupulosa como si fuera una mercancía.

Si bien la objetivización de la mujer es una repetición diacrónica, mi propuesta consiste específicamente en señalar que a partir del contexto social y político del siglo XVI ocurre un conjunto de acontecimientos que marcan una cosificación más evidente con consecuencias culturales y visuales. Pero además, que a partir de este siglo se puede considerar un funcionamiento abstracto de la prótesis, relacionado con la modernidad/colonialidad y una praxis visual que permite pensar la imagen a través del funcionamiento de una prótesis. Durante este periodo, con la acumulación de capital, en parte por la conquista de América y con la privatización de la propiedad (Marx 2009, 891), ocurre una intensificación en la producción de imágenes sobre la mujer, como lo explicaré más adelante con Silvia Federici (2010). En este siglo hay una ansiedad generalizada que se refleja en una obsesión visual⁴ por fijar una imagen

4 Sobre la relación que existe entre la acumulación de capital y la privatización de la propiedad reflejada en una expresión visual en el siglo XVI, véase el libro de John Berger, *Ways of seeing* (1972). Según Berger las nuevas actitudes sobre las posesiones, el intercambio y la acumulación se vieron materializadas visualmente a través del óleo: "Oil painting did to appearance what capital did to social relations. It reduced everything to the quality of objects. Everything exchangeable because everything became a commodity. All reality was mechanically measured by its materiality" (87).

sobre la mujer. Existe primero una circulación⁵ contradictoria de imágenes que se quitan y se ponen: primero aparece la de bruja, luego la de una fiera y finalmente la de un ser indefenso e infantilizado que se fija como la definitiva (Federici 2010, 161). Poco a poco, la imagen va tomando posesión y se va encarnando en el cuerpo femenino despojándolo de la autonomía corporal y de su independencia civil. Esa producción de imágenes coincide con una actitud moderna (ya desde la temprana modernidad) que es el escenario del funcionamiento de la prótesis que aquí propongo, debido a la mutilación (corporal y simbólica) que esta época supone.

Para explicar lo anterior comenzaré profundizando en el contexto histórico de la prótesis y su funcionamiento como un concepto para describir la modernidad. A partir de allí analizaré cuatro imágenes: 1. El grabado de Jan van der Straet, *Alegoría de América* (ca. 1587- 1600). 2. *Anne Biddestone castigada con una brida* (1655). 3. Una aguatinta de Saartjie (Sarah) Bartmann (1810), atribuida a Frederick Christian Lewis. Finalmente, desde su carácter móvil, me pregunto si es posible plantear una estética de la prótesis que resignifique y pueda pensar en una autorepresentación del sujeto femenino a través de sus propias imágenes. Para esto analizo 4. Una imagen de la colectiva chilena Ni una menos (2015), exhibida en la exposición itinerante de Karne Kunst (Berlín) en el 2018 y en el 2022 en Heidelberg en colaboración con Un curso propio. Si bien, las cuatro imágenes son completamente disímiles entre sí, mi interés a través de ellas consiste en entender la imagen como una prótesis y con ella una posibilidad encaminada hacia el planteamiento de una estética de la prótesis. La intención de concebir en la imagen un procedimiento protético alberga un cuestionamiento con respecto a la representación como forma de dominación que replantearía la praxis del cuerpo y de la mirada.

Prótesis: cuerpo herido y mutilación

Según Bianca Westermann (2012) y Karin Harrasser (2016; 2017), las prótesis como fenómeno material —aunque ya se puede registrar su uso desde el antiguo Egipto y la Edad Media⁶— aparecen en masa en el siglo XX como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, para reemplazar los miembros mutilados de los soldados.⁷ Ya desde el siglo XIX hay una amplia industria de prótesis, presentadas como objetos de lujo e incluso se disponen en las vitrinas de las tiendas como joyas con su respectivo catálogo de ventas (Harrasser 2017, 58). En el siglo XIX, las prótesis se ven como elementos curativos para establecer cierta normalidad estética del cuerpo en un momento en el que la apariencia se está convirtiendo en una parte fundamental del ethos burgués. No obstante, en el siglo XX, con las drásticas y devastadoras

5 La circulación de imágenes es posible también porque a partir del siglo XVI las técnicas de reproducción de la imagen se vuelven más rápida. El reemplazo de la madera por el metal en el grabado posibilitó más copias. Véase Chandra Mukeji. *From Graven Images. Patterns of Modern Materialism*. New York: Columbia University Press, 1983; William Millas Ivins. *Prints and visual communication*. MIT Press, 1969.

6 Sobre el uso de prótesis antiguas antes del siglo XX y la noción del cuerpo mismo como prótesis, véase el artículo de Marie-Anne Berr, "Der Körper als Prothese. Als Text", ed. Dietmar Kamper y Christoph Wulf. *Transfigurationen des Körpers: Spuren der Gewalt in der Geschichte*. Berlin: D. Reimer (1989), 245-64.

7 Sobre el tema de la prótesis en el contexto de la guerra (específicamente de la Primera Guerra Mundial) véase la noción de "Homo prostheticus" (1987, 446) de Sloterdijk en su *Kritik der zynischen Vernunft*. Además, los trabajos de Sabine Kienitz: *Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914-1923*. Paderborn, 2008. También su artículo: "Schöner gehen? Zur technischen Optimierung des kriegsinvaliden Körpers im frühen 20. Jahrhundert". *Body Politics* 3, 6 (2015): 235-259. En ellos alude y problematiza la noción del héroe de guerra y el cuerpo discapacitado en Alemania.

circunstancias de las guerras, las prótesis ya no poseen esa carga curativa, sino que se transforman en elementos casi apocalípticos (2017, 19).

Entre 1915 y 1919 el campo de investigación sobre las prótesis fue ampliamente financiado. En Alemania el centro Berliner Prüfstelle für Ersatzglieder fue pionero en este campo y el principal objetivo era

lograr un buen ajuste entre amputado y prótesis, entre prótesis y herramienta, entre herramienta y proceso de trabajo. El cuerpo humano es concebido aquí como un sistema de partes discretas, engranadas, intercambiables, que puede ser desmontado modularmente y luego construido de nuevo (Harrasser 2017, 78).

La producción en masa de prótesis ya no tenía que ver con una cuestión de apariencia, sino que se reducía a un propósito económico, el temor es que un cuerpo mutilado ya no puede trabajar, es improductivo. Ya no es la herramienta la que se ajusta o extiende el cuerpo, sino que es el cuerpo el que tiene que ser ajustado a la máquina. Ahora es ella la que presta sus miembros porque el obrero está mutilado, es ella el cuerpo y los excombatientes sus miembros. Estos centros de investigación y producción de prótesis no solo aparecen con el afán de que mutilados de la guerra volvieran a ocupar un lugar productivo en la economía, sino también con el fin de poner de nuevo a la población masculina como cabeza de familia y “restaurar el orden de los sexos que se había trastocado en la guerra” (Harrasser 2017, 75). Las prótesis materiales tienen su origen en una modernidad capitalista que posteriormente tendrá su máxima expresión en el “Capitalismo Gore” (Valencia 2010) de nuestros días. En ella, a partir del periodo de entreguerras se tiene que lidiar con la idea de un cuerpo fragmentado, desarmable y dislocado que produce una condición existencial también amputada. El ser humano moderno es un *Mängelwesen*⁸, un ser en falta que, como lo hizo en las guerras, intenta completarse a través de las prótesis, pero su afán por hacerlo lo aboca a un vacío existencial aún mayor en el que su cuerpo es transformado en mercancía.⁹

Si bien Westermann y Harrasser tienen razón al ubicar la prótesis (material) en el siglo XX, considero que, como mecanismo, tal y como lo propongo aquí, el origen de la prótesis puede rastrarse en la otra cara de la modernidad que es la colonialidad. En esta dupla, como lo afirma Rita Segato, la modernidad¹⁰ no solo se define por su especificidad patriarcal, sino

8 El concepto de *Mängelwesen*, ha sido ampliamente desarrollado por Arnold Gehlen, *Der Mensch seine Natur und seine Stellung in der Welt* (2004), quien a su vez lo toma de Herder (*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 1772). Sin embargo, para ambos la falta proviene de una desventaja biológica que el ser humano tiene con respecto a los animales. Desde la perspectiva de este artículo, al contrario, considero que la falta, asociada a la amputación simbólica que implica la prótesis, tiene relación con el psicoanálisis, con respecto a la imagen del cuerpo y a la producción del deseo. Esto también influirá en la representación y en la mirada que se encuentra en la imagen.

