

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Lectura anacrónica del cuerpo mártir

Entre *Afecto 45* de Sor Josefa del Castillo y *On Force* de María José Arjona

Johann Sebastián Alvarado Guatibonza

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Bogotá, Colombia

2018

Lectura anacrónica del cuerpo mártir

Entre *Afecto 45* de Sor Josefa del Castillo y *On Force* de María José Arjona

Johann Sebastián Alvarado Guatibonza

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad

Directora:

Ph.D. María Soledad García Maidana

Línea de Investigación:

Historia y teoría de las artes en América Latina y Colombia.

Grupo de Investigación:

Mónada. Historiografía e historias del arte, de la música y dispositivos de divulgación cultural en Colombia y América Latina.

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Bogotá, Colombia

2018

A Eve.

A Miguel, observador de constelaciones
y a Andrés, que ya no está.

A ese Otro, resiliente ante su goce.

Agradecimientos

Toda mi gratitud a mis padres María Soledad y Neftaly, a mis hermanas Solney Vigée, Darcy Loucett y Laura Melissa.

Las conversaciones con mis amigos cercanos de academia y con mi directora de tesis, María Soledad García, fueron ampliamente esclarecedoras para mis procesos investigativos. Agradezco a los docentes Natalia Gutiérrez, Ricardo Arcos, Ricardo Rivadeneira y Aurelio Horta, por sus aportes a la presente tesis en distintos momentos y escenarios.

Especial agradecimiento a la docente Beatriz García y a la historiadora del arte Carmen María Jaramillo, por comentarios precisos que facilitaron un mejor acercamiento a la investigación.

Resumen

La presente tesis explora la noción de cuerpo mártir entre dos estudios de caso: el poema místico *Afecto 45* de Sor Josefa del Castillo (Tunja, Ca. 1700) y el performance contemporáneo *On Force* de María José Arjona (Bogotá, 2011). El propósito de esta investigación es desplegar el tránsito anacrónico del martirio para reflexionarlo más allá del flagelo explícito, como un concepto metamórfico entre tiempos y contextos: el cuerpo deviene unidad psicosomática compleja y paradójica, víctima de sí mismo en la medida en que sufre la insatisfacción de los deseos del sujeto.

Para acercarme a los cuerpos de Del Castillo y de Arjona, emplearé el concepto de goce trabajado desde *Seminario XX* de Jacques Lacan, siendo entendido como la inevitable reincidencia del inconsciente en una causa originaria siempre insatisfecha, displacentera y singular. Esta investigación muestra cómo entre *Afecto 45* y *On Force* despuntan cuerpos mártires que contrastan entre sí, que se descubren mediante la producción escritural o performativa mientras son atravesados por distintos grados de sufrimiento. A partir de lo anterior, planteo que mientras Del Castillo manifiesta la excitabilidad del soma en medio del represor contexto neogranadino, Arjona construye una mirada íntima en tiempos de la sobreexposición mediática del cuerpo.

La inquietud de sí pensada desde *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault, permite proponer que Del Castillo y Arjona ejercitan y construyen un conocimiento propio mientras sobrellevan el goce. Hay un saber de cuerpo que opera como adaptación positiva al goce, que es aniquilante e ingobernable para el sujeto. Sin embargo, esto supone una falla sistémica grave: el conocimiento de sí y el goce son inagotables y a mayor conocimiento, mayor goce. A pesar de lo anterior no hay una liberación real del sujeto ante el goce pero persiste un poder en ejercicio: el conocimiento de sí.

Palabras clave: cuerpo, martirio, goce, escritura mística, performance, inquietud de sí.

Abstract

This thesis explores the broad concept of the martyr body between two case studies: the poem *Afecto 45* by Sor Josefa del Castillo (Tunja, Ca. 1700) and the contemporary performance *On Force*, by María José Arjona (Bogotá, 2011). The purpose of this research is to deploy the anachronistic changeover of the martyrdom to be thought beyond the explicit scourge, as a metamorphic concept between different times and different contexts: the body became a complex, paradoxical and psychosomatic unity, which suffer the dissatisfaction of the subject desires, as a victim of itself.

In order to approach to the bodies of Del Castillo and Arjona I will use the concept of «jouissance», worked from *Seminar XX* by Jaques Lacan, being understood as inevitable recidivism of the unconscious, in a root cause that is always dissatisfied, unpleasant and singular. This research shows how between *Afecto 45* and *On Force* jut out martyr bodies that contrast between each other, bodies that are discovered through the scriptural or performative production while they are traversed by different degrees of suffering. On the basis of the foregoing, I expose that while Del Castillo manifest the carnality restlessness among the Nueva Granada repressive context, Arjona build an intimate gaze in the times of body overexposure.

The Care of the Self it is thought from *The History of Sexuality* by Michel Foucault, allows to propose that Del Castillo and Arjona exercise and build by themselves an own learning while they endure the jouissance. There is body knowledge that operates as a positive adaptation over the jouissance which is by itself annihilating and ungovernable for the subject. Notwithstanding it suppose a serious system flaw: the self-knowledge and the jouissance are endless, and the bigger knowledge the greater the jouissance. Despite the above there is not a real liberation of the subject in light of the jouissance, but persists an exercise of power: the self-knowledge.

Key words: *body, martyrdom, jouissance, mystical writing, performance, the care of the self.*

Contenido

	Pág.
Resumen	XI
Lista de figuras	XIV
Consideraciones preliminares	1
1. Escribir el cuerpo: un poema y un performance	11
1.1 Afectos entre líneas	14
1.1.1 Tensión de la carne vigilada.....	16
1.1.2 Reclusión y cuestión de sí.....	25
1.1.3 Las agonías del huerto.....	36
1.2 Tensiones premeditadas.....	45
1.2.1 Vires: ejercicios sobre el poder	47
1.2.2 Diamante en boca cerrada	51
2. Cuerpo y poder: relaciones estratégicas del goce	63
2.1 El cuerpo como unidad compleja: carne y psique.....	67
2.1.1 El síntoma	69
2.1.2 La magnitud irreductible del cuerpo.....	77
2.2 Sobre el goce como proceso martirizante.....	79
2.3 Del cuerpo mártir barroco al empoderamiento del cuerpo resiliente	83
2.4 Estrategia operativa entre goce y poder: conocimiento de sí.....	89
2.4.1 A pesar de todo, la falla.....	96
3. Goce de saberse cuerpo: ejercicio de poder	99
3.1 De la contingencia a la operatividad	104
3.2 Saber de la carne excitada: <i>Afecto 45</i>	108
3.3 Saber de la psique en suspense: <i>On Force</i>	118
Conclusiones	129
Lista de referencias	136
Bibliografía temática seleccionada	142
Créditos de las imágenes	162
Vita	163

Lista de figuras

	Pág.
Figura 1-1: Altar mayor de Santa Clara La Real de Tunja desde el recinto coral.....	299
Figura 1-2: <i>Hortus conclusus</i> o jardín encerrado.....	41
Figura 1-3: Dormitorio de Sor Josefa del Castillo.....	44
Figura 1-4: <i>On Force</i> , performance de María José Arjona.....	52
Figura 1-5: <i>On Force</i> , mostración del diamante e interacción con un participante.....	56
Figura 1-6: <i>On Force</i> , interacción.....	59
Figura 1-7: <i>On Force</i> , final del performance.....	62
Figura 2-1: Rejilla de la celda de castigo de Sor Josefa del Castillo.....	73
Figura 2-2: <i>On Force</i> , a la espera del Otro.....	75
Figura 3-1: Estudio de Sor Josefa del Castillo.....	116
Figura 3-2: <i>On Force</i> , Arjona desafiante y expectante.....	126

Consideraciones preliminares

La experiencia del cuerpo fluctúa entre la satisfacción y el sufrimiento. Un cuerpo no sacia plenamente sus placeres entre muchas razones, porque mientras disfruta, también arrastra grados diversos de dolor, angustia e inestabilidad. Un cuerpo coexiste con sus vacíos y horrores íntimos y entre estos mismos se fatiga, se pierde y también se construye.

Cada cuerpo es mártir a su manera, pero habría que acotar que se dice cuerpo mártir, en un sentido ajeno a la equívoca idea e imagen de un cuerpo lacerado: se dice cuerpo mártir en la presente investigación, en una complejidad distinta a la de la estética, usanza y signica barrocas o incluso, sadomasoquistas. Entonces, no se dice cuerpo mártir para señalar el dolor físico o la exposición de la herida, sino para desplegar teóricamente que en el cuerpo –como unidad conflictiva y paradójal– se sufren tensiones íntimas que se dilatan entre la carne y la psique. El cuerpo mártir es pensado entonces, superando la idea de que éste se presenta como una masa orgánica violentada usualmente por un tercero.

Sin embargo, se puede decir que lo barroco sí sirve como herramienta investigativa para reflexionar sobre la configuración y el despliegue de las maneras intrincadas del ser, superando las consideraciones estilísticas en torno al movimiento artístico. Es decir, que la herida, el pliegue, el claroscuro, el nudo, la tensión, lo mórbido o el escorzo, por ejemplo, no serán evidencias literales de una signica visual sino que funcionarán aquí en el terreno teórico, facilitando pensar la tensión del cuerpo en su complejidad. Pero estas consideraciones que se rescatan desde la visualidad barroca, no se señalarán dentro del texto ni tampoco pretenderán actualizarse, sino que mejor, éstas serán usadas como herramientas para teorizar el cuerpo mártir, en la medida en que aportan al pensamiento de la imagen. El cuerpo mártir que nos interesa, es un cuerpo que se presenta disímil, debatido y estructurado entre la sutileza de la seducción, los índices de la violencia y la inevitabilidad de lo mortuorio: un cuerpo que entre su tensión, complejidad y paradoja, está interesado por conocerse y explorarse a sí mismo. Este cuerpo mártir lo despliega en el

desarrollo del texto, en gradaciones distintas a las que se infieren de la victimización propiciada por un tercero y lo reflexiono en contraste a la tortura o a la vejación explícitas: planteo un acercamiento a procesos martirizantes singulares e íntimos para el sujeto. Sin embargo, este acercamiento es abierto y exploratorio, en la medida que dichos procesos martirizantes escapan a la descripción o la narración. En esta tesis, los cuerpos mártires –de Sor Josefa del Castillo y de María José Arjona que despuntan en *Afecto 45* y *On Force* respectivamente– sufren por sus mismas causas y búsquedas, por conflictos íntimos que no brotan inmediatamente a los ojos del observador.

En estos cuerpos hay una violencia íntima del sujeto y en esa medida, el cuerpo mártir excede su presentación orgánico-física. Así mismo, el martirio no será revisado como lo “espectacular” del gesto agónico o como el sufrimiento de un doliente, sino que planteo reflexionarlo desde las obras en estudio arriba citadas, en relación con sus autoras y contextos de producción. En ese sentido, nuestro propósito es develar lo que no resalta evidente en una primera aproximación a las obras, haciendo uso de la teoría e incluso, de la especulación subjetiva.

De acuerdo a lo anterior, los cuerpos mártires de Del Castillo y de Arjona se desplegarán a través de las obras *Afecto 45*, un poema escrito en torno a 1700 por la ascético-mística neogranadina Sor Josefa del Castillo (Tunja, 1671 - 1742) y *On Force*, un performance de la artista María José Arjona (Bogotá, 1973), realizado en Bogotá en 2011. *Afecto 45* o “Deliquios del divino amor en el corazón de la criatura y las agonías del huerto” es el único poema de *Afectos espirituales* (1843) mientras que *On Force*, hace parte de la serie “Vires: ejercicios sobre el poder”, que Arjona realizó y replicó entre 2010 y 2011 en varias partes del mundo. Las autoras y las obras se referenciarán como “estudios de caso” puesto que es desde ellos que se investiga, construye y facilita el pensamiento del cuerpo mártir en tránsito temporal anacrónico. Así, los cuerpos mártires en foco de investigación, muestran maneras contrastantes de ser y decir sus respectivas tensiones y complejidades de sujeto, revelando que en su aparente disimilitud y lejanía, conservan un vínculo que posibilita una lectura que los aproxima en medio de su singularidad.

Es preciso puntualizar que a través de los estudios de caso compendiamos y revisamos fragmentos del cuerpo mártir, es decir, que los resultados de la tesis no estarán enfocados en sentenciar una posición totalizante. Procuraré reconstruir un acercamiento parcial a la

imagen del cuerpo mártir desde lo fragmentario y lo singular, ya que en esencia, el cuerpo resulta irreductible y las obras desplegadas en la tesis son imágenes, proyecciones de cuerpo. De esta manera, los argumentos se sitúan dentro de investigaciones académicas transdisciplinarias que se preocupan por el entendimiento y el tratamiento de lo corpóreo a través de las artes. El cuerpo lo asumiremos entonces, como parte constitutiva y actuante en la obra de arte, siendo particularmente, estructura y materia a indagar en relación con las obras que conciernen a esta tesis.

Los estudios de caso, son dispares tanto en contextos de origen como en disciplinas de producción y se complementan entre sus singularidades para ofrecer nociones abiertas sobre cuerpo y martirio, para estructurar los argumentos y el desarrollo de la tesis. Digo nociones abiertas, puesto que en ningún momento pretendo ofrecer una perspectiva categórica o positiva, sino mejor, teorizar de manera exploratoria. Así, dos obras aparentemente disímiles e inconexas se aúnan a través de sus singularidades contrastantes para configurar una hendidura de observación: hendidura, en analogía al rol del voyeurista, puesto que ambos estudios de caso los exploro sin haber contado con presencia directa en la escena, contexto de producción o realización. Ambas obras las reviso sin haber tenido contacto en primera persona y acudo, bien a registros o a textos, que median la observación y la argumentación.

Vale la pena resaltar además, que la postura anacrónica implícita en el título de tesis no es la correlación arbitraria de dos puntos cronológicamente distantes. El anacronismo lo asumo como posición o herramienta epistemológica, permitiendo la consolidación de un campo no-lineal de observación, en el que emergen y se complejizan elementos argumentativos imposibles de teorizar con un único referente de estudio. Allí convergen los tiempos y las imágenes en su complejidad y su sobredeterminación, puesto que: “El anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades. [...] El anacronismo sería así, en una primera aproximación, el modo temporal de expresar las exuberancias, la complejidad, la sobredeterminación de la imágenes”. (Didi-Huberman, 2006, 18). En esta postura anacrónica también surgen asuntos tangenciales que a pesar de estar implícitos en la tesis, no serán abordados como temas centrales, estos son, las preocupaciones ontológicas y el abordaje existencialista, por citar algunos de ellos. No obstante, los anteriores temas sí son aportantes a la construcción del discurso y de los argumentos de las tesis.

No en vano y de acuerdo a lo anterior, el cuerpo como drama ha sido una constante cita que ha variado a lo largo del tiempo, quizás porque nadie llega a entenderse por completo y porque el cuerpo es imborrable en la experiencia del sujeto: sólo somos a través del cuerpo, aliado y enemigo, liberación y carga. Así a la experiencia del cuerpo, a través del tiempo se le han atribuido analogías con el campo de batalla, con la dualidad de Eros y Tánatos en relación con el dolor y el placer: el cuerpo se ha pensado en distintas ocasiones y a distintos tiempos, como experiencia de caos. Respecto a lo anterior, El Marqués de Sade, Anne Desclos y Antonin Artaud desde la literatura, Friedrich Nietzsche, Jean-Luc Nancy y Georges Bataille desde la filosofía y Sarah Kane desde el teatro, pueden ser entre muchas otras, referencias útiles para dibujar el panorama anteriormente señalado.

En las artes visuales, la exploración corpórea del caos y del sufrimiento puede extenderse y rastrearse en diversos tiempos, sentidos y autores. Se puede pensar por ejemplo, en las crucifixiones trágicas y sombrías que realizó Matthias Grünewald en la transición del último renacimiento hacia el drama y la tensión corpórea, que explotó el barroco a través de la escenificación de la imaginería devota en relación con los modos complejos del ser. Pero también más recientemente, se pueden rescatar algunas preocupaciones por el cuerpo que surgen desde y con el performance: las acciones de choque del Accionismo Vienés, las auto-laceraciones de Gina Pane o la catarsis de la enfermedad por las vías del dolor y la mutilación en Bob Flanagan y en David Nebreda. De esta manera, se entiende que el prontuario temático y referencial es extenso, polivalente y multidisciplinar.

Adicional a esto, no podemos omitir que el cuerpo es un archivo, un archivo de memorias, de experiencias y también, de traumas y frustraciones. Un sujeto reincide –consciente o inconscientemente– tanto en lo que le hace bien como en lo que lo conduce a los bordes de la aniquilación, esto es, que el cuerpo vive su singular paradoja. Así y por decirlo de algún modo, cada quien oficia un empirismo intimista con el cuerpo y a través de este, se conoce en su singularidad. Pero el cuerpo está en relación con otros cuerpos, con el mundo, con el otro. Entendemos así, que el sujeto no está aislado de referentes puesto que estos construyen y proyectan el yo. Bajo la perspectiva psicoanalítica lacaniana, hay dos tipos de otro: el pequeño otro (*a*) y el gran Otro (*A*) proviniendo ambas designaciones de *autre*, palabra francesa para decir “otro”. El pequeño otro (*a*) refleja al yo y está inscrito en el imaginario. Por otra parte, el gran Otro (*A*) es una alteridad radical que supera lo imaginario y se inscribe en lo simbólico. El Otro es un lugar, el lugar de la palabra y el

origen de un discurso. También este Otro, es el “otro sexo” y estará en relación con la mujer, ya para sujetos masculinos o femeninos. El Otro es un mítico imposible, por esta razón emerge el sujeto barrado o incompleto.

Esta diferenciación que es mucho más compleja, no podrá ser abordada a profundidad puesto que no es propósito central de la investigación. No obstante, el Otro (A) será dentro del contexto de la investigación, algo distinto y mucho mayor a un tercero puesto que es a través de éste que también nos construimos y nos erigimos actuantes en su discurso, pero no ignoramos tampoco, que nos sabemos en el otro (a), un semejante en el que nos reflejamos y que nos sirve de imagen especular. Entonces, entendemos que *somos* gracias a la relación con el Otro, que será citado en mayúscula, siendo éste *a* o *A*.

En la experiencia cotidiana del cuerpo desbordan tensiones, compulsiones y contrastes que transitan inestables entre brevísimos atisbos de satisfacción y un prolongado inconformismo. Los orígenes de esta pugna tan íntima como inevitable, son de diversa índole y son singulares para cada quien. En aquella pugna personal se instaura el goce, término a revisar bajo el influjo lacaniano, particularmente desde *Seminario XX: Aún*, impartido por Jaques Lacan entre 1972 y 1973.

El goce –que será abordado a mayor profundidad en el segundo y tercer capítulos– escapa en su naturaleza de indecible a la reducción lingüística y se rige por una incesante demanda que insta al sujeto a retornar a un displacer que sin aparente o evidente utilidad, hace sufrir conscientemente al sujeto. El sujeto sufre que la persecución de su objeto de deseo se ve frustrada por una satisfacción que no llega a ser colmada y que no es sino parcialmente placentera. El sujeto sufre en la medida en que la reincidencia lo conduce a su propia aniquilación, es decir, que lo hiere al borde de perderse en el ciclo del goce. El goce, por decirlo de alguna manera, pretende –sin conseguirlo jamás– llenar un vacío siempre insatisfecho que no se puede colmar.

Lo anterior es la consolidación del síntoma, esto es, que el síntoma es una formación inconsciente que es analizable y que se establece en la tensión de las fuerzas consciente e inconsciente en conflicto y oposición. El síntoma es analizable en la medida que dice lo que no es evidente o explícito en el sujeto. Este síntoma, que es particular para cada quien, marca en la reincidencia un camino hacia la aniquilación por las vías del goce: el sujeto es

consciente de su sufrimiento y sin embargo, el inconsciente lo lleva a recaer cada vez en las fauces de su propio síntoma de goce.

Entonces, el goce es una inflexión teórica a la que pueden aplicarse varios adjetivos: paradójal, tramposa, enfermiza, abstracta e inagotable pero especialmente, indecible. Sin embargo y a pesar de su aparente indefinición, el concepto de goce es el nexo que permite explorar la noción del cuerpo mártir a partir de *Afecto 45* de Sor Josefa del Castillo y de *On Force* de María José Arjona. Es decir, que el corpus de estudio se configura a través de lo singular y a través de la manera en que las diferencias entre los estudios de caso, logran una complementariedad a partir de sus contrastes. Esta complementariedad permite leer al martirio, como un concepto que transita y se manifiesta metamórfico entre tiempos y contextos disímiles. Esto es, que el martirio visto desde la operatividad del goce, es inherente al sujeto.