9 Con la transformación del cuerpo en mercancía me refiero específicamente a lo que Marx denomina como “Warenfetichismus” (2018, 58) y a la forma en la que Karin Harrasser retoma este concepto para explicar la relación del cuerpo amputado animado por una prótesis y cómo está termina funcionando bajo la lógica de la mercancía por la forma en la que aparenta restituir la totalidad del cuerpo (Harrasser 2016, 58).

10 Sobre el inicio y el concepto de la modernidad en sí se ha debatido ampliamente. Bolívar Echeverría observa un posible inicio ya desde el siglo XI con la Neotécnica debido al desarrollo y uso premeditado de instrumentos copiados de la naturaleza (2009, 17). Por su parte, desde una perspectiva poscolonial, Walter Mignolo (2001) y Enrique Dussel proponen que la Modernidad empieza en el siglo XV con la llegada de los españoles al continente americano, considerando la colonialidad como la otra cara de la Moderni-



Fig. 1. Jan van der Straet, *Alegoría de América*, bocetos preparatorios ca.1587- 1589, publicación ca. 1600, grabado, 20 x 27 cm, *Nova Reperta*, plate 1 de 19. Tomado de la colección digital del Museo Metropolitano de Arte de New York. <https://www.metmuseum.org/art-collection/search/659655>. Dominio público.

dad. De otro lado, Reinhart Koselleck parte desde el siglo XVII debido al cambio de actitud frente a la percepción del tiempo y en la manera en la que el futuro aparece como expectativa. En este artículo considero que la modernidad es inherente a la colonialidad y a los procesos económicos y políticos que se empiezan a desencadenar con la llegada de los españoles a América en el siglo XV, pero que se desarrollan intensamente en el siglo XVI. La Acumulación primitiva que comienza en la temprana modernidad, sumado a los procesos sociales y económicos van a ser claves para el cambio en la percepción del cuerpo y la creación de la imagen prototípica de la mujer.

11 Sobre la univocidad de la representación desde una perspectiva decolonial véase el texto de Schlenker “Imagen, memoria, modernidad: ‘perspectivas-otras’ para el abordaje de la representación visual”. En él afirma que “en la modernidad se naturalizó la idea de que los dispositivos de la mirada —la pintura y la fotografía inicialmente, el cine y el video posteriormente— ‘solamente’ reproducen la realidad tal cual como esta es” (2000, 177).

Este mecanismo de la prótesis a través de la alegoría que se hace de América como un cuerpo femenino y colonizado puede observarse en el conocido grabado del pintor belga Jan van der Straet (bocetos preparatorios ca. 1587, grabado ca. 1600). En la obra (fig.1), el rasgo más evidente es que el nuevo territorio encontrado, América, es una mujer,¹² en contraposición a Europa, “el viejo mundo”, que es representado por un hombre. Aún más, llama la atención la impactante desnudez de su cuerpo que yace en una estera y mira al recién llegado con una expresión de sorpresa detenida, como si quisiera hablarle, pero se calla en el acto. Américo Vespucio¹³ contrasta con una voluminosa y pomposa vestimenta y mira imponentemente al cuerpo femenino que tiene en frente. Esta imagen, que para el imaginario occidental representa la hazaña mítica de la llegada a América, es en realidad la escena inaugural de la amputación del nuevo continente. Si bien es cierto que esta imagen no es explícitamente la de un campo de batalla, encarna una violencia simbólica sobre la que se va a construir la imagen colonial de América como la de un territorio incivilizado, salvaje, necesitado de ser salvado de sí mismo. Sumado a esto, el medio de colonización y el receptor de dicha violencia es el cuerpo femenino. Esto responde a un patrón ya conocido para Europa, especialmente desde este siglo (el XVI) cuando ocurre una manipulación sistemática de las representaciones de lo femenino como más adelante lo explicaré con Silvia Federici (2010). América —su población indígena y su territorio— es feminizada porque ya la imagen de la mujer ha encarnado previamente el lugar que se ocupa, el territorio ya ganado, así que no es casual que la imagen de la colonización coincida con un cuerpo desnudo de mujer.

No es fortuito que la conquista de América sea representada con un erotismo tan potente, pues solo el impulso libidinal tiene comparación con la pulsión tanática que desata la violencia de la conquista. En la imagen, América es un cuerpo que está a la espera, expuesto, visible, a merced de lo que se disponga de él. Pero, sobre esta supuesta disposición, se erige la justificación para la toma de posesión y de la apropiación del nuevo territorio que se concibe a través de la alegoría del cuerpo femenino. Por eso, más allá de una carga libidinal, como bien lo hace notar Rita Segato, es sobre todo una “demostración de poder cuyo medio es sexual” (2016, 18). El medio sexual es un medio muy violento y efectivo de demostración de poder. Así, en las guerras (de todas las clases y tiempos), la toma del territorio tiene su culminación en el cuerpo de las mujeres. La violación, por un lado, además de la destrucción del cuerpo es una muestra de superioridad sobre el otro bando masculino, para que vean los cuerpos de sus mujeres destruidas. Esto sin duda ejerce una doble violencia sobre ellas, pues no tienen el control de sus cuerpos bajo ninguna circunstancia y son usadas como objetos, medios para hacer daño y aleccionar a otros hombres. Por otro lado, pero obedeciendo a esta misma lógica que es en sí una “pedagogía de la残酷” (Segato 2016, 171), la violación se perpetúa como una posibilidad de engendrar nuevos descendientes, es una forma de repoblar con la sangre del colonizador.

12 La representación de los continentes como alegorías de figuras femeninas fue normalizada a partir del siglo XVI sobre todo por la influencia de la obra *Iconología* de Cesare Ripa.

13 Sobre la polémica por el responsable del descubrimiento de América, vale la pena acercarse a la biografía que escribe Stefan Zweig sobre Américo Vespucio (2019). En ella retrata las paradojas y los malos entendidos de la época al atribuirle el descubrimiento a Vespucio, pues fue el primero en reconocer en las tierras a las que había llegado, un nuevo mundo. En el siglo XVI el poseedor del reconocimiento de sus contemporáneos y eruditos lo tiene Vespucio, muy lejos de que se le atribuya la hazaña a Colón.

En el grabado de Straet no hay una violación explícita, pero en la composición de la imagen, al estar Vespucio ataviado y América desnuda, existe un uso de este medio sexual o erotizado para establecer una clara sensación de vulnerabilidad. No obstante, en la imagen coinciden la pulsión libidinal con una conquista simbólica que comienza en la corporalidad, pero termina inscribiéndose en su representación. En este sentido de Certeau afirma que, en esta imagen del pintor belga, el cuerpo es el medio en el que se inscribe la historia; el ‘Nuevo Mundo’ es aquí “una página en blanco sobre el que se escribe el querer occidental” (1993, 11). América tiene la función de la utopía donde se inscribe el deseo europeo, es el territorio de una posibilidad textual. América ocupa la posición del paraíso que se había dado por perdido, pero es encontrado. Es en sí misma el lugar de lo maravilloso, cuya fascinación y exotización consiste precisamente en que América se conforma como un significante vacío (Greenblatt 1991) que es dotado de significado, penetrado por la palabra y fijado en una imagen. En suma, ese significante América con su representación hace referencia a la prótesis como el reemplazo de una nada.