En la tesis también hay un giro argumentativo en torno a Michel Foucault, giro que se apoya en *Historia de la sexualidad*, especialmente en los tomos primero y tercero: *La voluntad de saber* y *La inquietud de sí*, títulos publicados en francés en 1976 y 1984 respectivamente. Desde estos títulos, rescato la viabilidad del conocimiento propio mientras se mantiene activa y en ejercicio la inquietud de sí, que es lo que en términos generales expone Foucault haciendo una revisión desde el pensamiento clásico griego. Propongo entonces, que un sujeto se empodera de sí mismo mientras se conoce en la singular experiencia de cuerpo, sobrellevando su singular goce. Es decir, que el sujeto no puede despojarse del goce pero en la medida en que se conoce a sí mismo en medio de la reincidencia, el sufrimiento y la insatisfacción, ejerce el que quizás sea el epítome del poder: el poder del cuerpo a través del conocimiento de sí. La experiencia de cuerpo, el saber de sí y en últimas, el sujeto mismo, se construyen también desde la paradoja del goce. Reviso entonces, que nos construimos como sujetos, como cuerpos, desde una experiencia martirizante de insatisfacción.

Sin embargo, no es suficiente resistir al índice de sufrimiento implícito en el goce porque de hecho, el goce es imparable. Se propone a través de los estudios de caso, que hay una operatividad positiva que le permite al sujeto sobreponerse –al menos parcialmente– a la adversidad aniquilante, para conocer de sí mientras sobrelleva y convive con el goce. Hay entonces y a la luz de los estudios de caso, un ejercicio de resiliencia: capacidad de un

cuerpo de adaptarse positivamente ante lo adverso. Lo anterior se comenta, en la medida en que los cuerpos mártires que se despliegan en la investigación (Del Castillo y Arjona) deben resistir ante sí mismos, ante el goce, ante el Otro y ante el contexto, experimentando gradaciones distintas de martirio que a su vez, construyen conocimiento de cuerpo, de sí.

El poder que descubre y cultiva el sujeto sobrellevando su propio goce, emparenta el conocimiento de sí con el gobierno de su cuerpo y de su experiencia, orientando la condena aniquilante del goce hacia una falsa promesa de liberación: saber de sí no libera del goce sino que por el contrario, lo intensifica. Se plantea para los estudios de caso, que este poder del cuerpo se ejerce, inscribe y dice a través la escritura o del performance. De hecho, la escritura pudiera entenderse como acción plástica y el performance, como una manera de escritura corpórea: de cualquier manera, despuntan en la investigación cuerpos mártires que narran su experiencia paradójica y compleja de cuerpo. Esto, que se presenta complejo y que pretende desarrollarse en los siguientes capítulos, es el resultado de una exploración al cuerpo mártir a través de la complementariedad y aparente disimilitud entre *Afecto 45* de Sor Josefa del Castillo y *On Force* de María José Arjona.

Sor Josefa del Castillo vivió en Tunja entre los siglos XVII y XVIII, tiempo en el que la empresa católica neogranadina, veló la experiencia de la carne a favor de la cultivación espiritual. Sin embargo en los escritos ascético-místicos de Del Castillo y particularmente en *Afecto 45*, despunta un cuerpo sufriente y sexualmente anhelante que se enmascara entre reflexiones espirituales y que se descubre entre los versos de este poema. El cuerpo de Del Castillo es vulnerable ante un Dios que se proyecta como un Otro que la seduce primero y luego la castiga con su desaparición o fuga. Un Otro que es prototipo de masculinidad y que se construye como simbiosis entre el influjo de la devoción y la memoria o presencia de otros hombres en su vida. Dios sin estar presente como cuerpo real, opera en la complejidad de su deseo y carnalidad reprimidos: la pugna íntima de Del Castillo se debate entre lo pasional y lo espiritual, paradoja que intensifica la relación entre placer y dolor.

En contraste, María José Arjona desarrolla su obra en la actualidad, época mediática que sobreexpone la apariencia de los cuerpos. Sin embargo, Arjona ejerce el pensamiento de sí a través de una mirada íntima: se conoce mediante la confrontación y la provocación en relación con el Otro participante. Lo anterior es especialmente revelado en *On Force*,

performance que cuestiona y tensa relaciones interpersonales de poder que favorecen la construcción de sujeto, en particular para la performer, quien propone un juego de metódica y aparente vulnerabilidad. Arjona conserva un diamante entre su boca y ofrece su cuerpo sin más limitaciones que cinco minutos de interacción por participante, sufriendo la tensión e inestabilidad de una psique que soporta la situación y su misma fatiga.

Podemos afirmar en consecuencia, que en ambas obras se manifiesta una actitud a contratiempo y un pensamiento contra-tendencia que empodera el cuerpo a partir de actos de resistencia o provocación que involucran gradaciones distintas de sufrimiento. El cuerpo mártir es atravesado anacrónicamente, por el goce que se lee en Del Castillo y en Arjona. Mientras Del Castillo retorna incesante en los aspectos de su carnalidad reprimida en medio de su pugna espiritual, Arjona insiste en el desafío de su cuerpo mediante el ejercicio de la psique a través del performance. Así, en *On Force* de María José Arjona se dilatan en el tiempo unas singularidades del martirio que contrastan y complementan las halladas en *Afecto 45* de Sor Josefa del Castillo.

Sin embargo, los argumentos de la presente tesis transitan contaminados con algunos tintes de especulación, en buena medida, porque el acceso al Otro y al mismo yo, nos está vetado en su completud. Sin embargo ese Otro –tan esquivo e indescifrable tanto en los estudios de caso como en nuestra cotidianidad– nos sirve para leernos y para entendernos como cuerpos en conflicto. Mientras el cuerpo es la estructura que alberga al goce y posibilita el discurso de esta investigación, las obras en estudio motivan el acercamiento al martirio, que procura exponerse en una perspectiva distinta a la de la imaginería explícita de la violencia.

Propongo entonces, que mientras el cuerpo sobrelleva su goce, puede empoderarse y conocerse a través de lo que sintomáticamente dice el cuerpo sufriente de sí mismo. El goce opera en Del Castillo en función de un deseo sexual latente y en Arjona, en torno al cuestionamiento de sus propios límites. Finalmente, considero que la lectura del cuerpo sufriente está dilatada entre lo seductor o atrayente de un enigma abierto que persigue el cuerpo en su inquietud de sí, y lo mortuorio y aniquilante del goce mismo. En ese sentido, decir sufrimiento es también referir una relación paradójica de dolor y placer. Por otra parte, la constante mención del goce dentro del texto, expresa parcialmente la operatividad del

concepto: un decir y escritura reincidente que es inabarcable por los usos o efectos del lenguaje.

El uso puntualizado de la voz propia rescata la participación simbólica dentro del texto y favorece un ritmo distinto de lectura que escapa de la neutralización totalizante. Este uso de la primera persona fue sugerido por la directora de tesis y aparece especialmente cuando se expresan opiniones de autor y logros significativos dentro de la investigación.

De esta manera y una vez presentadas las generalidades de las anteriores consideraciones, se propone en las siguientes páginas explorar con mayor detalle lo arriba comentado.

1. Escribir el cuerpo: un poema y un performance

El presente capítulo se propone la exploración general de *Afecto 45*, poema de la escritora ascético-mística¹ neogranadina Sor Josefa del Castillo y de *On Force*, performance de la artista contemporánea María José Arjona. Este capítulo tiene como propósito revisar la correlación de las obras con elementos tanto biográficos como contextuales, apoyándose en algunos complementos teóricos e históricos, para cimentar una posterior revisión del cuerpo sufriente en el segundo capítulo. Se pretende mostrar cómo las obras y las autoras se articulan y operan con un decir de cuerpo a través de la práctica escritural o performativa, involucrando grados distintos de sufrimiento que exceden la vejación explícita.

El acercamiento a los estudios de caso será conducido a través de las relaciones de Del Castillo y de Arjona con un proceso martirizante singular que despunta especialmente en *Afecto 45* y *On Force* respectivamente, siendo estas obras contrastantes en sus maneras de decir el cuerpo sufriente de sus autoras. En *Afecto 45* aflora la excitabilidad de la carne a expensas de su cuestionamiento devoto y espiritual, mientras que en *On Force* se tensan relaciones de poder que cuestionan los límites de la performer y del participante. En Del Castillo, la carne se pronuncia entre el acallamiento contextual neogranadino y en Arjona, la psique resiste al participante y le exige al cuerpo de la performer, un acto prolongado de resistencia.

¹ La ascética es la vía purgativa que reprime o castiga las necesidades biológicas y las pasiones, la mística a su vez, es la sublimación espiritual del ser en comunión con la perfección del dios en el que cree.

La experiencia del cuerpo se escribe con el cuerpo mismo. Dice el artista José Alejandro Restrepo en *Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia*: “Existe un saber que escribe sobre el cuerpo y con el cuerpo mismo”. (2006, 21). Escribimos lo que somos a razón de ser cuerpos que se experimentan, que se relacionan: un sujeto no es una construcción aislada. Se dice escribir no por el acto de trazar la letra en una superficie, sino mejor, en el sentido de inscribir la propia experiencia de sí. En, desde y con el cuerpo se inscribe una historia que cada quien –a su singular manera– se encarga de registrar. Bien pudiera tomarse el cuerpo a la manera de una superficie escritural, cuya memoria archivística se erige ambivalente entre vulnerable y poderosa. Vulnerable, en la medida que es sensible y susceptible tanto al sufrimiento como al dolor y al placer, y poderosa, en tanto que conserva un poder de decir y construir al sujeto. Irónicamente poco sabemos del cuerpo: aunque convivimos con él, siempre nos está dado a exploración.

Inscribir es registrar la experiencia del cuerpo, con el cuerpo mismo y por su misma causa. Pero la memoria del cuerpo no conserva solamente lo placentero, también inscribe el sufrimiento, la inestabilidad y lo siniestro: el cuerpo dice lo que inscribe de sí. En buena medida, un cuerpo se inscribe con la herida puesto que ésta deja una huella, una marca. Se puede inferir que hay una “archivística del cuerpo” que se inscribe con heridas que exceden el índice de la huella física y que en el inconsciente del sujeto se registra lo que el lenguaje mismo está imposibilitado para describir y narrar.

Lo anterior se piensa a partir de *Mal de Archivo: una impresión freudiana* (1997) de Jaques Derrida. Aunque Derrida no habla del cuerpo, sí expone conceptos tales como inscripción y superficie, que resultan útiles para pensar que el cuerpo conserva registros (heridas, traumas, huellas, vacíos que no se colman) a los que retorna inconscientemente, en un ciclo imparabile y enfermizo en el que el sujeto pierde el gobierno de sí². Sin embargo, ya que el cuerpo no puede ser reducido a imagen o palabra, por herida no se pretende decir “marca física” sino mejor, marca que opera, registra y dice de sí en la complejidad del cuerpo. Esto, que es una adaptación general de los argumentos de *Mal de Archivo* para pensar el cuerpo, es también una aproximación parcial o una introducción superficial al concepto de goce de Jaques Lacan, concepto que será explorado con mayor detenimiento

² En el segundo y tercer capítulos, se revisará cómo la reincidencia sintomática propia del goce deviene herida y retorno, en tanto que inscripción cíclica paradójica que es invariable en su naturaleza.

en los capítulos segundo y tercero, principalmente en torno a *Seminario XX* publicado originalmente en 1975.

Aunque Derrida ha servido para entender parcialmente un concepto lacaniano tan complejo como el del goce, sin duda será Lacan la estructura o el núcleo de acercamiento al cuerpo sufriente que revisaremos en este capítulo. De hecho, lo dicho en el párrafo anterior es una aproximación parcial al goce, puesto que en medio del goce el sujeto dice de sí la paradoja de su cuerpo: retorna inconscientemente al sufrimiento, aun siendo consciente del *displacer* implícito en la incesante reincidencia sobre un origen siempre insatisfecho. Así, el goce puede intuirse como un “círculo vicioso” a riesgo de muerte: inagotable, insatisfecho e imparabile.

El goce, veremos, permite desplegar grados contrastantes de sufrimiento que despuntan entre los estudios de caso. Así, los cuerpos sufrientes de Del Castillo y de Arjona, devienen cuerpos mártires que revelan un sufrimiento que es más complejo que el dolor o la herida explícitos. El goce, sirve para estrechar el acercamiento anacrónico entre *Afecto 45* y *On Force*, puesto que revela, que entre los contrastes y diferencias persiste un sufrimiento o un proceso martirizante que se lee y despinata entre las obras en estudio, manifestándose a tiempos y circunstancias dispares. Este sufrimiento singular que es reincidente, contrastante y disímil, permitirá leer en el tercer capítulo, cómo se construye un conocimiento de sujeto que se sabe cuerpo en medio de su goce.

Finalmente, Restrepo –que hemos citado al inicio de este capítulo– también señala que: “El cuerpo se vuelve legible, abierto a la disección del lenguaje y de la mirada” (2006, 22) y justamente por eso es *Cuerpo gramatical*, porque dice de sí en la medida en que construye y emite significados siendo un significante por sí mismo, con un lenguaje que hace propio y organiza como su propia narrativa. Estas apreciaciones atravesarán tanto este capítulo como la tesis en general, aunque no se referencien con mayor amplitud.

El cuerpo como unidad compleja y paradójica, es irreductible a la presencia inmediata y sensible del soma³ o a la intangibilidad operante de la psique: el cuerpo existe y se

³ Materia corpórea, orgánica: carne.

experimenta como estrecha correlación entre ambas partes. Esta correlación no es una proporcional equivalencia entre partes, sino por el contrario, una tensión fluctuante que sufre el sujeto en su cotidiana experiencia de sí. Ante estas consideraciones, se puede decir que el cuerpo no lo leeremos en esta investigación bajo la clave de la satisfacción o del placer sino de sus opuestos, imposibilidades y frustraciones de consecución. Hay entonces, un recorrido por la insatisfacción y el displacer como constructores de sujeto, especialmente, a través de los estudios de caso.

Vemos fragmentos, porciones de cuerpos. Nos construimos y leemos a través de otros que nos sirven como referentes o como espejos: a través de ellos nos erigimos y nos vemos reflejados. Por esta razón, cuando se dice *otro* no se dice tercera persona sino mejor, referente o semejante que erige y permite la construcción de cuerpo y de sujeto. Siendo el cuerpo unidad inabarcable, los fragmentos revisados respecto a los estudios de caso corresponderán a mediaciones o reconstrucciones de información, conseguidas a partir de textos y registros fotográficos⁴. Aunque la aclaración sea obvia, las imágenes en estudio –ya sean texto o fotografía– no son sino indicios o fragmentos de cuerpo, es decir, no son los cuerpos en sí mismos. En ese sentido, los argumentos presentados no han de ser totalizantes sino más bien, una narrativa tejida con argumentos en donde confluyen rasgos teóricos y especulativos.

1.1 Afectos entre líneas

En la literatura mística los afectos median entre la carnalidad y el espíritu: el cuerpo se torna susceptible y sensible a la intensidad de la devoción, ya que la filiación espiritual estimula también una experiencia sensible de cuerpo. La escritura mística consigna entonces, una experiencia de cuerpo que funde las motivaciones espirituales con un decir sensible del cuerpo, con sus pasiones íntimas: a esto se le llama *afecto*. No es extraño entonces, que un cuerpo devoto y reprimido haya devenido cuerpo excitable, en la medida

⁴ El registro es un fantasma del acontecimiento: se presenta ante nosotros como algo que fue y ya no es sino en imagen. Pero a pesar de lo anterior, la imagen del registro no se puede dejar de lado porque su presencia nos interpela como observadores. Es decir, no vivimos el acontecimiento pero si asistimos como observadores a su imagen residual.

en que la pasión mística se dice en ambas vías: espiritual y carnal. Así, remitirse al pensamiento místico es también remitirse al influjo de sus pasiones, porque: “El uso de los sentidos encontraba su perfección en las visiones, raptos, éxtasis y experiencias en que se podía sentir el cuerpo sin el uso de los sentidos.” (Borja, 2012, 216). Por esta razón, el cuerpo místico era frecuentemente castigado por la vía ascética o purgativa, porque las pasiones carnales y las necesidades biológicas decían del cuerpo su parte menos trascendente y etérea, la de la carne. Es recurrente que el huésped del gesto místico sea un cuerpo femenino, ya que la puesta en escena de la convicción católica persigue el desposorio de la mujer devota, esto es, la unión matrimonial entre dos cuerpos que han trascendido a un plano ulterior: el cuerpo de la mística y el de Dios se hacen uno, buscando intimidad y comunicación. Se dice gesto y puesta en escena, porque la mística y el barroco conservan grados distintos de *teatralidad* en sus discursos ideológicos y de cuerpo, discursos que influyeron en el contexto neogranadino de Sor Josefa Del Castillo. Por esto no se pretende señalar a la “teatralidad” como mentira o actuación, sino como una complejidad operativa que confluye sobre lo real y su percepción: “Para entonces, el cuerpo adquiriría otra de las grandes características del barroco, su teatralización en el gran escenario del mundo”. (Borja, 2012, 55).

En contraste a lo anterior y respecto al título de este segmento, leer entre líneas es el acto de superar lo evidente, de leer lo que no se revela inmediato al entendimiento: es decir, el acto de descifrar lo que en distintos grados oculta el lenguaje⁵. Por otro lado, si lo que importa a los argumentos de esta tesis es el poema *Afecto 45*, también es claro que no se puede omitir ni a Sor Josefa del Castillo ni a su contexto neogranadino. Pero el contexto resulta más complejo que la compilación de datos (de hechos, lugares y fechas) puesto que, es una combinatoria abierta que permite leer el cuerpo de Del Castillo en relación con su entorno. Descubrimos un cuerpo sufriente y vigilado –en persistente tensión emocional y física–entre las líneas de *Afecto 45*. Pero para develar ese cuerpo, es útil adentrarse en algunos aspectos contextuales y biográficos que favorecen la lectura del singular martirio que asoma entre el poema.

⁵ Para ampliar esta postura, véase el artículo de Leonardo Monroy: *La lectura filosófica de la literatura en Rafael Gutiérrez Girardot* (2017). Disponible en: <https://doi.org/10.15446/lthc.v19n1.60867>

Emerge así la experiencia de un cuerpo femenino que a través de una fisura escritural –es decir, que a través de una hendidura de observación que abre la escritura– permite ver entre el lenguaje, un contenido soterrado que revela la persistencia de la carnalidad en la mística tunjana y su interés por explorarla. No obstante, este interés por la exploración de la carnalidad en Del Castillo, no es un interés del todo consciente sino que mejor, deriva como resultado del contexto represor en el que está imbuida. Aun siendo partícipe de un sistema que reprime la sexualidad a favor del cultivo del espíritu, el cuerpo acallado de Del Castillo también se conoce en la medida en que siente, experimenta y *goza*: la carne busca su camino para decir, la carne despunta entre la represión. Sin embargo, Del Castillo inscribió su cuerpo para sí, en tanto que no tuvo en vida una notoria exposición pública de su experiencia mística: ésta se compartió principalmente con los confesores que le ordenaron la escritura de sus afectos y visiones. Luego, por aval de ellos mismos y tras la muerte de la monja, se dieron a conocer sus escritos en buena medida por la mediación de su pariente lejano, Antonio María del Castillo y Alarcón, considerado el primer editor y difusor de los textos de la mística tunjana. Respecto a lo anterior, se recuerda que: “Las autobiografías eran experiencias íntimas –en un principio escritas para su confesor– quien a su muerte decidía si podía hacerlas públicas”. (Borja, 2012, 109). Había entonces, una marcada vigilancia patriarcal (social, eclesiástica y estatal) sobre la experiencia ya fuera mística o no, del cuerpo femenino.

Finalmente, leyendo “entre líneas” es como se desplegará la tensión de un cuerpo que sufre y transita inestable entre el dolor y las pasiones, un cuerpo tan seducido como sufriente a causa de sus afectos devotos: hacia estas consideraciones se encaminará la exploración de *Afecto 45* en los siguientes apartes. Lo anterior, sin perder de vista la circunstancialidad y el influjo del contexto neogranadino sobre la producción escritural, el comportamiento conductual y la construcción de sujeto en Sor Josefa del Castillo.

1.1.1 Tensión de la carne vigilada

No es una observación ligera que buena parte de los tunjanos conserven aires de recato y parquedad. Esto se le suele atribuir al clima frío y al supuesto carácter reservado de las personas del interior del país. Pero quizás lo que se lea en medio del pudor, sean las

incidencias subyugantes de la empresa católica: fuertemente afianzada desde los tiempos de Sor Josefa del Castillo (Tunja, 1671 - Id. 1742).

Todo estereotipo es construido, en tanto que no todo cuerpo responde a un régimen contextual. Un estereotipo sufre virajes inesperados, esto es, que los casos aislados no son la marginalidad del comportamiento social sino la revelación de los cuerpos que reclaman su singularidad: aunque haya patrones de comportamiento, el cuerpo es siempre narrado en singular. Si bien el cuerpo no se experimenta en terceros, el contexto social sí puede condicionar la manera en que un cuerpo se conduce y construye como sujeto. De la misma manera, la singular experiencia del cuerpo no ha de sufrirse en carne ajena aunque sí exista la referencia y la relación con el Otro⁶: que rige, apasiona y aprisiona, que crea, seduce y castiga, tal como lo haría un dios. Por eso, no es extraño que el rol eclesiástico neogranadino merezca una revisión que permita ver de qué manera éste influye sobre el cuerpo de Del Castillo y sobre su escritura, que es a su vez un testimonio de sí, de su relación consigo misma.

Por otra parte, en oposición al reclamo corpóreo de la singularidad, los comportamientos de una población pueden verse regidos por la instauración y vigilancia de maneras de ser o proceder que se establecen desde un sistema, institución o poder. En efecto, esa fue una contundente premisa promulgada por la institución eclesiástica y su empresa católica en América: la represión de las pasiones físicas liberaría e intensificaría las sensaciones espirituales del devoto. En esa postura, se vería involucrada una estratagema compuesta no sólo por la iglesia como médula operacional, sino también por el estado vigilante, la sociedad represora e incluso, por la familia como ente que induce a sus miembros a la fe, las buenas costumbres y el recato. De esta manera, la devoción católica ejemplar estaba emparentada con la sumisión del cuerpo a su espiritualidad y en consecuencia, a la obediencia civil y social⁷.

⁶ Bajo la perspectiva psicoanalítica, el Otro implica una referencialidad de la que el sujeto se sirve para erigir parcialmente su yo, de tal manera que la significancia de Otro como “tercera persona” es una acepción que resulta divergente y escasa.

⁷ Jaime Borja ha reflexionado en buena parte de sus escritos, sobre las relaciones que persisten entre la conformación administrativa del cuerpo social y las incidencias de ésta en el cuerpo del sujeto. Así mismo, ha revisado con esmero las maneras de ser en el contexto neogranadino, a lo que cita como *ethos* barroco, asunto

Así como el compendio de músculos, órganos y sistemas requiere de un cuidado para su salud y beneficio, al espíritu se le asignaba entonces, una gimnasia de rutinas y pruebas de resistencia, una gimnasia para su cultivación⁸. Esto en tiempos del Nuevo Reino de Granada (1550-1819)⁹ tendría como referente principal los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, publicados por primera vez en 1548. Loyola propuso para el devoto católico, una rutina reflexiva para el mes entero: guía que a través de ejercicios mentales y meditaciones buscaba fortalecer el espíritu, en detrimento de una carne vulnerable ante el pecado. La carne como epicentro de toda tentación mundana, debía ser apaciguada y conducida hacia una experiencia trascendente y superior: la cultivación espiritual.

Pero una vez la empresa católica afianzó su operatividad en tierras americanas, la expansión de su causa no requirió tanto de la violencia física o de la amenaza, sino mejor, de la persuasión. Esto en buena medida, se logró mediante el uso de la imagen como discurso retórico:

[La retórica] como arte de la persuasión aplicada a las imágenes, permitió que éstas se constituyeran en una herramienta que servía para atraer a los fieles hacia la devoción, un mecanismo que buscaba persuadir al creyente para que aceptara el mensaje cristiano a través del entendimiento, los sentidos y el sentimiento. (Borja, 2012, 40).

El martirologio reproducido por pintores y escultores principalmente locales, ofreció un panorama significativo sobre la ejemplificación: un mártir soporta el vejamen del verdugo por el afecto a su propia causa y creencia, sobrepone la fe a su integridad corpórea. El

que retoma de Bolívar Echavarría. Puede revisarse al respecto, *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo* (2012).

⁸ En *Historia de la sexualidad*, Foucault rastrea esta gimnasia del espíritu hasta el pensamiento clásico griego y la pone en relación con *La inquietud de sí* (1984), que es el título del tercer tomo.

⁹ El Nuevo Reino de Granada o Reino de la Nueva Granada, fue una entidad territorial del Imperio español en América, con núcleo geográfico en lo que actualmente es Colombia. Tuvo dos grandes etapas administrativas: entre 1550 y 1718 como distrito de la Real Audiencia de Santafé y entre 1718 y 1819, como Virreinato de la Nueva Granada, cuyo dominio estaba en decadencia desde antes del Grito de Independencia (Bogotá, 20 de Julio de 1810). De cualquier manera, el Nuevo Reino de Granada estaba constituido bajo los pilares de la empresa católica, ya que los Reyes de España tenían la atribución de representantes de dios en la tierra, los habitantes de sus dominios estaban designados a renunciar a sus cultos y a profesar las creencias de la Corona.

mártir no renuncia a su fe a pesar de la tortura, la amenaza de muerte o la persecución a su creencia. Así, el observador por una parte asume un ejemplo a seguir, pero también se reconoce vulnerable a través de la imagen que contempla: sabe que aquel vejamen le puede suceder a él mismo en su condición de persona, de cuerpo vivo. Respecto a lo anterior, el mártir representado en el barroco funciona para el observador como espejo que refleja, proyecta y permite examinar y construir su *yo*, es decir, que le permite la “escopia corporal” a quien lo observa. Al respecto dice Vilma Coccoz en su artículo *El cuerpo mártir en el Barroco y en el Body Art*: “Las imágenes dolientes adquieren la función de escopia corporal, regulando el pensamiento en una determinada orientación del ser y por tanto, de su modo de satisfacción”. (Recalcati, 2006, 125). Lo anterior lo dice Coccoz, recuperando y revisando la sentencia de Lacan: “El barroco es la regulación del alma por la escopia corporal”. (2008, 140).

La cita de Coccoz menciona además el “modo de satisfacción”, lo que también va de la mano con Lacan, puesto que para él, el barroco ostenta una *obscenidad exaltada* (2008, 140). Esta satisfacción, está atravesada por un dolor del Otro que se hace propio, un dolor que se *goza*. Sabemos además, que la bandera de una religión se enarbola incluso hasta el sacrificio del cuerpo creyente, sin embargo, esto no parece ser exclusividad de los mártires católicos representados y difundidos en el barroco en América, tampoco es exclusivo de aquellos tiempos aparentemente caducos¹⁰.

Aquellos cuerpos mártires pintados o esculpidos y dispuestos como ejemplos de conducta en el interior de los templos doctrineros neogranadinos, también sirvieron al proselitismo religioso en su empresa difusora. Es decir, que antes de establecerse un vínculo comunicativo de lenguaje hablado y escrito entre europeos y locales, estuvo la imagen para ejemplificar, para mostrar las potenciales torturas a las que se sometería el cuerpo del pagano o disidente. Sin embargo, para el devoto ya entendido y entrenado en la retórica católica, se revelaba a su vez, que: “El cuerpo se embellecía en el martirio y así se convertía en un dispositivo para perfeccionar lo imperfecto”. (Borja, 2012, 139).

¹⁰ Esta obstinada simbología podría traslaparse entre muchos otros ejemplos, a las inmolationes suicidas del extremismo islámico, donde mártir y verdugo devienen uno. Hay una cruda lección: creer y hacer creer en el dios, con la violencia como instrumento. Esta lección también fue impartida por la empresa católica en los tiempos de la conquista de América y se arrastra en diversos grados hasta el presente.

De una manera u otra, la violencia explícita de las representaciones del martirologio y del santoral, infundían horror, temor o cuando menos, angustia. Esto sucedía especialmente cuando no había un común código para que la palabra mediara o intercediera en la comunicación. En ese sentido, *la imagen* pudo ser el primer mediador en el encuentro de los mundos europeo y local: imagen de cuerpo, de mundo y de un Otro abstracto, invasor y seductor en sus creencias y cosmogonía. Un Otro dominante en su violencia de apropiación de bienes materiales y de forma de gobierno.

Las imágenes propias de la producción pictórica y escultórica del barroco americano, sirvieron para configurar la piedad, la compasión y el temor de Dios. Pero, al exhibir la vulnerabilidad de la carne y promulgar la entereza del espíritu, su función se ancló en la veladura y reconducción de las pasiones mundanas: si el cuerpo sufre y se expone al dolor, ha de ser en beneficio del espíritu devoto. En los tiempos que vivió Del Castillo, el catolicismo ya estaba afianzado y era imperante en el contexto neogranadino, las imágenes ya estaban digeridas en su función de ejemplo: la Santísima Trinidad y su corte¹¹ se habían impuesto ante a los viejos dioses y ritos, incluso cuando persistían todavía ciertos rasgos de sincretismo¹².

Una vez el catolicismo se arraigó en la población local, los modos de ser manifestaron una pretendida homogeneización del cuerpo social, al borde de la institucionalización: la operatividad de la empresa católica consolidó el conductismo de los fieles. Lo anterior al punto que: “Toda práctica debía ser visible desde el exterior de manera que asegurara su efectivo control. Este era precisamente uno de los grandes proyectos de la Contrarreforma, el control sobre las conciencias, los cuerpos y las actitudes” (Borja, 2012, 33). En ese

¹¹ La empresa católica contaba con una amplia estructura de gobierno que reclamaba a los Reyes Católicos y a sus parientes como representantes de dios en la tierra. En consecuencia, su poder se distribuía en diversos cargos y niveles de operatividad social: si los Reyes no contaban con omnipresencia y vigilancia de gobierno, sí podían delegar funciones para tales efectos. De tal manera que, tal como había un poder sobrenatural y sacro, el dios tripartito desplegaba su fuerza y vigilancia entre cargos políticos o administrativos, pasando por el ineludible clero e incluso, por la sociedad y la familia.

¹² Como ejemplo, la iglesia de Santa Clara La Real de Tunja (parte del complejo arquitectónico en el que se recluyó Del Castillo) aún conserva adosada al techo la talla en madera de un sol que resplandece por su hojillado en oro, como era recurrente en la decoración barroca. No sobra recordar que los crucifijos todavía destacan protagónicos en los templos católicos y en contraste, que el sol representaba a una deidad mayor para los indígenas Muisca. El sincretismo que se filtró en la decoración de los templos, revela la asimilación transicional de una cosmogonía foránea que dependió en buena medida, de la mano de obra local para difundir su discurso, evangelio e imagen.

sentido, la perspectiva de control social proyectó cuerpos nobles sometidos a Dios y al estado, alejados de las pasiones de la carne y ante todo, devotos de la fe católica.

Sin embargo la pretendida homogeneización se pone en duda, en tanto que un cuerpo es irreductible e inabarcable en su totalidad. Es decir, un cuerpo no deja de ser justamente eso, un *cuerpo*: la excitabilidad de su carne no se emborrona por el hecho de ser creyente, independientemente de la fe que profese. De hecho para Del Castillo, lo anterior significó su constante lucha: la carne que arremete contra la espiritualidad la pone en cuestión, incesantemente. Esto martiriza tan hondamente a la clarisa, que recurrió a infligirse mortificaciones tales como el ayuno y otras penitencias diversas como el uso de cilicios que se encarnaban en su piel¹³. Lo anterior, con el ánimo de apaciguar tentaciones, pensamientos y deseos “demoniacos” que la atormentaban, o por el contrario, de intensificar sus *afectos* pasionales hacia Dios. Dice Del Castillo en *Su Vida*:

Despedazaba mi carne con cadenas de hierro: hacíame azotar por manos de una criada; pasaba las noches llorando; tenía por alivio las ortigas y cilicios; hería mi rostro con bofetadas; y luego me parecía que quedaba vencida a manos de mis enemigos. (Robledo y Hernández, 2007, 125).

Se puede decir, que un cuerpo se conoce a través de la experiencia de sí, cualquiera que esta sea. No es gratuito entonces que el conocimiento se asocie con el poder, en la medida en que es una forma de gobierno sobre las inquietudes y búsquedas del sujeto. En ese sentido, a un poder institucionalizado –que en el contexto de Del Castillo sería la empresa católica aliada con el estado– no le conviene que el subyugado adquiera consciencia de sí y que la cultive, puesto que al afianzamiento de la institución no le favorece que un sujeto llegue a ejercer su propio poder y autonomía. A la maquinaria represora, por decirlo de

¹³ En la colección del Museo Nacional de Colombia reposan dos cilicios forjados en hierro y de autoría anónima, que fueron encontrados en el cadáver de la monja (Registro 882): “El cilicio es un instrumento utilizado para la mortificación de la carne. El presente cilicio se encontró en la tumba de la Madre sor Francisca Josefa del Castillo (1671-1742), quien practicaba el sacramento de la penitencia en busca de la salvación espiritual. Consiste en una faja compuesta por cadenillas de hierro o alambre con puntas, que se puede ceñir alrededor de la cintura, pecho, brazos o piernas. En su origen, el cilicio era una vestidura muy áspera, hecha de pelo de cabra procedente de Sicilia (Italia), de allí su nombre”. Recuperado de http://www.museonacional.gov.co/colecciones/Pieza_del_mes/colecciones-pieza-del-mes-2014/Paginas/piezadelMesmayo2014.aspx Consulta del 19 de agosto de 2017.

algún modo, no le convienen los sujetos que desafíen el *statu quo* o el sistema establecido: esto le significaría perder operatividad en su fuerza de acción y de control. Por esta razón un poder institucionalizado cohibe, coarta, dictamina, conduce y sobre todo, castiga cuando es preciso. De esta manera, luego de que se arraigó la empresa católica en América, ésta funcionó prácticamente sin cuestionamientos: su operatividad está todavía afianzada en la coerción del subyugado devoto y en la restricción de las conductas del sujeto. No obstante, esta observación aplica para cualquier otra institución o empresa de poder y gobierno.

En ese sentido, no está de más recordar que el Tribunal de la Santa Inquisición del Nuevo Reino de Granada –que un principio dependió de Lima– se estableció en Cartagena de Indias el 20 de febrero de 1610 y funcionó hasta 1834. Se estableció allí y no en Santafé, porque permitía control inmediato sobre las importaciones y el comercio de origen marítimo. En Cartagena, principal puerto del Reino, se revisaban exhaustivamente mercancías diversas, pero especialmente libros y material impreso, incluyendo estampas y grabados¹⁴.

Ante tales controles, las labores de vigilancia, revisión y aprobación de material impreso eran muy estrictas: entre líneas o párrafos se podían disimular o encubrir contenidos indeseados. Todo material relativo a la herejía, la blasfemia, el paganismo, la brujería y la desobediencia civil¹⁵, sería destruido, censurado y perseguido. Es así que buena parte de las revisiones editoriales de los textos publicados fuera y dentro del Reino, se encomendarían a la iglesia. De hecho, algunos prólogos especificarían la sumisión a toda corrección y modificación editorial a las que hubiera lugar por parte del clero.

Así mismo sería vetado todo tinte de sexualidad o erotismo, a menos que estuviera referenciado y validado como legítima experiencia mística:

¹⁴ El comercio y circulación de grabados de obras de arte fue una de los aportes a la imaginería local barroca, que se conformó principalmente, a partir de la observación y la combinatoria de reproducciones importadas. Escuelas y talleres de pintura y talla formaron discípulos dentro del oficio y la técnica, pero en definitiva, hubo un descuido generalizado sobre las consideraciones anatómicas del cuerpo: de allí que prime cierto aspecto tosco y primitivo en buena parte de las piezas.

¹⁵ Entre otros muchos ejemplos, a Antonio Nariño se le condenó como prisionero destinado al exilio, por la traducción y publicación de 100 ejemplares de *Declaración de los Derechos del Hombre* (1793).

La intención del Imperio de dominar y ejercer un control absoluto devaluó cualidades como la receptividad y lo erótico que se consideraban propias de las mujeres, en tanto que promovió el modelo del guerrero, heredero del Cid Campeador, que dio origen a la imagen paradigmática de la época, el Conquistador. (Robledo y Hernández, 2007, XIII y XIV).

Es decir, que si la pasión del cuerpo desbordaba había de ser por causa y razón de Dios, quien seducía la carne vulnerable de un espíritu noble y bendecido con la templanza¹⁶: virtud cardinal relativa a la moderación, la sobriedad y la continencia de los placeres, entendida como la voluntad de dominio sobre los instintos. Irónicamente, sentir la excitación de la carne llegaría a tornarse una situación martirizante para el sujeto místico pues éste debía reconducir sus pasiones a una experiencia superior, del orden del espíritu y la sublimidad. En ese sentido, enfatiza Rafael Carrasquilla que:

El Cristianismo nos trajo del cielo la fe para conocer a Dios, y a la gracia para amarlo dignamente. Más a los principios de la vida espiritual, la noción que alcanzamos de lo sobrenatural es discursiva y en extremo imperfecta; y nuestro amor puramente estimativo no es poderoso a vencer los apetitos de la parte animal sin la reñida pugna con ellos que hace de nuestra existencia terrena una continuada milicia, según la expresión de la Escritura. (1890, 243)¹⁷.

El sujeto que devenía místico, vivía en la incertidumbre de no saber si sus pasiones correspondían al orden de la bendición (Dios despertaba afectos inimaginables en el cuerpo) o al orden de la tentación demoniaca (el diablo plantaba trampas de pecado). Sin embargo, la complejidad del cuerpo pronunciaba su propia voz, su excitabilidad despuntaba ante el acallamiento que era producto de su propia fe y de su contexto: esto es lo leído en Del Castillo y particularmente entre las líneas de *Afecto 45*, exploradas en el próximo aparte.

¹⁶ Del lat. *temperantia*: moderación de la temperatura, antiguamente traducida como temperancia.

¹⁷ En este extracto de *R.M. Francisca Josefa del Castillo* publicado en la revista *Colombia Ilustrada* n° 16 (Octubre de 1890), el autor también distingue dos tipos de misticismo: uno “legítimo” en el que ubica a Del Castillo y otro que “desata el alma de aficiones terrenas”, que “conduce a los desórdenes sensuales”. Esta investigación sin embargo, se permite dudar de la legitimidad del misticismo divino y contempla la complejidad del cuerpo en tensión, como componente operante en la experiencia mística.

Retomando la exploración contextual, el corregimiento de Santiago de Tunja en el que vivió y murió Del Castillo, se estableció en 1539 por fundación de Gonzalo Suárez Rendón. Aunque Tunja no fue sede inquisitorial, sí arrastró los vetos de la empresa católica, favoreciendo el desarrollo de cuerpos devotos a Cristo y además, sometidos al gobierno¹⁸. En la Tunja de aquellos días también se castigó al desobediente y al pagano, prueba de esto son las estrechas celdas del Claustro y Convento San Agustín, que también prestó servicio de reclusorio. Pero especialmente puede servir de ejemplo, la horca en público de la polémica Inés de Hinojosa¹⁹, desafío a todo régimen: asesina de dos esposos, viciosa y descreída, adúltera reconocida que extremó la lujuria hasta el presunto incesto.

Y no es de extrañarse: la vida licenciosa siempre tuvo cabida, especialmente para los hombres que ejercían cargos administrativos, políticos o clericales. Estos podían pagar el ocultamiento de sus deslices extramaritales y legales, evitando así la persecución e incluso el juzgamiento, a pesar de estar bajo la mirada de la masa popular. Lo anterior puede revisarse a lo largo de *El Carnero* (escrito entre 1636 y 168 y publicado hasta 1859), crónica en la que Juan Rodríguez Freile relata con picaresca e ironía distintas incidencias de conflictos privados que eran conocidos principalmente por rumores y que llegaban hasta Santa Fe (actual Bogotá), ciudad protagonista en su narrativa. Entre las historias de *El Carnero* se suele comentar la belleza femenina y su erotismo, como desencadenantes de situaciones y problemáticas complejas que sobrepasan la intimidad y salen al terreno y escarnio públicos.