El grabado de Straet representa en segundo plano el mundo y las dicotomías que encarnan sus dos personajes antinómicos. Detrás de Vespucio se encuentra el mar y las carabelas que han llegado con él. Además, viene cargando un estandarte coronado con una cruz y lleva una brújula. Sus ropas, sus artefactos, su postura son portadoras de un significado civilizatorio. Pero como se observa, los símbolos de Vespucio tienen un significado más allá de lo que se ve, encubren, precisan ser descifrados. En cambio, el fondo de la América desnuda se compone de una naturaleza desbordada, una fauna y flora diversa la acompañan. Adicionalmente, si se mira con un poco más de detenimiento se observa que, en dirección a su cabeza en el fondo, hay un grupo de caníbales asiendo partes de un cuerpo desmembrado. Los elementos que acompañan a América están dentro del espacio de lo simbólico, no quiere decir que América no los tenga. Lo que los diferencia de los que lleva Vespucio es que son signos transparentes, no significan más allá de lo que representan y en esta medida es que Europa va a escribir en ellos, los va a ocupar con el texto haciendo que los signos de América solo tengan significación a través de una lectura que no los niega, pero los invalida.

Los signos claros de América son vistos como insuficientes porque no se presentan de la misma manera y se pone en evidencia su infantil desnudez. Por esta razón, no es en vano que el pintor belga grabe una América femenina y sin ropas. En ella se simboliza los cuerpos que van a ser ocupados por la palabra escrita, por el documento histórico. Ella, como alegoría del territorio es el cuerpo que será reemplazado por el texto que lo escribe y lo transforma en ausencia. Con su escritura “La historia hace hablar al cuerpo que calla” (de Certeau 1993, 17), lo enmudece frente a la escritura, a la palabra de la religión (cristiana en este caso) que se posiciona como la única verdadera. En esa medida, el cuerpo sufre una doble violencia, una doble amputación: la física y la que implica ser atravesado por el significante. El grabado de Straet recoge la representación histórica, propagada y fijada, con la que se define que la naturaleza, el cuerpo y la pasividad son identificadas con lo femenino. En oposición, la cultura, la mente y la actividad le corresponden a lo masculino.

Además de ser un territorio de conquista, un botín de guerra, al cuerpo femenino se le ha quitado la posibilidad de crear sus propias imágenes, de auto-representarse. Su cuerpo además de violado y mutilado, ha sido ocupado por imágenes que han sido antepuestas por la mirada masculina y con ello se le ha quitado también la posibilidad de tener una voz dentro del espacio simbólico como sujeto de lenguaje. En este sentido las imágenes que se han creado dentro de la colonialidad del género (Lugones 2008) funcionan a la manera de una prótesis. Este mecanismo consiste en primer lugar en provocar una amputación y vaciar el cuerpo. En segundo lugar, ocupar el cuerpo con otra imagen. En tercer lugar, fijar y mostrar la imagen como su representación verdadera. Pero en realidad, esa supuesta verdad no es más que el reemplazo por otro vacío que recoge y refleja las frustraciones e impotencias de quien las impone.

Por esta razón, el mecanismo de la prótesis entabla un procedimiento analítico muy productivo que contribuye a trasladar las implicaciones físicas, teóricas y metafóricas que supone la prótesis para examinar un asunto de la representación y la imagen de lo femenino, considerando a su vez cuestiones filosóficas, artísticas y políticas. Las características que componen a la prótesis como mecanismo están transcritas en los cuerpos y en el entramado cultural que ha inscrito con sangre la imagen que ha compuesto de ellos como lo vimos con el grabado de Straet.

No obstante, para entender lo que significa la prótesis como mecanismo y el método que ella misma plantea es necesario aventurarse a una definición. ¿Qué es entonces la prótesis y cómo puede volverse una herramienta de análisis? ¿Por qué su origen se ancla a la modernidad/colonialidad? Karin Harrasser se da a la tarea de definir con precisión a la prótesis que es difícil de captar por su ambivalencia. Esta es:

unheimlich, grotesk, heroisch, fetischistisch, propagandistisch, transitiv.
Sie ist links und rechts, Panzer und Glieder-puppe, Maske und Waffe. Ihre kulturelle Wirkmächtigkeit besteht in einer provokativen bildlogischen und metaphorischen Dramatik: Mit der Prothése gehen paradoxe Sichtbarkeiten einher, denn sie zeigt, was sie verdeckt (Harrasser 2016, 16).¹⁴

La prótesis es *unheimlich*¹⁵, o siniestra porque tiene la capacidad de que lo familiar se convierta en extraño. Por su manera en que al ocupar el cuerpo lo convierte en otro, le da una imagen de extrañeza. Con su instalación, el cuerpo no vuelve a verse igual. Adicionalmente fetichiza al cuerpo porque reduce su totalidad y su nivel de significación al nivel de la prótesis que ocupa la

14 Siniestra, grotesca, heroica, fetichista, propagandística, transitiva. Es izquierda y derecha, coraza y maniquí, máscara y arma. Su eficacia cultural consiste en un provocador drama pictórico-lógico y metafórico: la prótesis conduce a una visibilidad paradójica, pues muestra lo que oculta (la traducción es mía).

15 Ver el ensayo de Freud [1919] sobre lo siniestro, *Das Unheimliche*, en el que reflexiona sobre lo siniestro tanto etimológicamente y por tanto su relación con el terror, lo desconocido, pero siempre en relación con lo familiar. Lo siniestro aparece como la otra cara de lo familiar (2021, 15).

amputación (que también puede ser simbólica). Es transitiva porque puede ser reemplazada, pero también como tropo por la posibilidad de transitar y distribuirse como metáfora. Es máscara por la forma en como oculta o vela eso sobre lo que se instala, pero también es arma en la medida en que puede combatir las representaciones tradicionales, por la manera en la que admite la construcción de otras formas e imagina otros cuerpos y significados sobre él. Más aún, la prótesis produce un “drama pictórico lógico y metafórico”(16) porque en su ambivalencia es capaz de trastocar lo que representa o reemplaza. Porque puede ser tropo, pero al mismo tiempo un elemento material que transforma las corporalidades y el imaginario simbólico del cuerpo mismo. De ahí que su eficacia cultural radique en esta complejidad de mostrar lo que reemplaza, de dejar visible aquello que ocupa. Ese drama metafórico se intensifica si pensamos en el significado de la prótesis como “vor-stellen” como algo que se pone adelante y se antepone en la visión. En esa medida es posible interpretar el efecto del mecanismo que plantea la prótesis como un procedimiento que, al anteponerse, modifica la “Vorstellung” (re-presentación) sobre aquello que se instala. La prótesis de esta manera es un mecanismo que desafía y problematiza una forma de mirar.

El dibujo de Straet permite exemplificar el mecanismo de la prótesis en el contexto de la colonialidad y del género. Su imagen representa la amputación que implica la conquista de América, pero también todas las consecuencias simbólicas que serán replicadas como extensiones del cuerpo colonizado. La feminización de América hace parte de un procedimiento que ya viene cercenando el cuerpo femenino. Al convertirlo en un objeto escópico pasivo sobre el que se van a producir una serie de imágenes, estas terminan por moldearlo hacia su dominación. Asumir el mecanismo de la prótesis significa aceptar que las imágenes que funcionan como tales, tienen efectos corporales sobre las mujeres, pero también sobre su función social, sobre la praxis de su subjetividad, que como vimos, es reducida a la objetivización de su cuerpo.

La mirada, el cuerpo como objeto y estereotipo

David Le Breton habla de la separación entre la boca y la mirada que se produce en la temprana modernidad y cómo esto a su vez ocasiona un distanciamiento del cuerpo. La boca es la entrada más cercana al cuerpo, pues todo lo que se ingiere a través de ella lo ocupa directamente. La boca es privilegiada en el carnaval medieval asociada a un consumo en exceso y a un desbordamiento del cuerpo. Pero la modernidad “deja de privilegiar la boca, órgano de la avidez, del contacto con los otros por medio del habla, del grito o del canto que la atraviesa [...]” (2012, 41). La boca, como sentido primordial, se abandona para pasar a la mirada, con lo cual también se transforma la relación con el cuerpo. Este cambio de sentidos se produce también por la importancia que adquiere la anatomía desde el siglo XVI. La entrada hacia el interior del cuerpo y su conocimiento orgánico que traían consigo las disecciones, posicionaron como punto primordial a la mirada del “médico” (barbero/cirujano), quien desde arriba contempla e interviene en el cadáver que estudia. Esto produjo un distanciamiento del cuerpo observado por la mirada especializada y como consecuencia provocó una división entre “ser un cuerpo” y “poseer un cuerpo” (Le Breton 2012, 47). Esta

división es precisamente la característica específica del cuerpo moderno. En la posesión del cuerpo al que se observa hay un impulso escópico que es un equivalente al saber (Braidotti 2000, 97). Así la mirada anatómica tomó posesión del cadáver y lo convirtió en su objeto de estudio, en un objeto que tiene que ser leído (de Certeau 1993, 17). El distanciamiento de la mirada anatómica cambió por completo la relación con el cuerpo. Esto posibilitó por ejemplo el desarrollo del pensamiento cartesiano en cuya drástica división entre cuerpo y alma, se basa el pensamiento científico y la construcción de la subjetividad moderna. Así, se asiste a la muerte del cuerpo y la única relación que se puede establecer con él es a través de su forma cadavérica.

Sumados a los cambios en la percepción del cuerpo, en el siglo XVI ocurre un amplio movimiento político y económico que terminó transformando la representación del cuerpo femenino. Entre otros, la separación de los trabajadores de los medios de producción (que Marx nombrará como “Ursprüngliche Akkumulation”, Acumulación primitiva) y la privatización de la propiedad, transforman la división del trabajo y el sistema de producción, provocando condiciones sociales precarias que arrojaron a miles de personas al vagabundeo¹⁶ y crearon profundas brechas de género y de clase dentro de la población. Silvia Federici analiza detalladamente lo que significan estos hechos desde una perspectiva de género y logra diferenciar al mismo tiempo los matices que se entrelazan en este tiempo e intervienen y fijan las imágenes con las que se va a identificar lo femenino. Hay tres razones que analiza Federici y que son fundamentales para entender cómo estas imágenes, en términos del mecanismo de la prótesis, se convirtieron en un asedio político y terminaron por incrustarse en la praxis naturalizada de lo que se concibe históricamente inherente a la mujer.

En primer lugar, los espacios para el encuentro comienzan a ser cada vez más escasos y las formas de esparcimiento y de sociabilidad son restringidas cada vez más. Parece una razón nimia si se compara con los grandes cambios económicos y políticos, pero en realidad es una acción contundente en la que se evidencian formas de domesticación sutiles, pero efectivas, que hacen una gran mella. Estos espacios eran de gran importancia porque brindaban autonomía, se intercambiaban noticias, y las mujeres podían formarse una perspectiva propia con independencia de la de los hombres (Federici 2010, 112). La propiedad común, va a ser reemplazada por el cuerpo de la mujer que se convierte en propiedad privada (152). No obstante, el punto culmen de esa apropiación territorial se evidencia con el segundo punto que es el control sobre su reproducción. Desde el siglo XVI “los úteros se transformaron en un territorio político [...] la procreación se puso directamente al servicio de la acumulación capitalista” (143). Se vigiló muy de cerca las interrupciones de los embarazos creando un sistema de espionaje y penas de muerte para las acusadas de abortar (en Francia, en 1556 las mujeres debían registrar cada embarazo; en Nüremberg la pena era ahogamiento, Federici 2010, 141). Sumado a esto, se les restó papel a las parteras —a quienes también se acusaba y se perseguía si no delataban a quienes querían interrumpir el embarazo— y se introdujo

16 Al privatizarse la propiedad muchos trabajadores se vieron forzados ofrecer su fuerza trabajo a cambio de un salario, pero el trabajo asalariado estaba asociado con una forma de esclavitud, por eso en ocasiones muchos preferían vagar que trabajar por un sueldo (Federici 2010, 114).

por primera vez a un doctor hombre en el parto (Federici 2010, 142). En tercer lugar, las mujeres perdieron su independencia económica y comenzó a propagarse la idea de que todo trabajo realizado por mujeres era trabajo doméstico. Incluso toda labor realizada fuera de casa era pagada a un valor más bajo en comparación si lo hacía un hombre. En este siglo también se redujo el espectro de las posibilidades laborales, entre las que antes contaban la “destilación de cerveza y la partería”, hilandería o de peonas rurales (148), que también fueron disminuyendo la presencia femenina. Incluso la prostitución que fue quedando como única opción y con la que antes las mujeres accedían a salarios altos, se redujo a una actividad marginal (148).

Sobre estos hechos se crearon las imágenes sobre las mujeres, cuya acción denominamos hoy con el término “male gaze” (acuñado por Laura Mulvey en los años 70), que en realidad proviene de una estructura social, cultural y política patriarcal y compone un sistema ideológico que se propaga a través del sujeto masculino, quien finalmente va a posar los ojos sobre la mujer como objeto de contemplación. En el siglo XVI la imagen predominante es sin duda la de bruja, pero además de esta, hay un proceso de imaginería visual y literaria con la que se va degradando, no solo la figura femenina, sino que se van agotando todas las posibilidades de representación propia. Sumado a la bruja, la figura de la arpía, la esposa dominante que golpea a su marido, junto con la regañona o la puta aparecen recurrentemente en la literatura de los siglos XVI y XVII. Pero a finales del siglo XVII surgió un nuevo modelo de feminidad el de la mujer ideal, pasiva silenciosa, así:

210

mientras que en la época de las brujas las mujeres habían sido retratadas como seres salvajes, mentalmente débiles, de apetitos inestables, rebeldes, insubordinadas, incapaces de controlarse a sí mismas, a finales del siglo XVIII el canon se ha revertido. Las mujeres eran ahora retratadas como seres pasivos, asexuados, más obedientes y moralmente mejores que los hombres [...] (Federici 2010, 161).



Fig. 2. *Anne Bidlestone castigada con una brida*, 1655. Tomada de Federici 2010, 159.