A partir de lo anterior podemos considerar que hubo en aquella época, una carnalidad pudorosa pero a fuerza sometida: velada, acallada y en tensión, especialmente atravesada

¹⁸ Los vestigios de esos días transitan como cuerpos penitentes, partícipes activos de las afamadas y recurridas procesiones de Semana Santa. Otro signo a revisar, pueden ser las manipulaciones políticas a manos de los candidatos que representan el conservadurismo de la fe católica, especialmente en sus vertientes más fervorosas y mediáticas.

¹⁹ Nacida en Barquisimeto, actual Venezuela Ca. 1540 y sentenciada en Tunja en 1571. La crónica de su fama inicia con algunos fragmentos que Juan Rodríguez Freile le dedica en *El Carnero* (1859). Hinojosa, descrita como “mujer de sangre caliente”, fue referenciada posteriormente por Temístocles Avella (*Los tres Pedros en la red de Inés de Hinojosa*, 1864) y más recientemente, por Próspero Morales Pradilla (*Los pecados de Inés de Hinojosa*, 1986) base del guion que Jorge Alí Triana dirigió en formato de serie para la televisión nacional (1988). La presencia de Hinojosa y de otras muchas mujeres en las historias de *El Carnero*, muestra que el erotismo y la violencia penetraban y circulaban entre la vida social, superando los bordes blandos de la privacidad.

por consideraciones de género que desfavorecían a las mujeres. Del Castillo en su calidad de mística pudo tener acceso inconsciente a una excitabilidad corpórea, que si bien provenía de una intrincada complejidad contextual y devota, en cualquier otro escenario social sería condenada como lujuriosa, mundana y hasta peligrosa. La reclusión de Del Castillo como monja clarisa y la escritura mística, le abrieron las puertas a una experiencia paradójica de cuerpo: se manifestó excitable en medio de la represión contextual y además, condujo su sufrimiento a través de la escritura para *inscribir* y explorar su corporeidad sensible bajo el influjo de la devoción.

1.1.2 Reclusión y cuestión de sí

A pesar del clima vigilante y represor –particularmente con las mujeres– no había impedimento para que a la Tunja neogranadina dejaran de llegar copias de los escritos de la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz y del español San Juan de la Cruz²⁰, místicos con gran popularidad y circulación en América, referentes notables para Sor Josefa del Castillo. La lectura es referencial para el cuestionamiento de Del Castillo puesto que nutre su inquietud de mundo, de cuerpo y de sí.

Sor Juana Inés de la Cruz fue precursora de la escritura mística novohispana que influenciaría a Del Castillo, y ésta a su vez, desarrollaría a través de la lectura referencial y la admiración por su contemporánea mexicana, un menor grado de refinamiento en su propia estilística. A pesar de lo anterior, ambas son referentes ineludibles de la escritura mística desarrollada en América para entonces y podría incluirse también, a Jerónima Nava y Saavedra²¹. Por otro lado, San Juan de la Cruz es parafraseado por Del Castillo en algunos parajes de *Afecto 45*²² y sin embargo, esta referencia masculina permite en cierta

²⁰ Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana (San Miguel Nepantla, 1651 - México, 1695) y Juan de Yepes Álvarez o fraile Juan de San Matías (Fontiveros, 1542 - Úbeda, 1591).

²¹ (Tocaima, 1669 - Santa Fe, 1727), mística neogranadina que goza de menor renombre y producción escritural que Del Castillo.

²² En *Análisis crítico de los Afectos espirituales de Sor Francisca Josefa de la Concepción de Castillo* (1962) Darío Achury Valenzuela hace referencia a este parafraseo, calificándolo entre los límites de la influencia y la “reminiscencia” de *Cántico espiritual* (1578): poema de San Juan de la Cruz escribió en reclusión. pp. 389 y ss.

medida, que Del Castillo despliegue y comente su propio cuerpo de mujer. Así mismo Del Castillo accedió a la lectura de distintos autores ascéticos y místicos, entre ellos, Santa Teresa de Jesús²³ y Antonio de Molina²⁴. Del Castillo se familiarizó con estos y otros autores antes de ingresar a la vida conventual, debido a los estímulos de su madre y a que su posición socioeconómica se lo permitió. Pero de seguro la reclusión voluntaria en el Convento de Santa Clara La Real de Tunja, permitió que Del Castillo encontrara aliados siniestros para conseguir el despliegue místico: la soledad, el silencio, la envidia y el rencor de sus compañeras, las penitencias, el ayuno, las mortificaciones en la intimidad. Ese conjunto de situaciones y retos para el cuerpo, para la vida, consolidaron la experiencia mística que Del Castillo *inscribió* en su cuerpo y liberó como narrativa en sus escritos.

Sobre Sor Josefa del Castillo se han hecho profusas revisiones biográficas y dentro de ellas, destacan las investigaciones de Darío Achury Valenzuela y más recientemente, de Ángela Inés Robledo. Achury Valenzuela fue gran estudioso de Del Castillo y dedicó buena parte de su producción académica a revisar las referencias cruzadas en los escritos de la mística tunjana, así como a transcribir y comentar en detalle su obra. Por su parte, el prólogo de Robledo en *Su Vida* (2007) sabe conjugar datos biográficos, contextuales y teóricos, siendo quizás la más aproximación actual más seria que se haya hecho a Del Castillo y a su obra. Su origen, su reclusión, sus inquietudes intelectuales y especialmente, sus pasiones, pueden considerarse pasos necesarios en las revisiones sobre Sor Josefa del Castillo, quien estuvo en aislamiento voluntario en el Convento de Santa Clara La Real de Tunja a partir de los 18 años hasta su muerte a los 71, es decir, desde 1689 hasta 1742. Allí hizo su vida monástica completa: seglara, novicia, monja y abadesa, así mismo, ejerció como maestra de novicias, enfermera y escucha, entre otros oficios.

Santa Clara La Real fue el primer convento femenino que se estableció en el Nuevo Reino de Granada (1571) y el primero de la orden de las clarisas en el continente americano. En

²³ Teresa de Cepeda y Ahumada o Teresa de Ávila (Ávila, 1515 - Alba de Tormes, 1582). Compatriota y contemporánea de San Juan de la Cruz, juntos reformaron la orden carmelitana trabajando en estrecha proximidad.

²⁴ Ciudad Real, 1560 -Burgos, 1612/19. Citado en el Capítulo IV de *Vida* como autor de lectura predilecta.

este complejo arquitectónico²⁵ Del Castillo escribió la totalidad de su obra: *Afectos espirituales*, *Vida*, *Cuaderno de Enciso*²⁶ y algunos apuntes fragmentarios. Sobre su reclusión, distintas fuentes coinciden en que se dio contra la voluntad de su familia y ella misma confiesa a lo largo de sus escritos, que desde muy niña tuvo extraña fascinación y empatía con el encierro, la soledad y la reflexión. Los escritos de Del Castillo pueden pensarse como resultado de una combinatoria de situaciones entrelazadas: su posición social, el contexto represor, su filiación católica, sus experiencias previas a la vida conventual en reclusión voluntaria. De la misma manera influyeron, la relación estrecha con sus confesores y sus inquietudes personales respecto al conocimiento de mundo y de sí misma.

Del Castillo era criolla: descendiente de padres con sangre española pero nacida en tierras americanas. La clarisa era hija de Francisco Ventura de Castillo y Toledo, un ciudadano de origen español, y de María Guevara Niño y Rojas, oriunda de Tunja pero de ascendencia vasca. Esto era ya una ventaja sociocultural que posiblemente le facilitó a Del Castillo, tratos, consideraciones y educación a los que no accedían con facilidad –y por duro que resulte de leer– los mestizos “a secas”, los indígenas y con menor posibilidad todavía, los afros esclavizados. Lo anterior contrasta con la atribución de una vida accidentada y humilde, que en cualquier caso para la monja, no debió trascurrir en la más desfavorable de las condiciones. Estos parecen más bien, elementos que fortalecen el dramatismo místico de su biografía, especialmente cuando ésta es narrada por una vertiente devota.

Al poco tiempo de profesarse monja, Del Castillo pudo comprar su propia celda en 1694: ubicada en la segunda planta, con tribuna de observación sobre la capilla y una ventana que da al huerto. En ese sentido, la mística tunjana no sólo compró un espacio o una porción de arquitectura, compró intimidad, mayor aislamiento y además, un privilegio de observación sobre dos puntos clave del Convento. El primero es la capilla, esencia

²⁵ Fundado por Juana Macías, esposa de Francisco Salguero, encomendero de Mongua. El complejo incluye la iglesia, el convento, las estancias del claustro, los talleres y otros espacios comunes. Como es propio del momento, en su arquitectura se hacen manifiestos algunos rasgos del gótico isabelino, detalles mudéjares, rasgos renacentistas y diversos aspectos sincréticos que se funden en un eclecticismo que complementa el barroquismo del templo.

²⁶ Anotaciones sobre el cuaderno de cuentas de su cuñado, José de Enciso y Cárdenas.

representativa de su creencia católica. Sin embargo, el huerto –que es el segundo punto y que resulta más discreto y menos ostentoso– hace palpable que el lento espectáculo de la metamorfosis botánica, influyó en la producción escritural de Del Castillo. Lo anterior, considerando que el huerto pudo servir de escenario a sus delirios místicos y que, el sutil cambio de las plantas con el paso de los días haya sido inspirador en medio de la rutina de un monótono y frío claustro neogranadino.

Aquella imagen del huerto –divisado como recorte paisajístico y enmarcado por la pequeña ventana del dormitorio de Del Castillo– es una imagen sugerente para la monja, evocando la fantasía de libertad y operando a la manera de un *hortus conclusus*: jardín o huerto encerrado, excluido del “mundo exterior”. Respecto al *hortus conclusus* podemos decir que es un tema pictórico recurrente en el arte cristiano, especialmente en el del siglo XV: representación de la virgen sedente con el niño (en plano protagónico) en un jardín cerrado en plena floración (plano secundario a manera de fondo). En términos arquitectónicos, este término refiere los pequeños jardines o huertos de los monasterios, encerrados o delimitados con altos muros y con fines más productivos que decorativos. En ambos casos, hablamos de espacios abstraídos del “afuera”. En esa medida, en el imaginero de la mística tunjana el huerto pudo devenir signo visible o promisorio del *locus amoenus*, es decir, del lugar idílico o añorado por excelencia para un devoto: el Edén²⁷. En ese sentido, veremos más adelante, cómo el huerto aporta a la escenificación del delirio místico en *Afecto 45*.

En consecuencia podemos pensar, que un cambio menor en la rutina moviliza vínculos emocionales inestimables para el recluso, aunque estos escapen a la lógica de una vida socialmente abierta. Es decir, que para una persona en reclusión, ningún cambio es insignificante ante la esterilidad una rutina estricta e invariable. Entonces inferimos que para del Castillo el huerto fue más que una vista privilegiada, puesto que éste aporta a la escenificación y narrativa de sus delirios místicos y de manera tangencial, a su pensamiento y experiencia de cuerpo, de sí.

²⁷ Edén en el que estarían la carne propia y la de Cristo en encuentro eterno. No obstante, el deseo y el placer se revelan como lastres martirizantes del goce místico puesto que el encuentro nunca se concreta.

Figura 1-1: Altar mayor de Santa Clara La Real de Tunja desde el recinto coral: un patrón mudéjar se proyecta en el interior del templo.



La celda de oración y penitencia²⁸ y el estudio, también fueron espacios conventuales que incidieron en la producción escritural de Del Castillo. En la estrecha y oscura celda, la monja cumplía penitencia de reclusión, oración y flagelo: hechos que transcribió y que pueden traslaparse desde la experiencia mística hacia episodios psiquiátricos. Tras ayuno prolongado y mortificaciones autoinfligidas en aislamiento y oscuridad, un cuerpo puede delirar en muy poco tiempo, en la medida en que el cuerpo debe acoplarse a circunstancias que son desafiantes a la estabilidad psicosomática del sujeto. Sin embargo, las mortificaciones pueden tornarse un hábito y en ese sentido, hacerse soportables o llevaderas. Finalmente y en contraste a la celda, el estudio era un espacio más calmo para Del Castillo, especial para la lectoescritura reflexiva: allí estaba su escritorio, su biblia, sus anotaciones en proceso.

La configuración de episodios psiquiátricos no parece inviable en Del Castillo: sus creencias y deseos conjugados con la experiencia de un cuerpo martirizado, pudieron fácilmente convertirse en cuadros clínicos alucinatorios que a la luz del contexto, eran vistos bajo la lupa de la mística. Pero más allá de eso, su inquietud de sí le abrió las puertas a sensaciones y realidades por las cuales también pudo *inscribir* la singularidad de su cuerpo, que estuvo atravesado con una notoria cuota de sufrimiento. Es preciso resaltar, que este sufrimiento se abre en una polisemia que excede el flagelo físico y que compromete e involucra su naturaleza psíquica.

En ese sentido, tampoco se descarta una posible sintomatología histérica en Del Castillo: delirios, espasmos musculares y convulsiones, por ejemplo, como experiencias místicas “contaminadas” por la incidencia de la psique. Para hacer una lectura tangencial, es viable traer a colación que esta disposición difusa de la mística en un terreno que se debate entre lo teológico y lo científico, entre la fe y la razón, ha sido explorada en *La histeria: entre la mística y la locura. Madeleine Lebouc* (Piro, Municoy y Fanjul, 2004), artículo en el que se revisa el caso paradigmático de Madeleine Lebouc, paciente del psiquiatra francés Pierre Janet. Dicen las autoras:

²⁸ También referenciada en distintas fuentes como celda de castigo: lo enfermizo y lo perverso rondan la vía ascética.

[Lebouc fue] Internada en la Salpêtrière²⁹ en 1896 por sus estigmas, contracciones y éxtasis, Madeleine convoca la interpretación de dos campos profesionales, el teológico y el médico, que entrarán en colisión ante la interpretación de los signos de efusión mística. (2004, 65).

Lebouc –nacida Lair Lamotte Pauline (1853-1918)– fue una mujer que abandonó la comodidad socioeconómica de la burguesía media para experimentar todo despojo material, en beneficio de un misticismo conflictivo, indeterminado e inclasificable, ya siglos después de su apogeo histórico. El misticismo de esta paciente, estuvo viciado por acusaciones de prostitución y estafa. Al final de su vida, Lebouc estaba “curada” de sus experiencias y episodios de éxtasis místico y no en vano, el mismo artículo dice que para Janet, el éxtasis se desplaza al “estatuto de categoría psiquiátrica”. (2004, 68). Posteriormente, se reseña que: “Madeleine goza del hombre que falta, rechaza los hombres que existen en pos de un sueño de hombre divino” (2004, 73). Líneas más adelante las autoras rescatan declaraciones de Janet, que aportan a una posible lectura místico-histórica que se cruza entre Lebouc y Del Castillo: “Un acto sexual o una masturbación son actos absolutamente prohibidos por Dios (...), pero ese mismo acto consumado por ella en el éxtasis es ‘puro’, pues es divino y deseado por Dios”. (2004, 73). Hay entonces en la mística, una presencia de la carnalidad que el espíritu o la psique no emborronan y posiblemente, en su estructura y lenguaje se puedan entretejer empalmes con la práctica psiquiátrica.

Adicional a lo anterior, Georges Didi-Huberman explora en *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* (2007), cómo la disímil sintomatología histérica, confluye en el terreno de la dramatización y en la dependiente complicidad paciente-médico. Didi-Huberman propone así, que la histeria emerge bajo el influjo de la mirada (del médico sobre la paciente) como construcción de un “espectáculo” que no se pacta entre las partes pero que sí opera, sin que esto desmienta la realidad y la sintomatología de la histeria misma. Esto nos sirve para recordar, que Del Castillo estaba inmersa en la mirada totalizante de un Dios omnipresente y en la escenificación de sus

²⁹ Hospital de la Pitié-Salpêtrière o simplemente La Salpêtrière (división para el tratamiento de las mujeres), es un hospital público de París que remonta su funcionamiento al siglo XVII, por ordenanza de Luis XVI. Enfocado hasta principios del siglo XX, principalmente a la atención y reclusión de vagabundos, prostitutas y pacientes psiquiátricos.

propias creencias: en ese sentido no hay una relación médico-paciente pero sí de Del Castillo con un Otro (presente sin ser tangible) que ve, acompaña y “examina” un cuerpo devoto, en una distinta relación de dependencia e influjo. Así, la presencia simbólica de Cristo fue para la monja, tanto la motivación espiritual como el motor de sus excitaciones. Dicho esto, la figura de un Dios –custodio, castigador y excitador a la vez– tiende tensiones físicas y emocionales en un cuerpo inestable a causa de su propia fe.

Respecto a la relación de Del Castillo con sus confesores, acotemos dos cosas: que había una relación de autoridad basada en la estructura patriarcal de la iglesia y que ellos, en su figura sacerdotal, correspondían a la representación de Cristo en la tierra³⁰. Estos: “Ejercieron sobre la monja una autoridad sin límites que ella aceptó sin dudar. Misóginos y crueles, lejos de consolar a la religiosa, agravaron sus sufrimientos”. (Robledo y Hernández, 2007, L y LI). En ese sentido, se recalca que fueron los confesores los que ordenaron a Del Castillo la escritura de sus experiencias místicas, también quienes leían primero y avalaban luego, lo que de allí resultaba. Entonces, una correspondencia escrita y secreta se mantuvo entre monja y confesor, siendo éste último, el “vigilante” y primer lector del contenido místico, que es registro de una sensorialidad corpórea mediada por la devoción. De esta manera, no se descarta que la escritura de Del Castillo manifieste colateralmente un intercambio erótico construido en comunicación periódica con su confesor, en la medida en que la monja explora su cuerpo de mujer a través de la experiencia mística y finalmente lo expone sumisa, ante la mirada y lectura de un hombre dominante. Hubo también entre las escritoras místicas y los confesores, una relación de dependencia y estrechez afectiva, establecida en los bordes de lo pasional y lo enfermizo. Respecto a lo anterior, Del Castillo no fue la excepción:

Alonso de Andrade afirma que como remedio contra la tristeza de muchas monjas se les aconsejaba “abrir su pecho y manifestar su conciencia entera a su padre espiritual”; dadas las condiciones de encierro de las religiosas esa búsqueda de consuelo era normal, y también fue corriente el fenómeno al que hoy los psicoanalistas denominan “neurosis de transferencia”; algunas de ellas, agrega este autor, estaban “amarteladas por sus confesores”. Francisca [Del Castillo] solía enfermarse por la ausencia de sus

³⁰ Representación mediada por un significante fálico que traslapa el cuerpo de Cristo (masculino, idealizado y ejemplar) al plano de la observación. La escultura y la pintura barrocas, intensifican la idea de “realidad” de Dios, que se manifiesta físicamente en la tierra a través de su hijo: hay una puesta en escena que dice desde lo simbólico e imaginario lo *real* del discurso devoto.

confesores, con quienes estableció relaciones de absoluta dependencia. (Robledo y Hernández, 2007, XLIX y L).

Francisco de Herrera, confesor de Del Castillo entre 1690 y 1695, le ordenó la escritura de *Sentimientos espirituales* (Bogotá, 1843) mientras que Diego de Tapia en torno a 1713 le ordena escribir la autobiografía *Vida* (Filadelfia, 1817)³¹. Ambas obras vieron la imprenta gracias a Antonio María del Castillo y Alarcón, su sobrino en tercer grado: primer transcriptor y editor de su obra. *Sentimientos espirituales* después de 1956 también se conoce como *Afectos espirituales*, título que contiene el poema *Afecto 45*.

Tampoco omitiremos que como mediadores de sus escritos, los confesores estaban en contacto cercano con las experiencias místicas de la monja, que bajo una perspectiva no-católica pueden tomarse como la liberación o el desato íntimo y conversacional de las pasiones. No en vano el filósofo Alois María Haas –dedicado a los estudios germanistas e hispánicos del pensamiento teológico– comenta que “la mística es la filosofía de la libertad” (Martí, 2017)³²: entre la reflexión y la búsqueda de la liberación está la experiencia de cuerpo, que es donde el sujeto conoce de sí. Por ésta razón, la mística implica una mirada íntima, una consciencia de sí que es atravesada por el Otro y por el mundo.