En este nuevo modelo de feminidad¹⁷ la imagen cumple una función social de domesticación, una especie de mirada ortopédica. En la figura 2 se observa a una “regañona”, —así se les llamaba a las mujeres que hablaban y reñían mucho a sus maridos— arrastrada por un hombre con una brida en su cabeza. Este tipo de artefactos estaban ubicados de una forma tal que, en la parte que coincidía con la boca, sale una especie de pinza que sujetaba la lengua e impedía hablar. Esta imagen es un claro ejemplo que resume el proceso de domesticación que desde el siglo XVI ha sufrido la mujer en todos los niveles físicos y simbólicos de la sociedad y sobre los que todavía hoy se siguen reproduciendo los patrones de violencia y representación. La brida, además de hacer las veces de una prótesis en su sentido material, culmina un proceso simbólico en el cambio de la imagen que termina por encerrar a la mujer en esta imagen de pasividad en la que es arrastrada. Esta especie de enjaulamiento que silencia es el trabajo que se realiza a través de la imagen y posiciona a las mujeres como objeto de contemplación. Las mujeres se observan, pero no se habla con ellas. Como de un objeto ornamental se presume de ellas, pero se espera que encarnen un mutismo disciplinario. Los cambios en la imagen y en el rol social de la mujer van acompañadas casi hasta confundir cuál origina qué. Federici realiza una autopsia de la imagen femenina, señala rigurosamente paso a paso cada uno de los cortes, pero omite las razones de la “muerte”. ¿Cuáles son las razones que producen esta circulación de imágenes que se ponen y se quitan como prótesis? Evidentemente hay un propósito de dominación, pero ¿cuáles son las razones por las que se producen imágenes tan opuestas? Este sería un tema que valdría la pena explorar más detalladamente. Sin embargo, para efectos de este artículo, es suficiente tener en mente el proceso que genera la imagen en el que se crea la ilusión de que la mujer es un otro por fuera de lo simbólico.

W.J.T. Mitchell afirma que hay una relación de “alteridad” entre la imagen y el texto —dupla a la que yo añadiría ideología¹⁸— no solo se reduce sujeto/objeto, espectador/imagen. Por el contrario “adopta todo el abanico de posibles relaciones sociales inscritas en el campo de la representación verbal y visual” (2009, 146). La imagen, al ser representación, está proyectando siempre una figuración de lo otro, en la que está mostrando y al mismo tiempo está ocultando una información que no dice. Por tal motivo no puede entenderse sin su relación textual que es al mismo tiempo una construcción ideológica representada en la imagen. Esto quiere decir que las imágenes, en una vía recíproca, se construyen del entramado de las relaciones sociales, pero al mismo tiempo son también formadoras de estas. En ese orden de ideas el vacío que llena la imagen como prótesis es ideológico. En la imagen se desarrolla esa contradicción entre lo visible y lo decible y es en esta donde está incrustada la relación con lo

17 También en el siglo XIX, reproducida por las publicaciones periódicas de la época y las novelas por entregas publicadas en ellas, se consolida la figura del “ángel del hogar” ya interiorizada y practicada como un deber ser por la misma población femenina. De hecho entre 1864 y 1869 se publica en España una revista con este mismo nombre y dirigida por Pilar Sinués de Marco. Entre sus temas tenía una preocupación por la educación moral de las mujeres, en especial de las de la clase burguesa. Como figura literaria “El ángel del hogar”, también se reproduce en las novelas latinoamericanas del siglo XIX, cuyo objetivo era formar una imagen de Nación. Un ejemplo de esto es *María* de Jorge Isaacs. Sin embargo, escritoras como la colombiana Soledad acosta de Samper responde a ese modelo de mujer sumisa con la novela *Dolores*.

18 En este artículo no me concentraré explícitamente en un análisis de la ideología de la imagen y su relación con el género, pero al respecto, véase el estudio de Teresa de Lauretis (1987) en el que analiza cómo el género se comporta de manera análoga a la ideología conceptualizada por Althusser.

femenino y su representación. El papel de la mujer en la imagen se ha ubicado en el lado de lo visible. La mujer se mira, como se observa el cadáver de la disección desde arriba. Sobre ella se dice algo, pero ella por sí misma no dice, es una imagen muda sobre la que se han interpuesto los ideales, pero también los estereotipos sociales. Sin embargo, ella misma no puede controlar ni sus propias representaciones, ni lo que se dice de ella.

Esto es lo que sucede con el funcionamiento del estereotipo que en realidad es un compuesto entre texto e imagen y que se reproduce con el fin de ejercer poder. Pero la efectividad de su funcionamiento se encuentra precisamente en su capacidad de incrustarse inconscientemente en los sujetos que son el objeto mismo del estereotipo. Este accionar es el “elemento clave para el ejercicio de la violencia simbólica” (Mitchell 2009, 431). De acuerdo con Frantz Fanon ([1952] 2009) y Homi Bhabha ([2002] 2011) el estereotipo es la forma a través de la que se expresa el discurso colonial, pero también se podría pensar en él como una forma de mirar fetichizante y en la que se enmascara una estructura de deseo que al mismo tiempo es narcisista. El estereotipo amputa al cuerpo y hace de esa parte o ese rasgo que amputa el rasgo defectuoso sobre el que ejerce la burla y el poder. Al mismo tiempo normaliza la discriminación en el discurso, en las estructuras políticas y económicas que terminan sustentando un sistema colonial.

Cuando me refiero aquí a un sistema colonial, me refiero al concepto de la colonialidad del poder acuñado por Aníbal Quijano (2014) en el que señala las condiciones de un sistema económico, político y cultural que lejos de referirse a un pasado colonial acabado y lejano, persiste en la modernidad capitalista de nuestros días. Desde la perspectiva de la colonialidad de género, de la mano de María Lugones (2008) y Yuderkis Espinoza (2016)¹⁹ se ha hecho evidente que no es solo una cuestión de “raza”, como lo menciona Quijano, lo que persiste en la hegemonía cultural, económica y social de ciertos grupos sobre otros. A través del género se siguen reproduciendo hasta hoy estructuras y sistemas coloniales, por eso la colonialidad del poder es inseparable de la colonialidad del género (Lugones 2008, 75) como se observa en la siguiente imagen (fig. 3).



Fig. 3. Atribuido a Frederick Christian Lewis, publicado por Hendrick Cezar. Sartjee, *the Hottentot Venus*, 1810, grabado de aguatinta sobre papel, 357 mm x 221mm. Tomada de la colección digital del British Museum (no exhibida). https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1917-1208-3712.

¹⁹ Sobre el tema también han sido muy importantes los trabajos de Brenny Mendoza (2010) en el que problematiza la colonialidad y el género; y Chela Sandoval quien ha desarrollado una “metodología del oprimido” (2000).

Saartjie (Sarah) Baartmann²⁰ nació en Sudáfrica en 1789 y es conocida, porque por su condición de esteatopigia fue llevada a París para ser exhibida en uno de los *Freak shows* tan populares en el siglo XIX. Conocida con el nombre de la “Venus Hotentote” Saartjie Baartmann recorrió Europa para ser observada por la protuberancia de su trasero. Incluso, después de su muerte, su cuerpo fue diseccionado por un científico francés (Georges Cuvier) quien usó su cuerpo para compararlo con el de los primates (Hobson 2005, 21). Las imágenes que se han reproducido alrededor de ella son un ejemplo paradigmático de la sexualización y la racialización a través de la mirada patriarcal y colonial. Ella es la encarnación del estereotipo al ser objeto del terror y del deseo. Su cuerpo es monumental, es grotesco, está fuera de la normalidad de los cuerpos conocidos en Europa, por eso la fascinación que causa concentra una mirada inconsciente que retorna una y otra vez para posarse sobre el cuerpo y contemplarlo. En el caso de Saartjie Baartmann, se podría afirmar que, por supuesto es un cuerpo observado porque fue utilizado para ser exhibido, sobre él ya hay una espectacularización previa. Es casi una pieza museística. Pero es precisamente esto lo que demuestra el “triunfo de la imagen” sobre el cuerpo al convertirlo en un objeto de “consumo escópico” como lo plantea Rosi Braidotti (2000, 98). Ya había mencionado antes que con la mirada de la anatomía, ese impulso escópico que es también un impulso erótico sobre el cuerpo del otro se erige como una forma de conocimiento. Lo problemático de esto (aspecto de crítica del feminismo y los estudios decoloniales) es precisamente que el conocimiento del cuerpo está dado a través del deseo de la mirada ajena que a su vez niega al propio. El cuerpo de las mujeres está construido por el deseo masculino que se impone como conocimiento, lo moldea, lo legisla, lo dice, lo escribe y se lo apropiá como escenario simbólico y territorio político. Desde una perspectiva psicoanalítica Laura Mulvey define la male gaze como una mirada que “projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly” (Mulvey, 10).²¹