El cuerpo deseoso, la carnalidad y excitabilidad de Del Castillo, frecuentemente son apaciguados frente a su condición de escritora mística. Sin embargo, por místico que se lea el cuerpo de la joven mujer que luego devino monja, este nunca dejó de ser sensible al estímulo y a la seducción del dios en que creía y al cortejo de los hombres. Dice Vicente Pérez (S.f.) citando a Del Castillo³³:

³¹ En el *Afecto 105*, Del Castillo nombra a otros sacerdotes con los que tuvo consejería espiritual: Juan Tovar, Juan Martínez y Juan Romero.

³² En entrevista para El País (Barcelona, 3 de diciembre de 2009). Disponible en https://elpais.com/cultura/2009/12/03/actualidad/1259794803_850215.html Consulta del 26 de agosto de 2017. Por otro lado, en *Viento de lo absoluto: ¿existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* (2009), Haas explora la estrecha relación entre el conocimiento del sujeto y la exploración mística del mundo y de sí: actualiza una necesidad del saber, que no es ajena a la posmodernidad.

³³ *Deliquios del divino amor: El amor místico de la madre Francisca Josefa del Castillo*. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/junio2012/elamor-mistico-de-la-madre-francisca-josefa-del-Castillo>. Consulta del 9 de septiembre de 2016.

Cuenta en su autobiografía que a los 12 años de edad: “Entraban en casa de mi madre algunos parientes muy inmediatos, que a otros no se daba entrada, por el gran recato y cuidado que nos cuidaban; y entre ellos, uno se aficionó tanto a mí, que en cualquier ocasión que hallaba me ponderaba su amor, y decía que aunque fuera a Roma había de ir por dispensación. Yo, como loca y vana, y como que mi corazón no había encontrado su centro, andaba vagando por despeñaderos, aunque sin más intento que la vanidad de ser querida [...] leía sus papeles, que eran vanísimos, y aunque no respondía a su intento, no huía las ocasiones de verlo y hablarle”.

Pérez agrega más adelante, citando nuevamente a Del Castillo:

El que más esfuerzo ponía en [que] no fuera monja, era un cuñado mío, que me quería mucho, y me proponía algunos casamientos con parientes suyos, ponderándome sus prendas. En fin, no hubo persona que, o por dar contento a mis padres, o porque Dios lo debía de disponer, no me desaprobaba y contradijera el ser monja.

Finalmente concluye:

En los escritos de la madre del Castillo abundan los pasajes amorosos y eróticos, velados y explícitos, con referencias a amores imposibles, al Señor, al divino, al amado. (...). La sexualidad reprimida llena de remordimientos da lugar a expresiones de fascinación y tormento en sus visiones del cielo y el infierno. La agitación interior que expresa la madre del Castillo en metáforas no exentas de sensualidad es acaso la que vivieron muchísimos hombres y mujeres en tiempos en los que la autoridad terrenal conjuró con la celestial contra el amor y la felicidad cotidiana.

He ahí una adolescente devota, que a los 12 años no era ajena a las tentaciones de un pretendiente anónimo (muy posiblemente mayor) y tampoco, al interés protector de su cuñado. Y al igual que en la juventud pre-monástica, el cuerpo de Del Castillo ya recluido en la vida conventual estuvo a prueba entre la templanza y el desborde de las pasiones místicas³⁴: pasiones que finalmente eran las voces del cuerpo acallado por un sistema, un

³⁴ De hecho la escritora y compositora mística de origen germano Hildegard von Bingen (1098-1179), siglos antes de Del Castillo ya tenía una aproximación al orgasmo femenino. En la vida conventual nunca se descartan la masturbación ni tampoco las relaciones lésbicas: la carne despunta. En contraste, varias veces se ha comentado que las pasiones de San Juan de la Cruz no sólo las despertaba del cuerpo de Cristo sino también, su mismo género.

dogma y un contexto al que no era ajeno y del que no se podía abstraer. Así, el cuerpo de Del Castillo sufría en carne propia los desequilibrios emocionales y psíquicos que resultaban de una experiencia en reclusión, que no es sencilla aun efectuándose a voluntad.

Del Castillo tuvo el beneficio de acceder a las visiones de mundo que se estaban consolidando por entonces: al arte, la literatura y la actividad intelectual, cuestiones a las que difícilmente accedían las mujeres que no ingresaban a la vida monástica³⁵. De hecho, gracias a su reclusión y no sin cierta ironía, Del Castillo superó el subyugado rol de la mujer en el contexto social intelectual neogranadino: presuntamente aprendió las bases del latín y también, a interpretar el órgano³⁶.

Pero no solo eso, pudo tener una experiencia de cuerpo en cierta medida dictaminada y conducida por sus mismas inquietudes o tormentos. Si bien no había un hombre real que la pudiera desposar, sí hubo un cuerpo masculino que a manera de fantasma, la sedujo hasta el tormento: el dios de los católicos. La figura de Dios hecho Cristo, fue determinante en su martirio y condujo su insistente retorno al goce místico. Pero no se dice fantasma en la equivalencia sobrenatural del espectro: se dice fantasma, como presencia creada por el sujeto y que sin ser real, marca el incesante camino de retorno al goce, ese mismo que la seduce y la aniquila, la hiere. Por otra parte, Dios es su mayor fuente de pasión, su mayor objeto de deseo³⁷: el origen y hacia donde se dirigen de sus *afectos*.

Evidentemente, las pasiones siempre presentes en los escritos místicos no preocupaban a la empresa católica: el control, la verificación y la autorización mediaban la publicación y circulación de todos los textos. Esencialmente, la exposición de las pasiones que

³⁵ Esta apreciación la comenta con mayor detalle Ángela Inés Robledo en el prólogo de *Madre Francisca Josefa de la Concepción de Castillo: Su Vida* (2007). pp. XVI-XVIII.

³⁶ Si las eucaristías en Boyacá se oficiaron en latín hasta el inicio de la década de 1960, es muy posible que Del Castillo haya aprendido el idioma gracias a su lectura de la biblia y al contacto con libros y autores místicos. La interpretación del órgano y también un supuesto rol como mecenas del arte, deben ponerse en duda por falta de información específica en dichas actividades. Lo que sí es verificable, es que su personalidad manifestó una inquietud intelectual que superó los promedios de la época.

³⁷ Este objeto es el que Lacan denomina Objeto *a*, que puede resumirse como el objeto que causa y frustra el deseo del sujeto. Para profundizar al respecto, revítese: Leonardo Peskin (S.f.), *El objeto a*. Disponible en <http://www.elpsicoanalisis.org.ar/old/numero2/objetoa2.htm>

conseguía un místico por medio de la escritura, era una exposición sublimada del cuerpo: la lucha del espíritu sempiterno se sobreponía a la pasajera y banal carnalidad. Allí mediaba la empresa católica en tanto que la iglesia como institución y el estado como vigilante, eran garante y cómplices de opresión social. El cuerpo en su carnalidad, sólo podía ser socialmente aceptado y expresado, en la medida en que estuviera relacionado con la devoción.

1.1.3 Las agonías del huerto

Afecto 45 es el nombre abreviado de “Deliquios del divino amor en el corazón de la criatura y las agonías del huerto”, único poema de *Afectos espirituales* de Sor Josefa del Castillo. Ese largo nombre fue acomodado por varios intermediarios y entre ellos, fray Francisco Antonio Merchán³⁸, esto sucedió en los tiempos en que Antonio María de Castillo y Alarcón hacía transcripción de los entonces llamados *Sentimientos espirituales*. Este hecho marca una adición de significancia pero también, evidencia que hay valores semióticos atribuidos, casi a imposición. Lo anterior se dice porque al igual que la mayoría de la literatura de Del Castillo, *Afecto 45* se ha leído con la regla de la significación devota: el éxtasis de la monja está protagónicamente mediado por un Dios.

Sin embargo, en los apartes anteriores se exploró la complejidad resultante entre algunos aspectos contextuales y biográficos de Del Castillo. Estos apartes muestran que la perspectiva de aproximación a *Afecto 45* no ha de ser unidireccional porque de hecho, es imposible entender este poema de una sola manera: característica que aportan las metáforas a la lírica y las alegorías al barroco. También es imposible anular el cuerpo sufriente y anhelante de Del Castillo. Más allá de las metáforas o las alegorías, habría que pensar en código abierto: entender que el lenguaje al igual que el cuerpo, es irreductible. Además, habría que contemplar que contrario a lo que se nos ha dicho, el lenguaje es inexacto e impreciso: es un traicionero portador del inconsciente. Sin embargo, no se tratará de descifrar el inconsciente de Del Castillo. Se tratará mejor, de reflexionar el cuerpo

³⁸ Achury Valenzuela citando a Castillo y Alarcón, véase la nota al pie de la página 33. Disponible en <https://archive.org/stream/afectosespiritua01cast#page/n37/mode/2up/search/Antonio> Consulta del 28 de agosto de 2017.

mártir que fluctúa y se revela metamórfico a tiempos distintos: es decir, que entre *Afecto 45* y *On Force*, transitan anacrónicas unas singularidades que aunque disímiles y contrastantes, permiten configurar una mirada sobre el cuerpo en tensión y conflicto paradójal. *Afecto 45* se transcribe a continuación en sus dos partes, extraído del primer tomo de *Afectos espirituales* (Del Castillo, 1956, 181-183):

I

El habla delicada
del Amante que estimo,
miel y leche destila
entre rosas y lirios.

Su meliflua palabra
corta como rocío,
y con ella florece
el corazón marchito.

Tan suave se introduce
su delicado silbo,
que duda el corazón
si es el corazón mismo.

Tan eficaz persuade,
que, cual fuego encendido,
derrite como cera
los montes y los riscos.

Tan fuerte y tan sonoro
es su aliento divino,
que resucita muertos
y despierta dormidos.

Tan dulce y tan suave
se percibe al oído
que alegra de los huesos
aun lo más escondido.

II

Al monte de la mirra
he de hacer mi camino,
con tan ligeros pasos
que iguale al cervatillo.

Mas ¡ay Dios!, que mi Amado
al huerto ha descendido,
y como árbol de mirra
suda el licor más primo.

De bálsamo es mi Amado,
apretado racimo
de las viñas de Engadí:
el amor le ha cogido.

De su cabeza el pelo,
aunque ella es oro fino,
difusamente baja
de penas a un abismo.

El rigor de la noche
le da color sombrío
y gotas de hielo
le llenan de rocío.

¿Quién pudo hacer, ¡ay Cielos!
temer a mi querido?,
que huye el aliento y quede
en un mortal deliquio.

Rotas las azucenas
de sus labios divinos
mirra amarga destilan
en su color marchitos.

Huye, áquilo; ven, austro,
sopla en el huerto mío;
las eras de las flores
den su olor escogido.

Sopla más favorable
amado vientecillo;
den su olor las aromas,
las rosas y los lirios.

Mas ¡ay!, que si sus luces
de fuego y llamas hizo
hará dejar su aliento
el corazón herido.

Se lee en este poema, la presencia protagónica del amante que destila fluidos y cuyas palabras “cortan”, manifestándose ambiguo, entre la bondad y lo siniestro. El amante seduce y penetra místicamente el cuerpo de la monja para luego huir. Ese amante es la construcción hecha por Del Castillo desde la no-presencia del inalcanzable dios, Dios, que enciende furiosamente sus pasiones, sus afectos. Luego, en un segundo acto, el amante desciende al huerto y seduce la mirada de la monja en una especie de drama sin salida: estimula sus sentidos y se esfuma. El amante atrapa a la monja que mira con cautela la escena, pero él trampea su propósito desconocido, entonces ella se pregunta desconsolada por las razones de la huida. Así, *Afecto 45* evoca la transitoriedad y la angustia: lo efímero del placer y la desazón cuando éste acaba. Hay en éste poema, la búsqueda de la satisfacción plena y la desdicha porque no se puede concretar jamás: cuando hay un atisbo de placer, éste se esfuma en la volatilidad.

Del Castillo posiblemente ensueña desde la ventana de su dormitorio: el huerto –como imagen fragmentaria y metamórfica de mundo– pudo devenir el escenario del delirio místico. El huerto, pudo desplazar la imaginación de la clarisa a un mejor y más ameno lugar, a una locación fantástica y distinta al encierro del convento. Aunque no hay unión física con Dios sí hay un nexo afectivo con él, en esa medida, persiste un cuerpo anhelante e insatisfecho de mujer. Lo que sufre Del Castillo es mediado por el deseo y la condena a reincidir en lo inalcanzable puesto que, se desea estrictamente lo que *no* se tiene. Lo anterior, se piensa en torno a *Afecto 45* pero en relación con el gran corpus escritural de la mística tunjana. Del Castillo de muchas maneras retorna a una ausencia que la seduce, atrapa y castiga: Dios. Hay en *Afecto 45* un delirio que atrapa a la clarisa, en una promesa de imposible saciedad del deseo y a la vez, una tragedia en el hecho mismo de delirar: la satisfacción siempre es parcial, truncada, inexacta.

Figura 1-2: *Hortus conclusus* o jardín encerrado: vista fragmentaria al huerto desde una de las estancias superiores de Santa Clara La Real de Tunja.



Del Castillo no es ajena a lo anterior: las penas del abismo, la mirra amarga y el color marchito y sombrío, por ejemplo, son figuras opuestas a la miel y a la leche, al delicado silbo, al olor escogido y al fuego encendido. Pero de ninguna manera se puede descifrar un sólo verso del poema: el lenguaje no está dado para clarificarse en su abierta polisemia y menos, cuando está configurado como poesía mística. Al respecto dice el filósofo Víctor Raúl Jaramillo en *Creación como Mística: Una criptografía de lo sagrado en el arte* (2017):

La poesía es un permanecer en silencio ante lo que se cifra en el advenir del habla. En ese silenciarse hay un recibir y un acoger; de allí que la poesía sea mística: imposibilidad de penetrar lo abierto del lenguaje, de dirigirse claramente a alguien. Es hacer anuncios en condición de quien ignora. [...] La poesía nace en ese momento en el cual el cuerpo se inquieta por esa presencia suya, en el movimiento de sus miembros, en su hambre que propicia la búsqueda. De esa manera adopta los movimientos con cierto tipo de cojera: desconcierto y asombro de lo nunca antes aparecido: *mismidad*³⁹.

Complementando lo anterior y respecto al lenguaje, Haas –que hemos citado previamente– dice: “La esencia más íntima de las palabras es idéntica a la fricción que una retórica violenta practica una y otra vez como sistema de utilización y desgaste del lenguaje”. (2009, 27). En cierto grado, el lenguaje es una tautología que *dice* para ocultar, para no-decir. Hay entonces, una incapacidad de acceso a lo que dice y también a lo que oculta el lenguaje, especialmente cuando éste se estructura como metáfora o alegoría, como versos de poema místico. Lo que leamos e interpretemos de *Afecto 45* puede verse como un falso “acierto”, como una conjetura que siempre yerra al contenido: la mismidad de Del Castillo no es reductible. Aun así, puede inferirse que para Del Castillo la satisfacción del delirio místico es parcial, simbólica e imaginaria pero también, no-real. No podría decirse que la satisfacción parcial de la experiencia mística es “irreal”, en la medida en que ésta satisfacción sensorial es operante y significante, es decir, que tiene una presencia en el sujeto: es real y operante para él, aunque no esté regida por el contacto físico.

³⁹ Jaramillo, V. (2017), *Conjeturas de quien ignora*. [Fragmento de “Creación como Mística: Una criptografía de lo sagrado en el arte”]. Disponible en <http://morada.co/conjeturas-de-quien-ignora/> Consulta del 8 de septiembre de 2017.

Por otro lado, podemos decir que bien funciona para *Afecto 45* el título complementario “Delirios del divino amor en el corazón de la criatura, y las agonías del huerto”, porque Del Castillo sufre agónica una congoja que escapa al lenguaje y que está mediada por un sentimiento amoroso, por un afecto que aun siendo una escenificación no deja de ser real: no hay un cuerpo tangible de Dios pero éste sí influye y opera en Del Castillo como un objeto de deseo. Un objeto del que manan y hacia dónde se conducen las pasiones, pero a su vez, Dios es el causante de la angustia y el sufrimiento: es un seductor-castigador. *Delirio* según el Diccionario de la Lengua Española tiene dos acepciones: Desmayo o desfallecimiento y Éxtasis o arrobamiento⁴⁰. Entre cada palabra hay una brecha y entre ambas acepciones, una trampa. De la misma manera, poco se puede concretar sobre el amor, menos si es del orden de lo divino: todo se puede decir al respecto pero la polisemia siempre será abierta.

En contraste se puede deducir, que lo que sufre Del Castillo para sus adentros y manifiesto parcialmente en *Afecto 45*, es la inestabilidad paradójica del cuerpo que libera sus pasiones en el éxtasis místico: la excitabilidad del cuerpo de la monja, despunta en medio de la angustia, la soledad y la agonía cotidiana de su encierro. *Afecto 45* narra la frustración y la fugacidad de la visión mística, la persecución inalcanzable e insatisfecha de colmar el cuerpo anhelante de la mística tunjana, deseoso en su excitabilidad y sensible en sus pasiones. Pasiones que despuntan en buena medida, gracias a la intensidad y sumisión de su fe: su carnalidad es intensa gracias a los propósitos espirituales que pretenden acallarla.

Aquel amante terrible seduce y excita a Del Castillo, pero se le escapa a la mirada y a la razón porque su presencia es recreada a la manera de una puesta en escena, quizás valiéndose de la “Composición de lugar ignaciana”: el devoto es inducido a recrear su presencia y experiencia sensorial de la manera más viva posible, en una escena de la imaginería católica (Borja, 2012, 88-91). Aun así, la creencia en Dios (que siendo o no real, sí es del orden de lo simbólico y de lo imaginario) implica seducción y castigo para el devoto en tanto que es una mirada operante que ve el todo: acompaña al sumiso y castiga al insurrecto de la fe católica.

⁴⁰ Definición recuperada de DLE: <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=delirio> Consulta del 28 de agosto de 2017.

Figura 1-3: Dormitorio de Sor Josefa del Castillo: la austeridad de su litera contrasta con la decoración de techo y muros. La ventana da al huerto.



Sin embargo, la presencia del *Amado* no es enteramente divina sino mejor, una construcción compleja que se cohesionan entre los recuerdos de antiguos pretendientes de adolescencia y juventud, las proyecciones de su figura paterna, la proximidad con los confesores y la figura de Dios: epítome de la masculinidad para una devota en la época neogranadina. A pesar de lo anterior, esta configuración que aúna distintos componentes de vida en una figura divina, se manifiesta siempre incompleta y truncada para Del Castillo: al ocaso y al alba, ella reposa *sola*⁴¹ en su litera de cuero. Aun así, al otro lado de la ventana de su dormitorio siempre está el huerto. Y una vez sucede el delirio místico, sobrevienen los “Delirios del divino amor en el corazón de la criatura, y las agonías del huerto”: la carnalidad despunta y bien sirve el extenso título para darnos una idea.

Dicho lo anterior, el resguardo en la fe no somete la excitabilidad de un cuerpo, al contrario, parece intensificar el deseo carnal en Del Castillo. El espacio íntimo de la monja se reduce a unos pocos metros cuadrados, pero en medio de esa estrechez física se desata la sensualidad de un cuerpo en contención devota, aspecto preponderante en *Afecto 45*. Esto es que a puerta cerrada y entre las sombras de una fría y austera celda-dormitorio, pudo suceder todo lo inenarrable de la mística: el despojo del pudor espiritual devoto y la emergencia vital del cuerpo terreno. El encierro sólo es físico para Del Castillo, lo imaginario y lo simbólico permiten a la monja desatar sus deseos reprimidos bajo la veladura de experiencia mística.

1.2 Tensiones premeditadas

Si la escritura fue un método de inscripción y pensamiento de cuerpo para Sor Josefa del Castillo, el performance lo es para María José Arjona: el performance es un acto del y con el cuerpo, su puesta en escena. Con el performance Arjona inscribe su inquietud de sí. Decimos que escritura y performance son inscripciones reflexivas de cuerpo, en la medida en que registran y dicen las preocupaciones íntimas del sujeto y las ponen en relación con el Otro y con el mundo, cultivando una inquietud y un conocimiento propios. La inquietud de sí en Arjona, emerge en relación con el participante puesto que requiere del Otro para

⁴¹ Con sus pasiones, con sus tormentos y especialmente, con el dios del que se ha hecho *imagen*. Es decir, que la soledad está cargada de presencias que aunque no son físicas, no dejan de ser reales.

ponderar su poder físico-psíquico, para disponerlo en tensión e inestabilidad. Así, Arjona requiere del participante para acceder también a sí misma. De esta manera, el performance le permite a Arjona establecer desde el discurso plástico, escenarios y situaciones que premeditadamente ponen su cuerpo a prueba, en tensión ante el Otro. De allí el título propuesto para este segmento, porque el performance establece tensiones premeditadas y desde allí, construye su discurso.