Además de una figura con alusión religiosa, una de las imágenes que ha acompañado a la representación femenina es la de la Venus. Todo canon de belleza se ha asimilado o se ha diferenciado de su proporción corporal. Pero la Venus se presenta como el ideal. Incluso a Saartjie Baartmann se la ha catalogado como la “Venus Hotentote”, también como una forma de blanquearla. Sin embargo, llama la atención que, como lo señala Catherine McCormack, “Western symbol of feminine beauty and sexuality did not come from the body of a woman but the sex organ of a man. Venus is the butchered testicle of her father’s body. She is motherless. (2021, 43).²² Paradójicamente el símbolo sexual y femenino por excelencia nace del órgano sexual masculino. Su cuerpo, su belleza y erotismo solo son posibles si son ligados a la masculinidad. Incluso se le borra al cuerpo femenino su capacidad procreativa. La venus es en realidad una proyección masculina a través de cuerpo femenino que queda borrado. El impulso escópico que además de ser un productor de deseo y proyectar una fantasía social, en este caso patriarcal, no solo estiliza o moldea la representación de acuerdo con esa mirada dominante, sino que hace del cuerpo representado un cuerpo ausente. La

20 Sobre Saartjie Baartmann y la racialización del cuerpo de la mujer negra véase los estudios de Janell Hobson, *Venus in the dark: blackness and beauty in popular culture* (2005); Simone Kerseboom, “Grandmother-martyr-heroine: Placing Sara Baartman in South African post-apartheid foundational mythology” (2011). I.D. Mothoagae, “Reclaiming our black bodies: reflections on a portrait of Sarah (Saartjie) Baartman and the destruction of black bodies by the state” (2016).

21 “Proyecta su fantasía en la figura femenina que se estiliza en concordancia” (La traducción es mía)

22 “El símbolo occidental de la belleza y la sexualidad femeninas no proviene del cuerpo de una mujer, sino del órgano sexual de un hombre. Venus es el testículo descuartizado del cuerpo de su padre. No tiene madre” (La traducción es mía).

hiperrepresentación del cuerpo femenino trae como resultado un cuerpo ausente (2000, 98) como lo afirma Braidotti. Esta producción incesante de imágenes que además dictan un deber ser, lo hacen sobre un cuerpo que simbólicamente es ausente. Es un procedimiento que dicta el borramiento del cuerpo.

En sus respectivos niveles y épocas, el borramiento del cuerpo se produce en las tres figuras que he analizado en la manera en que el cuerpo se falsea y es reemplazado por la imagen. De esta manera Hans Belting observa la relación de la imagen con el cuerpo en el sentido de que “La imagen es producida en el cuerpo, pero al mismo tiempo puede ser sustituida por un cuerpo ausente. La imagen ocupa al cuerpo” (2001, 8). Aunque Belting hace dicha afirmación para una corporalidad general en su concepción antropológica de la imagen, considero que este reemplazo del cuerpo por la imagen tiene consecuencias devastadoras para las mujeres, pues provoca que la violencia simbólica, ya incrustada en la representación, sea admitida y trasgreda los límites de lo simbólico. Esto es, que la ausencia del cuerpo ya implicada en la imagen, justifique por ejemplo el feminicidio²³ y se convierta en una forma de castigo, en una pedagogía (de la残酷 como lo señala Rita Segato, 2010) y política de estado que se ejerza para mantener control sobre los cuerpos que se nieguen a la representación predispuesta.

Si bien las imágenes que analizo en este artículo son diametralmente opuestas, lo que me interesa mostrar es cómo cada una de ellas está ligada a un proceso de amputación en el que el territorio y el cuerpo han sido cercenados y la imagen cumple una función política de llenar ese espacio mutilado con un sistema ideológico predeterminado. Las tres imágenes que aquí presento, las dos primeras del siglo XVI y XVII respectivamente, y la última del siglo XIX, no pretenden mostrar un orden histórico o cronológico, sino enseñar el funcionamiento por el cual la modernidad/colonialidad pone en marcha procesos de acumulación económica aunados a un consumo del cuerpo a través de los que amenaza su existencia. Encaminado a una modernidad capitalista, cuyo principio económico y político continúa ubicándose en la colonialidad, el cuerpo encarna una representación “gore” de sí mismo. Sayak Valencia denomina así a una forma intensificada del capitalismo. El “gore” proviene del género cinematográfico en donde hay una representación recrudecida de la violencia a través de efectos especiales que recrean secuencias explícitas con sangre y cuerpos mutilados. La forma gore del capitalismo se basa en la conformación de estructuras sociales, económicas y de consumo, a través de las que la praxis de la vida está encaminada a su “autodepredación” (2010, 14). El capitalismo gore se sustenta en una necrópolítica²⁴, en una espectacularización de la violencia, en la que hay una normalización de la muerte y en particular de los feminicidios.

23 Sobre la tipificación del feminicidio como delito de lesa humanidad es muy importante el trabajo que ha realizado Marcela Lagarde en México y que por supuesto ha tenido repercusión en toda Latinoamérica. Basada en el libro de las autoras Jill Radford y Diana Russell (editoras), *Femicide. The politics of woman killing* (1992), Lagarde tradujo el término “Femicide” en inglés a “feminicidio” en español. Con esto, Lagarde pudo apropiarse del término para que “femicidio”, como sería una traducción equivalente, no se fuera a confundir en español con “homicidio” o “homicidio femenino” (2006, 221). De esta manera se pudo precisar que los homicidios de mujeres son parte de una violencia de género sistemática y no homicidios aislados. Con esto, Lagarde pudo precisar que lo que pasaba en Ciudad Juárez eran feminicidios y no crímenes contra las mujeres. Sumado a esta discusión está el destacado trabajo de Rita Segato quien aboga por la tipificación del Femi-geno-cidio, para que se reconozca el feminicidio como un genocidio y se inscriba como crimen en el fuero internacional de Derechos Humanos (2016, 141).

24 Sobre este tema, ver las reflexiones que han desarrollado Agnes Heller en *Biopolitics* (1995); Achille Mbembé en “Necropolitics” (2003) y Sayak Valencia en *Capitalismo Gore* (2010). Según Valencia el problema de la necrópolítica es que hay una “revalorización de la vida a través de la corporalidad amenazada” (2010, 141).

Por otro lado, pero en consecuencia con la lógica de este capitalismo gore, el canon de feminidad y de belleza que se ha constituido en una estética del narcotráfico, cuya base se encuentra en el consumo, el exceso desaforado. En ella, el cuerpo femenino es intervenido físicamente, con cirugías plásticas. El cuerpo mismo no es suficiente porque siempre necesita más. El cuerpo femenino del narcotráfico se puede interpretar como un cuerpo al que se le adhieren prótesis, para moldearlo. Es un cuerpo inflado, construido por acumulación participante de las dinámicas de ese capitalismo gore. Sin embargo, la representación de lo femenino continúa estando supeditado a un objeto de contemplación, a un cuerpo pasivo que enmudece y que es dislocado, fragmentado, para ser dispuesto a la conveniencia de su poseedor. Es en este sentido mi propuesta de concebir a la imagen como una prótesis (que modifica la representación) adquiere sentido como mecanismo en sus dos acepciones: material y simbólica.

Si se conectan las tres imágenes y se piensa nuevamente el proceso que señala Silvia Federici intensificado con una forma gore del capitalismo, se podría afirmar que el mecanismo que plantea la prótesis surge en los procesos donde hay una intensificación en la acumulación de capital. La mutilación que ella produce se sustenta en una sensación de falta que precisa ser llenada con urgencia, pero por ese mismo afán de acumulación, nunca es suficiente. No importa qué imagen, qué objeto, qué mecanismo se usen para llenar la falta, pues el vacío no puede ser satisfecho y eso que intenta llenarlo tiene que ser reemplazado una y otra vez sin un término aparente. Esto coincide con los desplazamientos territoriales y la violencia que genera la búsqueda y la acumulación de capital, pues el cuerpo es arrancado de su territorio y lanzado a vagar sin rumbo. De esta manera la prótesis no solo nos habla de una mutilación física, sino simbólica enmarcada en un contexto político y económico de la modernidad capitalista, cuya contraparte es la colonialidad. Ahora, en este contexto de acumulación de capital, también se ponen en marcha procesos de representación, que como este artículo propone, funcionan a la manera de una prótesis. En estos procesos de representación es la imagen de la mujer una de las que resulta más afectada al producir en ella una des-representación simbólica.

Hacia una estética de la prótesis: activismo y decolonialidad

La imagen como prótesis de la modernidad/colonialidad amputa el cuerpo, admite y fija una representación. Sin embargo, la pregunta por la prótesis también alberga el cuestionamiento de si es posible alterar dichas representaciones que han permanecido inamovibles a lo largo de la historia de la cultura y del arte. El mecanismo de la prótesis, aquí incrustado en la imagen se interroga sobre la posibilidad de evaluar críticamente las representaciones de manera que se produzca una representación consciente y una apropiación simbólica y activa del cuerpo femenino. Sin duda, al mismo tiempo que fija, la constitución de la prótesis también permite reemplazar. Esta vez, no como esa forma cambiante que intensifica el vacío insaciable en la lógica de la insuficiencia, sino como una forma de fragmentación del orden, como un mecanismo que crea intersticios y crea nuevas pedagogías del mirar. La pregunta que este artículo deja planteada y que ha intentado resolver paralelamente con los ejemplos propuestos es si es posible pensar una estética de la prótesis con una perspectiva feminista y decolonial. Con respecto a esta posibilidad en la que la prótesis pueda desarrollar una estética propia,

Stuart Hall brinda algunas luces. En la forma en la que piensa el revertimiento del estereotipo se dilucida un acertado procedimiento, para él:

Meaning begins to slip and slide; it begins to drift, or be wrenched, or inflected into new directions. New meanings are grafted on to old ones. Words and images carry connotations over which no one has complete control, and these marginal or submerged meanings come to the surface, allowing different meanings to be constructed, different things to be shown and said. (1997, 270)²⁵

En el caso de la prótesis, ese proceso de revertimiento más que una resignificación que borre los viejos significados que quieren cambiarse, implica un análisis detenido de los significados y los significantes que los albergan. Requiere una concientización de la palabra dicha, del contexto y de los matices que esconde. Supone un escarbar en los discursos y en las imágenes que parecen irrevocables. Significa hacer un acercamiento de las partes, fragmentarlas y pensar en un reordenamiento, con el fin de que otras formas surjan. Como los órganos fantasmas que se siguen percibiendo después de la pérdida de un miembro. Los significados siguen manteniendo la presencia anterior, por eso una estética de la prótesis debe contemplar esas presencias como una forma de memoria, de comparación latente que siempre cuestiona, recuerda y con base a esto crea expresiones, formas diferentes de representación.

En sincronía con lo que podría plantear la prótesis como una forma de significación y como una estética, considero que el artivismo feminista formaría una parte fundamental de lo que sería la praxis de dicha estética. Con su mezcla de activismo político y arte urbano, el artivismo se erige como una experiencia que se apropiá de los cuerpos, del espacio público para cuestionar el orden tradicional. Como lo afirma Manuel Delgado, el artivismo combina “un lenguaje artístico novedoso con una propuesta política transformadora de la realidad” (2013, 69). Pero además, como lo complementa Lorena Verzero, el artivismo es voluntariamente militante, se aísla del mercado artístico y no es institucional (por lo menos parcialmente) (2020, 15). Con el performance y con las imágenes que desarrolla, el artivismo interrumpe en ese espacio urbano en el que los transeúntes pasan desprevenidos. El artivismo hace que la mirada sea devuelta de regreso y educa al espectador para que aprenda a incomodarse, para que se cuestione y, aunque pase de largo, se grabe una imagen que sea recurrente a su memoria. El artivismo es una irrupción, una invitación, una creación de imágenes nuevas que reclaman la ocupación del cuerpo y su actividad simbólica desde una perspectiva feminista.

25 “El significado empieza a deslizarse y a resbalar; empieza a ir a la deriva, o a ser arrancado, o influido en nuevas direcciones. Nuevos significados se insertan en los antiguos. Las palabras y las imágenes conllevan connotaciones sobre las que nadie tiene un control total y estos significados marginales o sumergidos salen a la superficie, permitiendo que se construyan significados diferentes, que se muestren y digan cosas diferentes” (La traducción es mía).



Fig. 4. Colectiva Ni una Menos (Chile), 2015. Fotografía exhibida en la exposición itinerante “Wir Kämpfen” por primera vez en Berlín (2018), con el colectivo Karne Kunst y también en Heidelberg en el marco de la muestra “Reclaiming of Body feminism, community, and territory”, organizada por el colectivo Un curso propio y el Romanisches Seminar (Universität Heidelberg) en colaboración con Karne Kunst (noviembre 2022). Autoría de la foto desconocida.

En la figura 4 tenemos una imagen de la colectiva chilena Ni una menos.²⁶ En ella se muestra una marcha en contra de la violencia de género, específicamente con motivo de la ola de protestas que desencadenaron el incremento de feminicidios en Latinoamérica durante el 2015. La fotografía revela una sensación de hartazgo generalizada. Cinco mujeres han pintado sus cuerpos de rojo simulando sangre. Con su ropa rasgada y la mirada perdida pero firme marchan al frente de la multitud con las manos en alto. Este gesto es un “basta ya”, pero también una forma de decir “aquí estamos”, poniendo el cuerpo para exigir la vida.

“Reclamar el cuerpo” (como también fue el nombre de la exhibición en Heidelberg 2022) se convierte en una consigna de acción y pensamiento crítico que trasciende los espacios públicos y privados. Implica pensar que el cuerpo femenino está conformado por una perspectiva histórica de separación del territorio y de los espacios de sociabilidad como lo

26 A continuación incluyo la descripción (sin alteraciones) de la colectiva y sus propósitos de acción. Esta fue incluida como pie de foto en la exhibición que tuvo lugar en Heidelberg en el 2022 y que fue facilitada por Karne Kunst:
“Somos una Coordinadora feminista de mujeres, contra todas las violencias y por todos nuestros derechos, en todos los espacios y territorios posibles. Nos autodefinimos como mujeres Feministas: Antiheteropatriarcales. Anticapitalistas. Antirracistas. Abortistas. Autónomas e independientes de partidos políticos, instituciones religiosas y del Estado. Hemos acordado los siguientes objetivos para guiar las líneas de nuestra acción: 1. Denunciar y visibilizar la violencia hacia las mujeres. 2. Defender los derechos de las mujeres y su derecho a decidir. 3. Desde el posicionamiento político, denunciar y exigir al Estado, instituciones y organizaciones políticas. 4. Construir una articulación con otras organizaciones y movimientos sociales en función de nuestras necesidades y demandas. 5. Generar instancias de autoeducación. 6. Generar instancias de formación en autodefensa y defensa feminista. 7. Realizar orientación y derivación a mujeres víctimas de violencia. 8. Mantener un rol socializador y difusor de contenidos. 9. Realizar acciones de apoyo, denuncia y visibilización de la violencia. 10. Generar redes feministas. 11. Apuntar a la desnaturalización del patriarcado. 12. Ser un espacio para reflexionar y generar propuestas frente a los temas de interés. 13. Ser autogestionadas”. La colectiva se encuentra en Redes sociales (Instagram) como @num_chile.