Mientras que Del Castillo estaba custodiada por el sistema y sugestionada por la vigilancia/omnipresencia de Dios, Arjona está en cierta medida liberada de aquellas preocupaciones: aun si su cuerpo se exhibe desnudo⁴², vive una era de saturada explicitud corpórea. Sin embargo sí persiste una mirada vigilante, expectante: la del público. Y digo que Arjona está en cierta medida liberada de las preocupaciones de Del Castillo, porque despuntan en el presente bastantes complejidades de comportamiento, que bien podrían leerse en clave de estructura hegemónica, patriarcal y devota. Aunque la operatividad del lenguaje performativo de Arjona no se emplace en esa estructura, tampoco se puede omitir que contextualmente hablando, la influencia eclesiástica y la inequidad de género siguen vigentes en el país aunque relativamente con menos fuerza.

Si bien Arjona no está enclaustrada en un convento, su cuerpo se enfrenta a un reto distinto y contrastante: dispone su cuerpo –tan vulnerable como desafiante– en una situación premeditada que le permite tender relaciones inestables de poder entre ella y el participante. Lo anterior sucede mientras el mundo goza del desborde de toda fisionomía, rayando los bordes de la trivialidad y la sobreexposición mediática de los cuerpos⁴³. En *On*

⁴² En diversas oportunidades Arjona ha realizado la puesta en escena de sus performances con el cuerpo desnudo, incluyendo acciones de la serie *Vires*.

⁴³ Una breve mirada al contexto ofrecería una introducción a la sobreexposición de la carnalidad, sin embargo, este panorama no se plantea en detrimento de la productividad intelectual: la era mediática digital favorece también el flujo de información, el intercambio, el debate y la construcción de pensamiento.

Así, entre la mostración del cuerpo se buscan también mediaciones por una mayor desinhibición femenina, pero en función del empoderamiento y de la consciencia de sí. Igualmente, algunas vertientes del feminismo han alentado nuevas concepciones sobre la producción pornográfica, por ejemplo. Evidentemente, estos discursos o intenciones tan complejas, también se tergiversan y terminan minimizándose como prototipos estandarizados: el desnudo y la pose en la *selfie* o el video, como presunta reivindicación del yo empoderado.

Force Arjona ofrece a los participantes un diamante que conserva entre su boca, sin más reglas que cinco minutos de interacción.

En contraste a Del Castillo, en Arjona sí hay una exposición pública del cuerpo, ante los asistentes y ante la cámara, pero lo que no se revela explícito es la tensión y el sufrimiento de su psique. Esta vez, no es la carnalidad lo que despunta en la escena: es la psique la que *inscribe* y *dice* el cuerpo de Arjona. Sin embargo, tanto Del Castillo como Arjona no suprimen la complejidad de cuerpo: soma y psique son siempre unidad.

Por supuesto, el performance no es ajeno a lo mediático o espectacular de la imagen de registro, tampoco a la ostentación de la carne. Sin embargo, en *On Force* hay un singular intimismo psicológico que sin ser evidente, atraviesa la mediación del poder de dos cuerpos que se enfrentan a una situación anómala, extraña y premeditada. La naturaleza inestable, cuestionable y desafiante del poder, permite a Arjona construir y afianzar su yo, conocerse en la medida en que explora sus límites y reacciones ante el Otro, ante cada participante.

La performer más allá de soportar físicamente una acción de “largo aliento”⁴⁴, debe sufrir en su cuerpo la inestabilidad (inexplícita en los registros fotográficos) y que es propia del desarrollo de la acción. Arjona sufre una singularidad de sufrimiento distinta al martirio de Del Castillo y sopesa la relación carne y psique en un grado distinto. A través del performance Arjona dispone y construye premeditadamente, situaciones que tensan su cuerpo y favorecen la experiencia del mismo a través del conocimiento de sí, en relación con el Otro. Lo anterior es especialmente legible en torno a *On Force*, performance de la serie *Vires*.

1.2.1 Vires: ejercicios sobre el poder

Entre 2010 y 2011 María José Arjona realizó una serie de acciones que tituló *Vires: ejercicios sobre el poder*, también referenciada como *Vires: exercises on power, exercises*

⁴⁴ Término usado por Adrián Hueso en entrevista con la artista. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=fLC0_8gs1fU&t=75s [00:01:10] Consulta del 31 de agosto de 2017.

of choice. Estas acciones fueron realizadas en varias ciudades del mundo: Bolonia, Nápoles, Viena, Nueva York y Miami a lo largo de 2010, y finalmente en Bogotá, en 2011.

Vires es el plural de *vis*, término en latín que designa fuerza, poder y vigor. Sin embargo, la etimología del término no sólo expone estos conceptos como capacidades físicas de un cuerpo, de hecho, los expone en la complementariedad corpórea entre soma y psique. Entonces la fuerza, el poder y el vigor se configuran como la capacidad que un cuerpo en su complejidad, tiene para medirse o enfrentarse al mundo, al Otro: los *vires* sopesan la capacidad del yo para resistir ante una situación o ante la vida misma.

Los vires residen inmanentemente en cada sujeto, pero sólo consiguen operatividad si se ejercen o ponen a prueba consigo mismo y también, en relación con el Otro. Estos vires se debaten ambivalentes entre la capacidad de resistir y de desafiar las fuerzas, los poderes y los vigores: hay así, una especie de gimnasia íntima con la que cada quien se ejercita sin perder de vista al Otro, al mundo. Los vires exigen de la consciencia y del conocimiento de sí y aunque estos nunca serán absolutos, sí permiten afrontar, decidir y responder ante una situación particular o ante las fluctuaciones mismas de la vida.

Por otro lado, el poder –ya institucionalizado, ya del cuerpo mismo– implica una revisión del sujeto porque exige un escrutinio ético de sus límites de acción. Así, el ejercicio de los vires cuestiona al sujeto por su proceder ante terceros, especialmente cuando está condicionado por la inestabilidad: el poder, la fuerza y el vigor no son constantes, son variables. Los anteriores argumentos se cohesionan y articulan en los performances que conforman la serie *Vires* de Arjona, compuesta por cuatro acciones: *On Luck*, *On Knowledge*, *On the Power of the Images* y *On Force*⁴⁵. Sobre estas acciones Rubén Yepes dice:

En *On Luck*, la artista yació semidesnuda sobre una mesa, sosteniendo en su mano dos dados. Cada participante podía manipular el cuerpo de la artista como se le antojara y cuantas veces indicara uno de los dados. Posteriormente, Arjona lanzaba el otro dado y

⁴⁵ Títulos extraídos de *Lo que puede un cuerpo* (2015), monografía de Rubén Yepes sobre Arjona. Las tres primeras acciones en su versión de Bogotá (2011) recibieron los nombres: *Sobre la suerte, el destino y la elección* (*On Luck*); *Sobre el conocimiento y la liberación* (*On Knowledge*) y *Sobre la fuerza, el deseo y los objetos del deseo* (*On Force*). http://www.nc-arte.org/maria-jose-arjona/#texto_3 Consulta del 20 de octubre de 2016.

manipulaba a su vez el cuerpo del participante. En *On Knowledge*, la artista estuvo sujeta a un mesón por treinta y siete correas amarradas por igual número de candados. Los participantes eventualmente notaban las vasijas con llaves que llevaban dos asistentes, y se daban cuenta de que podían liberar a la artista; se producía un estado de tensión cuando los participantes se percataban de que las correas estaban lastimando el cuerpo que aferraban. (2015, 32).

Finalmente, en *On the power of the images* (Bologna, Nápoles y Viena, 2010), la artista camina vestida de negro por las calles, portando anteojeras de cuero similares a las de los equinos: Arjona paseaba “domesticada” y ocasionalmente lo hacía junto a quién quisiera guiarla con una trailla.

De esta manera, en *Vires* se despliega una relación de dominio y sumisión siempre fluctuante, determinada por la inestabilidad de respuesta e interacción entre la performer y los participantes. Así, la performer apela a una revisión de sí que interpela al Otro y que fluye entre ella y el participante, es decir, el participante se cuestiona y procede ante la causalidad: si bien hay una acción premeditada, el desarrollo de la misma se torna impredecible e inestable. Impredecible en la medida en que no se pueden controlar las acciones del Otro, e inestable, porque son precisamente las relaciones de poder las que se ponen a prueba para construir otras nuevas, en la extrañeza de la situación propuesta. Lo que se puede decir sobre el cuerpo mártir en esta serie de acciones no es justamente que haya un cuerpo afligido por la violencia física de la escena, sino que, hay una lucha íntima entre performer y participante: una pugna psicológica que despliega la reacción o la quietud de los cuerpos y a la que no se puede acceder simplemente desde la imagen. Por esta razón, esa tensión entre el soma y la psique se construye desde la teoría.

Resistir (el cuerpo mismo y la interacción con el Otro) es un hecho recurrente en las acciones de Arjona, un reto provechoso que no solamente aparece en *Vires*. Resistir cuestiona a la performer sobre el poder, los límites o los posibles quiebres de su cuerpo, además, le permite reconocer la operatividad de las acciones mientras se van desarrollando a lo largo de tiempos que usualmente son prolongados. A partir de lo anterior, los límites del cuerpo en tensión se exponen no sólo como un asunto o discurso

plásticos, sino mejor, como un desafío que el sujeto supera o sobrelleva en el suceder del cotidiano⁴⁶.

Por otra parte, Arjona reconoce que su interés por la repetición de las acciones y la escasez de registros fotográficos a los que pueda acceder posteriormente el público, atiende a un enfoque radical sobre la experiencia irrepetible del performance, que cada vez es distinta y circunstancial. Este particular efecto de reincidencia explica el por qué Arjona realizó *Vires* en varias ciudades del mundo y quizás que su goce, sea volver sobre sí en la interacción con el Otro a través de performances de larga duración. Dice la performer: “En mi caso yo estoy tratando de buscar a través del tiempo [...] avenidas que reivindiquen el cuerpo en su total poder y que le entreguen también el poder al espectador”. Luego agrega:

Cada uno de estos performances en los distintos sitios, lo que me dejaba ver era como un sondeo de *qué* y *cómo* entiende la gente el término poder en diferentes instancias y eso no tiene ni tiempo, ni tiene un espacio específico⁴⁷.

Entonces, inferimos que soportar y desafiar los vires propios y del Otro, se sufre desde la inestabilidad del cuerpo de Arjona, en la interacción correlativa y circunstancial del performance. Pero lo anterior también permite construir y conocer el yo que habita cada sujeto. Esto es, que la inestabilidad sufrida en el desarrollo de las acciones permite a la performer conocerse a sí misma mientras el participante a su vez, se interroga por sí mismo frente a Arjona. Pero esto no sería posible, si el poder y sus relaciones no estuvieran en juego: la fluctuación es el desencadenante de la potencia discursiva de la acción, puesto que no hay una relación piramidal del poder sino mejor, una horizontalidad que no termina

⁴⁶ Arjona comenta respecto a *Tiempo/Medio* (Medellín, 2013) –performance de 24 horas de duración– asuntos como la resistencia y la operatividad del performance, los límites y posibles quiebres del cuerpo tanto el desarrollo de una acción plástica como en el vivir cotidiano. Igualmente habla del dolor, la sanación y la participación del público en *Vires*.

A propósito del lenguaje, Arjona habla de las “estrategias fáciles” o “eficaces” del performance haciendo un paralelo entre el accionismo vienés y la actualidad, deteniéndose con énfasis en *Messianic Remains* de Ron Athey: la exploración física de un cuerpo sufriente trasciende al orden del discurso operante y reflexivo, en la medida en que el cuerpo *dice* de otra manera, en otro lenguaje y otro código. En entrevista con Hueso: [00:27:02 - 00:40:16].

⁴⁷ En la entrevista previamente citada: [00:40:52 - 00:41:06] y [00:59:02 - 00:59:17].

nunca de establecerse puesto que es inestable y puede desafiarse. Lo anterior lo planteo en torno a Arjona y a *On Force*, performance que se explorará a partir de los registros fotográficos (Bogotá, 2011). Este performance lo resume Yepes así:

En *On Force*, Arjona fue sujeta a una pared con un arnés que sólo le permitía retroceder hasta la pared o inclinarse hacia adelante. Al inicio de la acción, mostraba que tenía en su boca un diamante. A cada espectador se le permitían cinco minutos para sacarle el diamante de la boca. No había más reglas. (2015, 32).

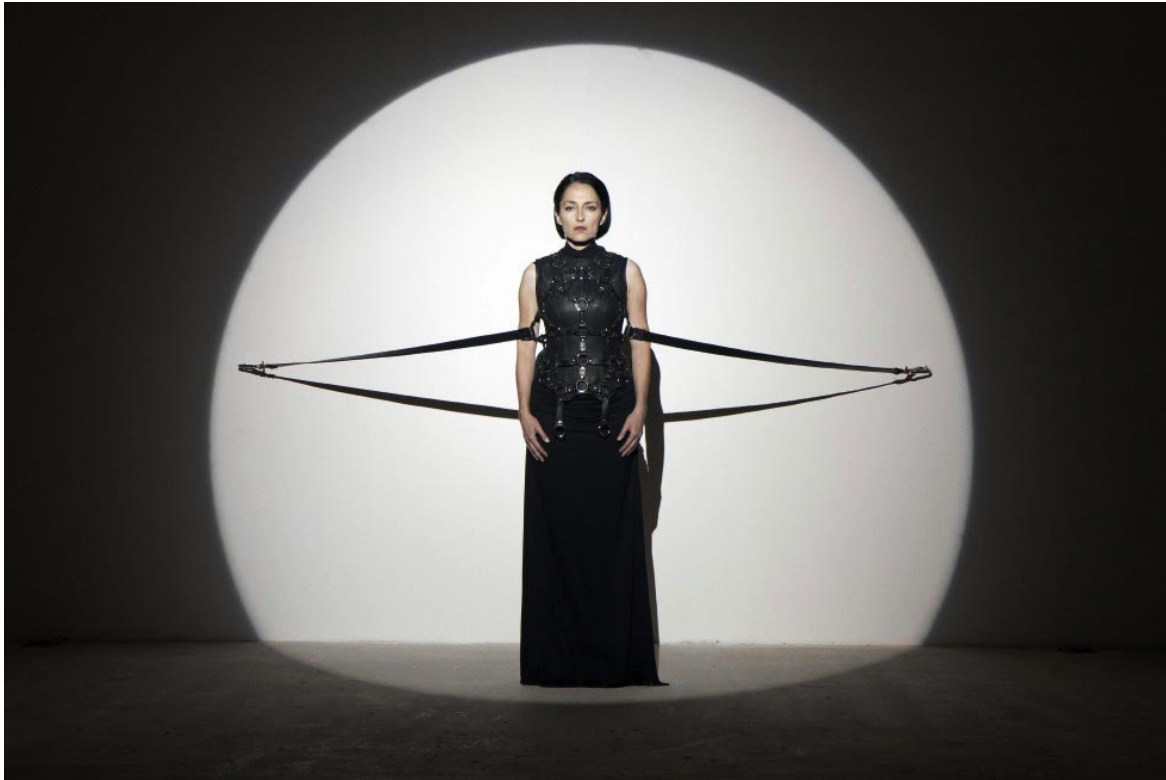
Aunque en *On force* están implícitos el cuerpo, el poder y el Otro –como asuntos siempre irreductibles al lenguaje– pretendemos explorar cómo el cuerpo de Arjona se ve involucrado en una situación martirizante con un grado distinto de sufrimiento al revisado en Del Castillo. Se infiere que Arjona persigue su empoderamiento y conocimiento de sí, desafiando al participante en una situación inestable de poder que exige al cuerpo soportar en su unidad, para reconocer sus propios límites.

Documentación visual y objetos relativos a *Vires* fueron incluidos en *Hay que saberse infinito* (2018), retrospectiva organizada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá bajo la curaduría de Claudia Segura y Jennifer Burris.

1.2.2 Diamante en boca cerrada

On force tuvo lugar en NC-arte de Bogotá, el 15 de septiembre de 2011 entre 4 y 10 pm. María José Arjona viste enteramente de negro. Su cabello azabache, brillante y liso cuelga debajo de las orejas en corte oblicuo y definido. Los brazos descuelgan a los lados: sus manos no se crisan, no se tensan, sus dedos están relajados y las venas de sus manos brotan con algo de relieve. El negro brillante de su atuendo de cuero contrasta con su piel clara, fina y delgada, también con el blanco muro posterior. Ella medirá algo cercano al metro y setenta centímetros, pesará algo menos de sesenta kilogramos: está de pie sobre un piso rústico y gris. Su rostro es aparentemente inexpresivo y ese *no-gesto* es un gesto en sí mismo. Su rostro proyecta un cuerpo no disociado que unifica la psique y el soma en las acciones de convocar, provocar, soportar, seducir y desafiar al participante.

Figura 1-4: *On Force*, performance de María José Arjona: la artista, de frente ante la cámara.



Ese gesto que nunca emerge, manifiesta el control de un cuerpo entrenado en sus reacciones o en la inhibición de las mismas: un cuerpo de performer ejercita y prepara el soma en estrecha relación con la psique. Arjona ejercita su inquietud de sí y se conoce gracias al Otro, al participante que accede a su discurso. Ella propone situaciones que la reten a sí misma, que reten al participante y que construyan diálogos y relaciones inestables de poder. Así, el pretendido control del cuerpo expone la tensión del mismo: nunca un cuerpo está en perfecto equilibrio, por esta razón la tranquilidad es efímera las veces que se consigue. El control del cuerpo siempre es parcial: aunque la consciencia aúne soma y psique, el cuerpo es irreductible incluso para el sujeto mismo que lo habita.

El rostro de Arjona es una trampa, calla y dice a la vez. Algunas veces cierra los ojos, otras abre la boca, casi siempre mira fijo. Su maquillaje es tenue: sombras esfumadas entre grisáceas y violetas, sutil labial rojizo, algo de rímel y un poco de polvo facial. Algunas líneas de expresión asoman en la comisura de los ojos, otras descienden de la nariz y la boca hacia la curvatura del mentón. Bajo sus pómulos se hundan suavemente las mejillas. Pero más allá de los detalles descriptivos de su apariencia facial, su expresión general está en contingencia y nunca despunta sorpresiva, sus extremidades descuelgan inmóviles. Todo el cuerpo de Arjona está en suspenso y pocos movimientos lo acompañan: pestañeo, giro de cabeza, apertura y cierre de boca. La respiración mueve sutilmente la caja torácica.

En cierta medida la escena recuerda un *thriller*, un filme de suspenso sostenido: lo siniestro puede irrumpir cuando menos se le espera. La acción convoca a los participantes sin más reglas que cinco minutos de interacción para extraer un diamante que ella conserva entre su boca. Es todo. Sin embargo, sabemos que un cuerpo no se expone a todo riesgo y sin cautela: hay un aparato de control y vigilancia que opera silente, que protegerá a la performer en caso de ser preciso. Es decir, Arjona ofrece su cuerpo pero no al límite de la entera vulnerabilidad, hay una meticulosa planeación que estructura el desarrollo de la acción pero que permite desplegar la suficiente tensión corpórea entre performer y participantes.

La única regla tiene infinitas restricciones que aunque no se enuncien, si operan en silencio. Aunque no existiera un aparato de vigilancia previsto para la acción es de esperar, que independientemente del contexto, la codicia puede sobreponerse a la moral: los códigos sociales (sean de origen civil, religioso o familiar) no operan de la misma manera

en el sujeto ante la extrañeza circunstancial. Tampoco sucede con la ética, que como construcción singular de la consciencia puede resquebrajarse frente a una situación que aparentemente distiende toda norma. La performer lo intuye y se protege de lo peor, pero da un margen de juego para la posibilidad y para el riesgo. Arjona lucha consigo misma: controla la complejidad de su cuerpo para sostener un diálogo inexacto con el Otro que accede al performance. Además, Arjona lucha contra la contingencia de la escena y también, contra participantes y adversarios tan dispares, como ansiosos y potencialmente perversos. En la escena despunta un suspenso inexplícito: la extraña causalidad movilizadora por una gema preciosa dentro de un cuerpo de mujer convocante. Pero no es la propiedad o el arrebatado de la gema lo que está en juego, puesto que son las relaciones de poder que de allí derivan, las que tienden tensiones complejas entre los cuerpos participantes en el performance.