mencioné anteriormente con Federici. Esto ha llevado a la perpetuación de la violencia y a la fragmentación de un cuerpo que siempre se ha construido desde una mirada ajena y externa. En esta fotografía, las cinco mujeres que aparecen aquí hacen una intervención performática dentro de la marcha para evidenciar la violencia sistemática y estructural. Ellas reproducen una estética del fin del mundo que recuerda la conocida sentencia casi apocalíptica “El futuro será feminista o no será”, pero no como una amenaza, sino como una necesidad de cambio, como una muestra crucial de la imposibilidad de seguir sosteniendo la violencia sistemática que no garantiza ninguna forma de futuro. El reclamo del cuerpo es una exigencia por la vida y se convierte cada día en un mandato urgente. Pero reclamar el cuerpo también implica una potencia creativa y reconfigurativa de un mundo que no admite otros cuerpos a los impuestos por una perspectiva heteropatriarcal. Implica un mandato colectivo que desde el feminismo se traduce también en la recuperación del cuerpo social.

Así, aunado al artivismo, una estética de la prótesis sería una forma de entender una mutilación histórica que se erige como condición de la modernidad; cuestionaría los sistemas políticos y económicos que fomenta la frustración del vacío y su imposibilidad de llenarlo. Reconociendo la violencia que encarna toda representación admitiría la formación de otras imágenes que desafíen a las tradicionales. Con especial énfasis en una ética feminista, evaluaría la mirada que objetualiza que posee, porque al hacer consciente la mutilación, puede educar la mirada, ejercerla como pedagogía. Por su corporalidad, por su posibilidad metafórica, por su pregunta filosófica y antropológica, una estética de la prótesis podría redefinir el orden de la representación y en este caso autonomizaría un orden simbólico feminista.

Bibliografía

- Bartra, Roger. 2014. *Antropología del cerebro. Conciencia, cultura y libre albedrío*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Belting, Hans. 2011. “Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta Por la imagen como pregunta por el cuerpo.” En *Filosofía de la imagen*, editado por Ana García Varas, 179-210. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Berger, John. 1972. *Ways of seeing*. Londres: Penguin.
- Bhabha, H. 2011. *El lugar de la cultura*. Traducido por César Aira. Buenos Aires: Manantial.
- Braidotti, Rosi. 2000. *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Paidós: Buenos Aires.
- Certeau, Michel de. 1993. *La escritura de la historia*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- Delgado, Manuel. 2013. “Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos.” *QuAderns-e. Institut Català d'Antropologia* 18, no. 2: 68-80.
- Echeverría, Bolívar. 2009. *¿Qué es la Modernidad?* México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Espinosa Miñoso, Yuderkys. 2016. “De por qué es necesario un feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el y el fin de la política de identidad.” *Solar* 12, no. 1: 141-171.
- Fanon, Frantz. 2009. *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Akal.
- Federici, Silvia. 2010. *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Freud, Sigmund. [1919] 2021. *Das Unheimliche*, editado por Oliver Jahraus. Ditzingen: Reclam.
- Gehlen, Arnold. 2004. *Der Mensch seine Natur und seine Stellung in der Welt*. Wiebelsheim: AULA-Verlag.
- Greenblatt, Stephen. 1991. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Oxford; Chicago: The University of Chicago Press.

- Hall, Stuart. 1997. "The spectacle of the other." En *Representation*, 223-278. London/ California: The Open University.
- Heller, Agnes. 1995. *Biopolítica. La modernidad y la liberación del cuerpo*. Barcelona: Ediciones Península.
- Harrasser, Karin. 2016. *Prothesen: Figuren einer lädierten Moderne*. Berlin: Vorwerk 8, 2016.
- Harrasser, Karin. 2017. *Cuerpo 2.0: sobre la expansibilidad técnica del ser humano*. Traducido por Miguel Gualdrón. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Hobson, Janell. 2005. *Venus in the dark: blackness and beauty in popular culture*. New York: Routledge.
- Jain, Sarah S. 1999. "The Prosthetic Imagination: Enabling and Disabling the Prosthesis Trope." *Science, Technology & Human Values* 30, no. 1: 31-54.
- Kerseboom, Simone. 2011. "Grandmother-martyr-heroine: Placing Sara Baartman in South African post-apartheid foundational mythology." *Historia* [online] 56, no. 1: 63-76. http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0018-229X2011000100004&lng=en&nrm=iso
- Koselleck, Reinhart. 1989. *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lagarde, Marcela. 2006. "Del femicidio al feminicidio". *Desde el jardín de Freud* 6: 216-221.
- Lauretis, Teresa de. 1987. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press.
- Le Breton, David. 2012. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lugones, María. 2008. "Colonialidad y género". *Tabula Rasa* 9: 73-101.
- Marx, Karl. [1872] 2009. *El capital* Tomo 1, Vol. 3. *El proceso de producción del capital*, editado por Pedro Scaron. México D.F: Siglo XXI.
- Mbembe, Achille. 2003. "Necropolitics". Traducido por Libby Meintjes. *Public Culture* 15, no. 1: 11-40.
- McCormack, Catherine. 2021. *Women in the picture. Women, art, and the power of looking*. Icon: Reino Unido.

- McLuhan, Marshall. [1964] 1996. *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*. Traducido por Patrick Ducher. Buenos Aires: Paidós.
- Mendoza, Brenny. 2010. "La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano." *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico políticas del feminismo latinoamericano*, editado por Yuderkis Espinosa, 91-102. Buenos Aires: En la frontera.
- Mignolo, Walter. 2001. "La colonialidad: la cara oculta de la modernidad." En *Cosmópolis: el trasfondo de la Modernidad*, 39-49. Barcelona: Península.
- Mitchell, W. J.T. 2009. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Traducido por Yaiza Hernández. Madrid: Akal.
- Mothoagae, I.D. 2016. "Reclaiming our black bodies: reflections on a portrait of Sarah (Saartjie) Baartman and the destruction of black bodies by the state." *Acta Theologica* 24: 32-83.
- Mulvey, Laura. 1999. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, editado por Leo Braudy y Marshall Cohen, 833-44. New York: Oxford UP.
- Quijano, Aníbal. 2014. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina." En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, 777-832. Buenos Aires: CLACSO.
- Sandoval, Chela. 2000. *Methodology of the Oppressed*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Schlenker, Alex. 2012. "Imagen, memoria, modernidad: 'perspectivas-otras' para el abordaje de la representación visual". En *Estética y opción decolonial*, editado por Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez, 163- 208. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas/Creaciones.
- Segato, Rita. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Sloterdijk, Peter. 1987. *Critique of Cynical Reason*. University of Minnesota Press.
- Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Los Angeles: University of California Press.
- Valencia Sayak. 2010. *Capitalismo Gore*. Madrid: Melusina.

- Verzero, Lorena. 2020. "Introducción: Cuerpos en red: entrelazando el artivismo feminista." *Tiemblen las brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad y performance en el 8M*, editado por Yanina Vidal, 11-23. Montevideo: Estuario Editora.
- Westermann, Bianca. 2012. *Anthropomorphe Maschinen Grenzgänge zwischen Biologie und Technik seit dem 18. Jahrhundert*. Paderborn: Fink.
- Wills, David. 1995. *Prosthesis*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Zweig, Stefan. [1944]. 2019. *Américo Vespucio: relato de un error histórico*. Madrid: Acantilado.