Arjona viste una falda de tela negra, ceñida a la cadera y a las nalgas que cae a ras de piso: se ignora si está descalza. En el resto del atuendo predomina el cuero negro, portador matérico y sígnico del sacrificio salvaje de la res que traslapa en la escena, una violencia muda y consensuada que es parcialmente análoga a lo que expone el performance. El torso de la performer está cubierto por una especie de chaleco ceñido al cuerpo: pocas costuras visibles, cuello alto y redondo, sin apertura frontal. Sobre esta prenda y a manera de arnés, un armazón de correas de cuero negro, con argollas metálicas y remaches a presión. De la anterior estructura y de la zona media del cuerpo, se tensan dos correas negras de unos siete centímetros de ancho, que se abren horizontalmente cerca de tres metros entre sus puntos de anclaje al muro de fondo. Las correas pasan por el frente de los brazos de Arjona a la altura del pliegue delantero del codo: puede retroceder o suspenderse en equilibrio inclinándose hacia adelante pero no puede avanzar ni un paso. Por la rigidez estructural, la calidad matérica y la confección, el atuendo superior funciona como exoesqueleto: las correas que se anclan al muro posterior permiten que en leves balanceos el cuerpo de la performer libere un poco de la tensión generada en las piernas, los pies y la columna. Ella se separa del muro posterior la distancia de un paso promedio.

Una luz blanca, fuerte y circular ilumina la escena en un claroscuro definido: la performer está en el centro. El público traza un cerco humano semicircular, a unos cuatro metros aproximados: algunos serán espectadores pasivos y otros se decidirán a participar en la acción. A partir de los espectadores pasivos se puede hacer una analogía con el rol del voyeurista, cuya participación es activa sólo en términos visuales: el placer radica en la

observación del objeto de deseo más no en la interacción directa, no hay posesión física sino fascinación por la imagen y la escena. El voyeur usualmente es discreto, mira excitado por una hendidura o desde las sombras: mira sin ser visto y si la observación es en espacio abierto, procura disimular su interés en lo observado. Podría darse un voyerismo fetichista, cuya fascinación de observación radica en las calidades materiales de los objetos. En últimas, el voyeur siempre es un *testigo* de la escena: un actor mudo que se oculta tras bambalinas.

Sin embargo, no todos los individuos persiguen la misma obsesión. Incluso, alguien la tocará con lascivia y con entero desinterés en la gema: “Realizando *On force*, una mujer anciana que lucía un collar de diamantes le dijo al oído: «Querida, tú eres mi diamante», y comenzó a tocarla”. (Yepes, 2015, 33). Una persona no se puede tentar con lo que ya posee, ahí hay un punto de quiebre interesante, pues los poderes en tensión ya no cuestionan el *cómo* acceder al diamante sino *qué* hacer con el cuerpo de la performer: cuando el diamante no interesa como objetivo las relaciones de poder se invierten, resquebrajan o complejizan. También puede que haya quien no desee acceder al juego por el diamante en sí sino por recreación, curiosidad o desafío ante la performer. No se descarta tampoco, la apatía por la acción: no todos los sujetos responden igual ante los estímulos, la extrañeza de una situación o la persecución de sus deseos.

El hecho de que el diamante sea el convocante a la acción es ya una provocación, pero el mostrarlo/ocultarlo mientras se guarda en una cavidad corporal es una sutil activación de las relaciones de poder que Arjona cuestiona y pone en juego. La pregunta por el qué hacer ante el Otro y por el qué hacer con mi poder ante él, es un cuestionamiento que atraviesa el desarrollo de *On Force* y que estructura un conflicto intrínseco en la acción.

El poder se relativiza en la interacción entre performer y participante. Por otra parte, la tensión la sufre Arjona en la contingencia de lo que pueda suceder, en la toma de decisiones ante el participante y en soportar el reto del cuerpo ajeno que incide sobre el cuerpo propio. Una mirada, una actitud pueden ser suficientes para desestabilizar física o anímicamente a un cuerpo. Se dilata en *On Force*, un suspenso que muta en el transcurso de cada participación y en el suceder del propio tiempo del performance. Esto quiere decir, que mientras está pactado el desarrollo de la acción, sucede un tiempo simbólico y sónico que es distinto del de la cotidianidad, en la medida en que la situación está regida por la

Figura 1-5: *On Force*, mostración del diamante e interacción con un participante.



toma de decisiones reflexivas que escapan a las acciones normalizadas y repetitivas de una rutina diaria. *On Force* no es una acción que plantee una situación fácil o rápidamente asimilable. Así, el diamante es el pretexto que permite desplegar el conflicto físico y psicológico de los cuerpos en escena, pero lo esencial del conflicto es lo que escapa a los ojos: un conflicto se sufre hondamente aunque no sea explícito a la mirada. Lo protagónico es la densidad psicológica, lo que no aprehendemos cuando observamos el soma del Otro. De hecho, en *Vires* hay una asistencia al drama escénico de un tramposo sadomasoquismo en el que todos los roles del poder son posibles y ninguna sumisión o dominancia es cierta en tanto que afloran el diálogo y la retribución.

Dice el curador y teórico italiano Eugenio Viola (2011)⁴⁸:

[...] La artista pone a dura prueba sus límites físicos y psicológicos, sometiendo a su propio cuerpo a duras reglas. Una serie de performances encaminados a reafirmar el gesto "heroico" de la artista, suspendido entre el deseo y la defensa, la autorización y la prohibición, el voyeurismo y el exhibicionismo, los flujos de placer sádico y masoquista, la fantasía nihilista y la pulsión liberadora.

Agrega posteriormente:

La estrategia estética de María José Arjona se centra en una relectura del cuerpo, intenta hacerlo síntoma, huella y signo. En su obra la identidad femenina y la conciencia del cuerpo se presentan siempre como el producto de complejos procesos atribuidos al cambio. El cuerpo dócil que la artista regula, protege y asila, es al mismo tiempo un cuerpo recalcitrante, inscrito en el espacio y el tiempo, en el contexto socio-histórico, que reclama y protesta. Un cuerpo impersonal y casi "pre-individual", pero al mismo tiempo social, del cual se deriva el carácter público intrínseco en todas sus acciones. Al convertirse en instrumento y en lugar de reconocimiento, el cuerpo de María José Arjona se transforma en un espacio epistemológico y por lo tanto, se hace accesible para el espectador.

⁴⁸ *Texto curatorial*, (2011). Recuperado de http://www.nc-arte.org/maria-jose-arjona/#texto_2 Consulta del 1 de septiembre de 2017.

El epicentro de *On force* es la lucha con el yo que resiste, se piensa y decide mientras soporta una situación propuesta por la misma performer. Causalmente para Arjona, esa lucha es también con el Otro: con el sujeto que asecha, que mira con deseo y codicia, ese sujeto que planea una estrategia o arriesga un ataque. Arjona lucha consigo misma y con ese Otro que le permite conocerse un poco mejor, con ese Otro que fluctúa, que cambia de rostro cada vez que se agotan los cinco minutos.

La engañosa inexpresividad de Arjona es la tensión manifiesta de un cuerpo que se conoce bien, pero que anhela saber más de sí exponiéndose y enfrentándose al Otro. Arjona es consciente del conocimiento inagotable pero también conoce los límites de su cuerpo⁴⁹ y de la situación que ella misma propone y que ha concebido con seria premeditación. En últimas, toda interacción en *On force* es un asunto de poder que se despliega entre los cuerpos implicados, un poder desplegado entre el suspenso y el desarrollo fluctuante de la acción: la trampa que ronda el no-gesto de Arjona, es más compleja que el destello de un diamante en su boca salivada. La aparente serenidad de un cuerpo ante una situación compleja, indica que algo –siempre indecible– se reprime.

Comenta Arjona, que la pugna desplegada en *On Force* llegó a su fin de una manera insospechada:

Quando yo digo *Sobre la fuerza*, ahí mismo tú piensas en fuerza física: voy a sacar el diamante con fuerza física. Pero por ejemplo, aquí en Bogotá, la primera parte del performance en NC fue bastante compleja, de mucha manipulación: me trataron de ahorcar, me arañaron las encías... bueno y yo estoy clara que eso puede pasar. Sin embargo la persona que sacó el diamante aquí en Bogotá y que para mí fue muy valioso, se acercó a mí y me dijo: “Tú me vas a coger las manos y me vas a entregar el diamante. Porque yo simplemente voy a ser una persona decente, la decencia es mi fuerza y yo

⁴⁹ A lo largo de la entrevista con Hueso, Arjona habla de los límites del cuerpo, especialmente de los puntos de quiebre de la mente. De la misma manera, comenta que a través de estos límites también accede a índices de liberación y conoce el poder del cuerpo en su complejidad: “En el momento en que estás totalmente vulnerable encuentras tu mayor fortaleza y te redefines totalmente”. [01:22:13 - 01:22:19]. Luego Arjona comenta su interés en realizar acciones de larga duración que lleven su cuerpo al límite, que exijan disciplina y resistencia. Lo anterior lo señala respecto a *Luminosity*, acción que realizó para la retrospectiva de Marina Abramović en el MOMA de Nueva York: *The artist is present* (2010). [01:26:03 - 01:27:26].

Figura 1-6: *On Force*, interacción: un participante susurra al oído de Arjona. Algunos intentaron abrir su boca a la fuerza.



aprendí esto en mi casa. [...]. Pero además de todo, como el diamante no es mío, tú vas a confiar en mí porque te lo voy a devolver”⁵⁰.

Arjona accedió. La performer confiesa luego, que tuvo que buscar al hombre porque se fue del lugar sin la gema: el pacto del performance era entregarle el diamante al vencedor del duelo. Haya sido decencia o manipulación, esto demuestra que cuando una fuerza ejerce su operatividad en estrategia efectiva, puede doblegar un aparataje de poder por más invulnerable y sólido que parezca. Todos tenemos un punto de quiebre y todo cuerpo por resistente y desafiante que sea, necesita liberar la tensión desplegada en su lucha íntima, en su relación con el Otro: alguna lección de sí quedará, gracias al Otro. Arjona sufre las consecuencias de su misma escenificación, pero se intuye que no se va con las manos vacías: se intuye que cada vez, en cada interacción e incluso en cada performance, sabe un poco más de sí.

El sufrimiento no sólo aplica al flagelo físico, la herida que se inscribe en el cuerpo y con el cuerpo, no siempre es visible y no siempre es una pérdida sin usufructo. Un cuerpo sufre por la incidencia del Otro, por su presencia u observación, por la toma de acciones o de poder en la interacción. Sin embargo, saber sobrellevar el sufrimiento reincidente es un asunto de empoderamiento del cuerpo ante una situación adversa, es finalmente, un asunto de conocer de sí sacando provecho de lo siniestro. Y nunca se sabe lo suficiente: ni de sí, ni del Otro, ni del mundo. En *Seminario XX*, Lacan aborda el tema del usufructo respecto al goce:

El usufructo quiere decir que se puede gozar de sus medios, pero que no hay que despilfarrarlos. Cuando se tiene el usufructo de una herencia, se puede gozar de ella a condición de no usarla demasiado. Allí reside la esencia del derecho: repartir, distribuir, retribuir, lo que toca al goce. ¿Qué es el goce? Se reduce aquí a no ser más que una instancia negativa. El goce es lo que no sirve para nada”. (2008, 11).

El goce sobrellevado y administrado –como si se tratara de esa herencia que convoca Lacan– sí sirve para algo: sirve para conocer un poco más de sí cuando no se usa

⁵⁰ En la entrevista previamente citada: [57:08-57:53].

demasiado, cuando no se despilfarra. Al ser el cuerpo irreductible y el conocimiento inagotable, ésta labor de “reconducir” el goce toma la vida, pero finalmente es lo mismo que toma el goce cuando arrastra un cuerpo a su propia aniquilación. Pero, no se puede perder de vista que el goce es imborrable e inagotable y que agota al cuerpo cuando lucha contra él.

Por otro lado, Arjona comenta⁵¹ que su dieta y régimen de silencio y descanso se piensan en beneficio de su cuerpo, como preparación para sus performances. La performer evita alimentos que incrementen los ácidos láctico y úrico⁵², bebe mucha agua, duerme ocho horas y guarda silencio porque su mente se ejercita con disciplina (antes y durante la acción) para evitar el quiebre de la psique, que funciona en unidad estrecha con el soma. Entonces, hay un ayuno y una penitencia distintos al caso de Del Castillo, acaso con otro grado de ascetismo y una “mística” distinta. La tensión y la resistencia corpóreas en la performer, favorecen el conocimiento de sí y éstas se remontan a sucesos que no son parte del performance pero que sí inciden en su desarrollo: la ya enunciada alimentación y el entrenamiento corpóreo, por ejemplo. Pero también, el reto de la psique y esto último despunta particularmente en *On Force*, consolidándose como una estructura que atraviesa la acción en su desarrollo.

⁵¹ En entrevista con Hueso: [00:17:43 - 00:19:50].

⁵² Los ácidos láctico y úrico elevan el nivel de fatiga y la sensación de cansancio ante una actividad física, especialmente si es prolongada y requiere de un esfuerzo considerable.

Figura 1-7: *On Force*, final del performance: el participante que obtiene el diamante lo muestra al público.



2. Cuerpo y poder: relaciones estratégicas del goce

El presente capítulo trata los conceptos de goce y poder, acoplados en una mirada apreciativa sobre el cuerpo. El goce, sirve como nexo de observación entre dos procesos martirizantes distintos que emergen contrastantes entre *Afecto 45* y *On Force*, mientras que, el poder permite proponer que los cuerpos de Del Castillo y Arjona se conocen a sí mismos mientras sobrellevan un sufrimiento singular, desprendido de una posible lectura del goce en cada una de ellas. El poder del cuerpo o mejor, el acto de empoderamiento del cuerpo propio, se da por el ejercicio de la inquietud de sí, que es operativa sólo si se cultiva a favor de un conocimiento de cuerpo, de sí. En ese sentido, la inquietud de sí se puede cultivar sobrellevando el goce, que es un proceso martirizante singular para cada quien y que en la presente investigación, se lee a partir de las obras en estudio, que muestran dos sufrimientos íntimos contrastantes y disímiles entre sí. Por otro lado, la disimilitud contextual, temporal y de disciplinas de producción, permite observar nexos entre *Afecto 45* y *On Force*, a partir de sus diferencias inmanentes.

Este capítulo trata además, la articulación de estos conceptos como mirada apreciativa sobre el cuerpo mártir, que se piensa, como un cuerpo que supera la explicitud de la violencia y que es flagelado por la causa aniquilante de sus propios deseos, insatisfechos y jamás colmados. El cuerpo deviene verdugo de sí mismo (Borja, 2011, 140) y cuanto más se conoce, más se pierde en su deseo de saber. Los argumentos de este capítulo están contruidos bajo el influjo Jaques Lacan y Michel Foucault. El goce se interpreta desde la teoría lacaniana desarrollada principalmente en *Seminario XX* (impartido entre 1972 y 1973) con apoyo teórico de diversas fuentes y autores que facilita su entendimiento. Por otro lado, el poder se explora como la construcción de un conocimiento propio a través de la indagación cuerpo, esto a partir de *La inquietud de sí* (1984), tercer tomo de *Historia*

de la sexualidad y parte de la última producción de Foucault, en donde confluyen sus intereses por poder y cuerpo. Dicho lo anterior, propongo una estrategia operativa que plantea a partir de *Afecto 45* y *On Force*, que un cuerpo que sobrelleva su goce comandado por la inquietud de sí, es un cuerpo empoderado que se conoce a pesar de la adversidad del goce.

Cada cuerpo resiste a su manera, cada cuerpo se sobrevive a sí mismo en la medida en que soporta su propio goce. Pero, ¿qué es el goce? El goce –término lacaniano– es indecible⁵³ pero no por eso inexistente. Indecible en buena parte por su complejidad teórica pero principalmente, porque su magnitud es irreductible y porque está estructurado en una paradoja de comportamiento que dice y oculta a la vez. El goce es un ciclo que demanda reincidencia (volver a un origen) en tanto que promete satisfacción al sujeto mientras le retribuye displacer y sufrimiento: el inconsciente arrastra al sujeto a volver sobre una causa aniquilante que conscientemente lo hace sufrir. El goce es particularmente indecible e inenarrable porque además de lo anterior, es singular para cada quién: no hay dos iguales y la experiencia propia del sujeto, construye su particular goce.

Lo anterior, es una interpretación abierta en la medida en que Lacan nunca define categóricamente al goce, sino que por el contrario, con el paso del tiempo lo va complejizando en el transcurso de sus *Seminarios*. La aproximación al concepto y a la operatividad del goce, la propongo principalmente desde *Seminario XX*, pero debemos tener en cuenta que Lacan empieza a trabajar el goce en su *Seminario VII: La ética del psicoanálisis* (impartido entre 1959 y 1960, publicado originalmente en 1973). La teorización del goce la desarrolla Lacan bajo el influjo de Sigmund Freud, partiendo especialmente de *Más allá del principio de placer* (1920). En el desarrollo teórico del goce, Lacan aborda lo siniestro del inconsciente desde el (dis)placer, la insatisfacción y la

⁵³ Quizás inexpresable sea un término menos ambiguo, puesto que lo que (no) dice el goce no se puede poner en el lenguaje: el significado yerra al significante. Respecto al problema lingüístico puede revisarse *A Jakobson*, segundo aparte de *Seminario XX* de Lacan, en el que revisa el problema de significante-significado respecto a los Discursos del Amo, de la Universalidad, de la Histórica y del Analista, a partir de una conferencia del lingüista y filólogo Roman Jakobson. Valdría recordar que para Lacan el lenguaje es una constante reflexiva y que su pensamiento fue influido por el también lingüista Ferdinand de Saussure y por el estructuralismo de Claude Levi-Strauss. En Lacan el inconsciente se estructura como lenguaje y a diferencia de Saussure, el significante no se limita estrictamente a las palabras sino que se extiende a los objetos, las relaciones y los síntomas.

frustración del deseo, revisando entre otros aspectos, la estructura y operatividad del lenguaje en el sujeto hablante.

Aunque el goce es en buena medida inaccesible, hay algo que lo hace *real*: la sintomática reincidencia en su *origen*. El origen del goce demanda al sujeto, volver inconscientemente sobre un deseo insatisfecho que nunca se colma, que está truncado: a pesar de que el sujeto es consciente de que sufre, el inconsciente lo abduce a una causa invariable que lo puede aniquilar. Pero se dice aniquilar en un sentido distinto a la terminación inminente de la vida y se atiende mejor, a la extenuación de la misma a razón de la herida. Esto es, que el sujeto se ve arrastrado por una promesa de satisfacción que al no ser colmada, le demanda reincidir cada vez en un displacer que hiere al sujeto, que lo devasta, agota y atormenta. En ese sentido, la herida no es explícita a la mirada sino que es algo que cada quien lleva consigo y que no se exhibe porque es del orden de lo íntimo. Esta herida no puede expresarse sino parcialmente en el lenguaje porque su magnitud y alcance lo exceden, aunque sí se afianza en él: el lenguaje tiene su participación en el goce en tanto que estructura al sujeto hablante. Dicho esto, el goce puede entenderse como un proceso martirizante que es singular para cada quien y desde allí se pretende un acercamiento a los estudios de caso.

El origen sobre el que se reincide es una necesidad singular para cada quien, una necesidad tan insatisfecha como siniestra. El goce es un ciclo que se desplaza: la necesidad que no se colma puede tener una faceta distinta cada vez, pero su naturaleza es invariable. El origen del goce será a la vez camino y obstáculo: conduce un comportamiento repetitivo del sujeto y su propia naturaleza está marcada por la insatisfacción. El goce, por decirlo de alguna manera, es un jadeo continuo del sujeto hacia una causa perdida: un deseo inalcanzable que se frustra incesantemente puesto que se reincide sin alcanzar jamás el éxito. El goce persigue algo que nunca se consigue pero *dice* parcialmente, qué singular síntoma (ausencia, trauma, herida, dolor, deseo) persigue el sujeto en su insatisfactoria reincidencia.

El goce al igual que el cuerpo, es complejo, paradójico e irreductible y lleva consigo una cuota de lo enfermizo e insaciable que llega a ser cada sujeto. Cada quien tiene un goce singular y en esa medida, cada quien soporta su goce o resiste ante él: el goce es ineludible, se carga a muerte y en cierta medida es una condena, un martirio auto-sentenciado por el inconsciente.

Entonces, ¿qué hace un cuerpo ante el goce? Dejarse arrastrar en su cauce imparable o bien, aprender de sí mientras reincide y en ese sentido bien se pudiera aplicar un adagio popular: “del error también se aprende”. Pero si el cuerpo resiste ante el goce, aplica una cualidad de empoderamiento parcial (el goce no se detiene por el acto de resistir, que es de hecho una imposibilidad) sin embargo, la inquietud de sí puede facilitar descubrir el cuerpo mismo y experimentarlo para construir un conocimiento de sujeto mientras se sobrelleva el goce. Sobrellevar o sobreponerse parcialmente al goce, es el verdadero poder del cuerpo en la medida que aprende de su propia y sintomática reincidencia. Atender a lo que dice parcialmente el goce del sujeto, puede ser una de las muchas aristas para entender, conocer y construir un conocimiento propio. Pero, si no es tarea sencilla saber de sí, mucho menos hacerlo a través de un proceso inagotable que implica paradoja y sufrimiento. Sin embargo, puede decirse que en el cuerpo reside una capacidad de resiliencia –o de adaptación positiva– ante lo siniestro del goce y que ésta le permite al sujeto, conocerse en su propio devenir.

Sobre el cuerpo siempre se podrá teorizar lo suficiente y particularmente esta investigación, configura una mirada sobre fragmentos e imágenes del cuerpo sufriente, del cuerpo mártir que supera la vejación explícita. Se revisa en este capítulo, el cómo la causa aniquilante del goce puede aportar al conocimiento de cuerpo y de sí. Lo anterior se piensa desde *Afecto 45* de Sor Josefa del Castillo y desde *On Force* de María José Arjona, obras exploradas en el primer capítulo. Pero, entre Sor Josefa del Castillo y María José Arjona no hay un nexo por la similitud o equivalencia entre sus cuerpos o entre sus singulares martirios, sino mejor, por el contraste entre los que se suponen los goces de cada una. Ese contraste, configura una lectura sobre el cuerpo mártir en la medida en que *dice* diversos grados del sufrimiento del cuerpo, en contextos espacio-temporales disímiles. Menciono una suposición del goce, puesto que es imposible acceder a éste, más aún, desde la teorización de imágenes ya sean visuales o textuales. Sin embargo, son las imágenes (los registros, los documentos, la teoría) las que permiten intuir un síntoma o una reincidencia que comunica sobre el cuerpo y sobre el sujeto en cada uno de los estudios de caso.

Esto es, que en Del Castillo despunta recurrente la excitación de la carne, influida por un cuerpo vigilante y todopoderoso, epítome de la masculinidad y del espíritu ideal (Dios). Arjona por su parte, cultiva y fortalece su psique en la experiencia de confrontar y provocar al Otro (participante). Estos hechos son particularmente extendidos en el corpus de

producción tanto de Del Castillo como de Arjona (es decir, hay una reincidencia) y son la estructura de los argumentos de la presente tesis, que se construyen en particular desde las obras *Afecto 45* y *On force*. Pero, lo anterior no implica que la complejidad del cuerpo se anule en ninguno de los casos: ni Del Castillo abandonó la contraparte espiritual en su escritura, ni Arjona lo hizo con el componente físico cuando ejecutó el performance. Lo anterior pone de relieve que el cuerpo opera en unidad psicosomática y que éste no es ajeno tampoco, al influjo contextual y social en el que se inscribe el sujeto.

Así, Del Castillo exploró la excitación de la carne incluso ante las demandas espirituales del contexto y la vigilancia del sistema, mientras Arjona por su parte, piensa el cuerpo de una manera íntima, distinta a la sobreexposición de la carne del contexto mediático actual. Hay en ellas, un pensamiento de sí a contracorriente del contexto. Estos cuerpos mártires en estudio, resisten empoderados y se conocen a sí mismos en su propia singularidad, sobrellevando su goce. Ese goce singular, se revela parcialmente en *Afecto 45* y en *On Force* respectivamente y procurará desplegarse en los siguientes apartes.

2.1 El cuerpo como unidad compleja: carne y psique

El cuerpo es quizás la más grande paradoja que sobrellevamos y vivimos: en cierta medida lo omitimos pero sin dejar de experimentarlo. Omitimos al cuerpo y casi al borde de borrarlo, en tanto que logramos conocer parcialmente sus reacciones, sensaciones y afectos, pero en la misma medida, conseguimos lo anterior de una manera inconsciente buena parte de las veces. Pero además de lo anterior, no sólo se conoce el cuerpo por una vía placentera porque una contraparte de sufrimiento, dolor y caos incide en la existencia del sujeto hablante: por esta razón la experiencia del cuerpo es en esencia un conflicto. En esa medida, no hay estabilidad alguna en la experiencia del cuerpo: hay tensiones, fluctuaciones y enfrentamientos que se dan tanto dentro del sujeto como en relación con los otros.

Así, la experiencia del cuerpo está mediada por el poder y el cuerpo es un poder en sí mismo: sin embargo, no hay que perder de vista que todo poder es inestable y relacional. La experiencia del cuerpo aporta al conocimiento del sujeto y el conocimiento de sí, es una

construcción procesual que requiere de la inquietud de sí⁵⁴. En esa medida, hay un empoderamiento del sujeto y de su cuerpo cuando se cultiva la inquietud de sí, es decir, cuando se atiende a lo que el cuerpo mismo dice de sí. Este empoderamiento conduce a la liberación simbólica del cuerpo y en consecuencia, a la liberación de sí en tanto que expande las posibilidades de acción y entendimiento del sujeto. Pero a pesar de lo anterior, la liberación no es efectiva porque no hay un límite de pensamiento sino por el contrario, una infinitud de indagación. Sin embargo, el conocimiento de sí no es estrictamente intimista: se construye desde el yo en una parte, pero también, en la relación del yo con el Otro. Así, el conflicto y las relaciones de poder están inscritas tanto dentro como fuera del sujeto, se inscriben en buena medida como negociación de la experiencia del yo tanto consigo mismo como con el Otro, con el contexto y la sociedad.

Es verdad que tenemos cierta noción de cuerpo. Esto es, que imaginamos conocerlo al nombrar sus partes: anatómicamente reconocemos un brazo o una pierna, sabemos que nos atrae un beso o un pequeño mordisco en una zona erógena y también, podemos intuir que el uso prolongado de un cilicio puede hacer una llaga en la piel. Pero bien sabemos que esto no es del todo un conocimiento de cuerpo: lo físico de la carne se siente y experimenta porque hay un componente psíquico que es tan corpóreo como lo palpable de la anatomía orgánica. En contraste, un trauma físico también puede herir o marcar la psique, por ejemplo. Es decir, que la experiencia del cuerpo y el conocimiento de sí que de allí se deriva, exceden las sensaciones inmediatas del soma. En ese sentido, lo psíquico sería lo oculto a la anatomía, otra anatomía quizás, pero siempre parte del mismo cuerpo. Esto es, que el cuerpo es indivisible y complejo: carne y psique son unidad. Una parte incide en la otra.

Cuando creemos saber algo del cuerpo, este se nos revela mucho más amplio que definible: ¿sabemos qué es o qué puede un cuerpo? Spinoza ya lo había respondido: No.

El hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza [...]. Pues nadie hasta ahora ha conocido la fábrica del cuerpo de un modo lo suficientemente preciso como para poder explicar todas

⁵⁴ *La inquietud de sí* –tercer tomo de “Historia de la sexualidad”– de Michel Foucault será determinante en esta argumentación. Esta inquietud de sí se explora por, con y desde el cuerpo.

sus funciones [...]. El cuerpo, en virtud de las solas leyes de su naturaleza, puede hacer muchas cosas que resultan asombrosas a su propia alma. [...] Cuando los hombres dicen que tal o cual acción del cuerpo proviene del alma, por tener ésta imperio sobre el cuerpo, no saben lo que se dicen, y no hacen sino confesar, con palabras especiosas, su ignorancia. (2008, 127).

Es posible que por exceso de confianza en lo inmediato de la imagen o en la mirada sobre la misma, popularmente se haya desplazado el estudio de la psique aunque la ciencia médica respecto a la psicología y el psicoanálisis, haya cambiado el cauce de las cosas al menos desde el siglo pasado. Sin embargo, las preocupaciones por el cuerpo como unidad compleja, se remontan a reflexiones clásicas que no parecen perder vigencia sino que por el contrario, mutan y se complementan en configuraciones diversas. Es decir, que los estudios y teorías sobre el cuerpo no son un discurso reciente sino mejor, una preocupación que históricamente se puede remontar al pensamiento clásico griego. Lo anterior estructura los tres tomos de *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault: la vigencia de preocupaciones clásicas en los discursos sobre el cuerpo y la relación de la sexualidad con la experiencia, el conocimiento y el poder del sujeto que se inscribe en sociedad y en estructuras de dominio o gobierno. Esta perspectiva, incide en el acercamiento a los estudios de caso.

Por otra parte, las preocupaciones reflexivas en torno al cuerpo sufriente en esta investigación, se aúnan en el estudio fragmentario de imágenes y documentos ajenos, porque para pensar sobre sí también es preciso leerse en los otros: que nos reflejan y en buena parte nos construyen. El foco reflexivo de las siguientes líneas se despliega desde *Afecto 45* y *On Force*, obras que abren los cuerpos de sus autoras a una lectura sobre el martirio como sufrimiento íntimo del sujeto, como sufrimiento cíclico en el que también radica una posibilidad para conocer de sí, *gozando* del cuerpo. Y por gozar del cuerpo se dice experiencia del goce en el cuerpo del sujeto, que dista de ser una experiencia satisfactoria para el cuerpo.

2.1.1 El síntoma

Lo psíquico –que en primera instancia no aparece explícito a los sentidos– sí se evidencia en el cuerpo en tanto que carne: un síntoma de la psique siempre despunta en el soma.

Posiblemente un síntoma que despierta se haga gesto o inhibición del mismo, un tic intermitente, un movimiento frenético o disimulado, quizás una inevitable expresión de angustia. Aunque el síntoma pretenda reprimirse, siempre aflora porque su exigencia y necesidad es *decir algo*.

Entonces, ¿qué es el síntoma? Veamos:

El síntoma es lo analizable: En el seminario sobre los *Problemas cruciales* (XII) Lacan va a definir el estatuto del síntoma como definiendo el campo analizable, y añade que siempre en el síntoma, la indicación es que se trata de una cuestión de saber, ya que su estatuto es el del significante. Lugar particular que tiene entonces el síntoma respecto de las otras formaciones del inconsciente. Él es quien funcionará como brújula en la dirección de la cura. Tanto Freud como Lacan han dado cuenta de que el síntoma es la forma dividida del ser. [...] no es lo que se muestra al Otro. El síntoma en su naturaleza es goce... goce revestido... se basta a sí mismo. (Prieto y Morera, 2011, 287 y 288)⁵⁵.

De la misma manera, el síntoma es el determinante y la vía hacia la potencial y esquiva cura: es origen, camino y retorno. El síntoma conserva las directrices (siempre fluctuantes e impredecibles) hacia el “tratamiento”⁵⁶ del conflicto interno del sujeto. Se puede inferir, que en el síntoma radica la clave de cómo sobrellevar el conflicto para conocerse a sí mismo, ya que: “El síntoma quiere decir algo, es necesario que *hable*” (Prieto y Morera 2011, 288). Pero lo que dice el síntoma no es fácilmente inteligible porque es esquivo a la literalidad. Así, para acceder a la clave que ofrece el síntoma, hay que adentrarse no sólo en lo que dice sino también, en lo que oculta. O mejor, detenerse en la significancia de lo que dice cuando oculta.

⁵⁵ En este artículo, los autores dan un giro y concluyen que el síntoma opera como analizable y analizante, lo proponen como “motor del análisis” psicoanalítico. En esta cita se ha suprimido el exceso de comillas en el parafraseo inicial, con el objetivo de facilitar la lectura.

⁵⁶ Todo paliativo es ciego: no hay cura alguna porque el conflicto es inherente al cuerpo, pero, sí es posible que un análisis tenga fin. Aun así, es posible sobrellevar el conflicto íntimo y construir una estrategia de saber, es decir, construir conocimiento de sí a partir de lo sintomático. La cura es un paliativo, un engaño: el síntoma reincide y no se extingue, se transforma. En la medida en que el síntoma (no) dice, radica su mayor discurso.

Entendemos entonces, que un cuerpo convive entre paradojas y conflictos: muestra y oculta a la vez⁵⁷, tal como sucede con su sintomatología analítica. Sin embargo, lo anterior no quiere decir que un cuerpo no se llegue a disfrutar en medio de su conflicto, que no tenga indicios de satisfacción⁵⁸ dentro del displacer que se sufre en el proceso de ser, sentir y construir el *cuerpo*. Así, un cuerpo no es una sola cosa, es carne y psique, es poder y no sabemos qué cosas más: es en esencia, es un conjunto paradójico mediado por el conflicto.

Lo que se observa respecto a Del Castillo y a Arjona, es que a través de *Afecto 45* y *On Force* respectivamente, hay síntomas a través de los cuales se intuyen goces singulares. El presunto goce revelado en cada una y las diferencias entre sus singularidades, permiten leer la complejidad del cuerpo desde su martirio íntimo, es decir, desde el presunto goce que aflora entre las obras en estudio. Así, en Del Castillo se percibe una continua floración del deseo sexual reprimido que a pesar de estar subyugado por su creencia devota y por el contexto represor neogranadino, despunta sin contención. *Afecto 45* interesa particularmente, porque entre sus versos reside un erotismo enmascarado que se funde con la contemplación espiritual del cuerpo devoto: entre sus líneas persiste la tensión de un cuerpo pasional que se debate entre la excitabilidad de la carne y la templanza espiritual. Esa pugna íntima cargada de inestabilidad, es influida por la figura de Dios que inspira en Del Castillo sentimientos que estimulan y excitan su cuerpo. Del Castillo persigue la unión –espiritual, sexual– con Dios, pero la operatividad divina está dada por el símbolo más no por la disposición de Cristo como un cuerpo real y tangible con el cuál la clarisa pudiera desposarse y copular. Dios, es el motor que mueve a Del Castillo pero es también, la causa de su goce: la monja sufre y se deleita en su misma frustración.

Arjona por su parte, va en una dirección contrastante. En la performer despunta un interés por el fortalecimiento de la psique que puede leerse en distintos episodios de su producción. Sin embargo, el interés de la performer parece estar centrado en la experiencia de un cuerpo no-disociado, que entiende la incidencia de la psique sobre la carne y

⁵⁷ Hay algo oculto, siempre, algo que no se puede disponer en la articulación de la palabra porque no existe correspondencia. En ese sentido, el significante es esquivo pero no por ser irreductible deja de estar dado a la interpretación: el lenguaje se usa como herramienta, sistema y medio en la práctica psicoanalítica.

⁵⁸ Satisfacción siempre truncada, frustrada y nunca absoluta.

viceversa⁵⁹. Hay en Arjona una ejercitación del cuerpo que si bien requiere del componente físico, exige además de una *gimnasia* de la psique para soportar tanto su cuerpo como la interacción con el participante y la complejidad de la situación propuesta: ésta gimnasia se da especialmente en el transcurso de las acciones, pero es especialmente notoria en la serie *Vires* y en particular, en *On Force*.

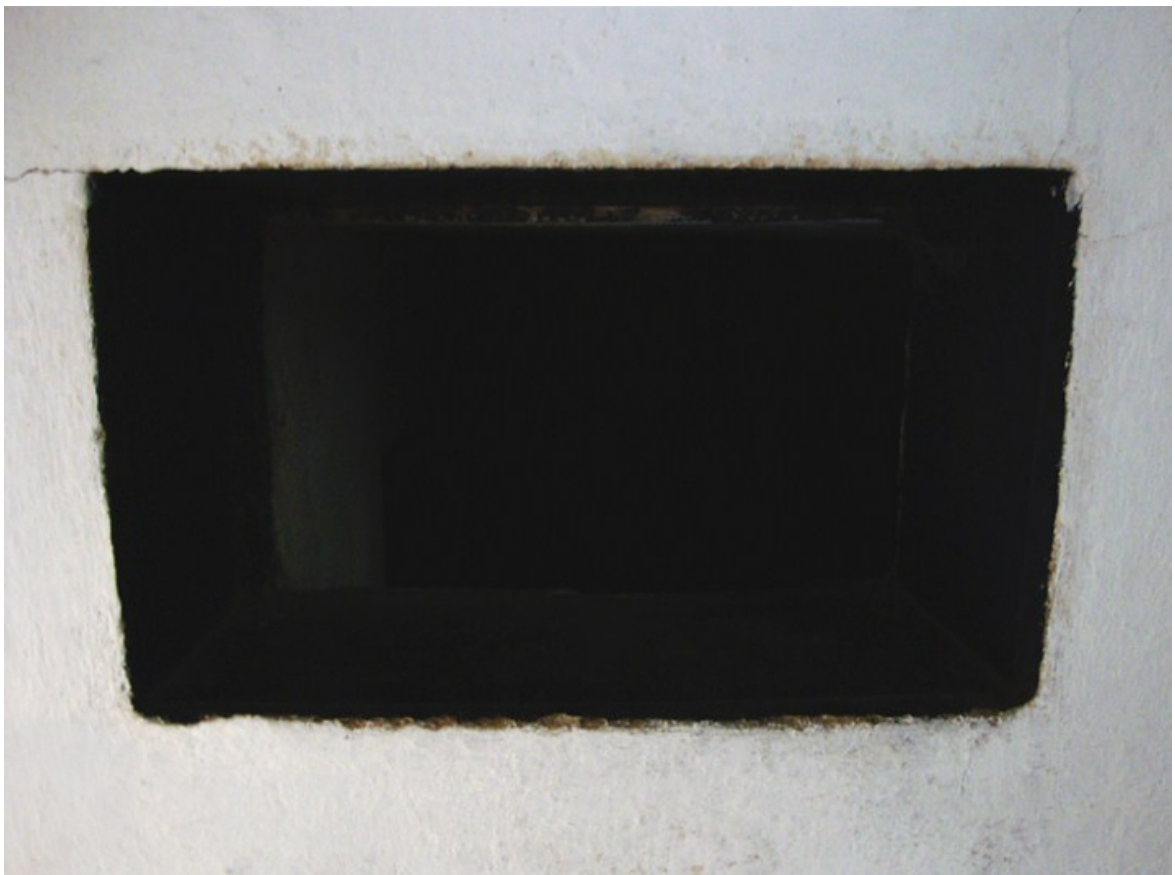
En *On Force* se despliega una tensión corpórea que difícilmente será leída en los registros fotográficos, sin conocer el contexto y la situación del performance. En *On Force* hay un encuentro premeditado, una ponderación mutua del poder de los cuerpos en acción. De este performance, interesa lo oculto en las imágenes: la pugna psíquica entre performer y participante de la cual Arjona saca provecho. La performer sufre a voluntad, la tensión del encuentro con los participantes del performance pero así mismo, esto le permite conocer sus propias reacciones y límites. Es decir, Arjona experimenta su propio cuerpo para conocer de sí.

Arjona convoca al participante al performance porque así requiere: el performance necesita de su presencia. Es muy posible que el diamante favorezca la capacidad de convocatoria a *On Force*. Por otro lado, la performer se conoce a sí misma a través de las reacciones que el Otro (participante) le retribuye, en una situación que ella misma propone. Así, la planeación de las acciones de la serie *Vires*, salvaguarda la seguridad de la performer y no es de extrañar: Arjona prevé que su cuerpo puede estar fácilmente en el límite de sus capacidades y también sabe que todo cuerpo es vulnerable, incluso el suyo y aunque se resguarde en un aparato de vigilancia que la protege. Finalmente, sabe que su cuerpo es medio de acceso al conocimiento de sí. Lo anterior, gracias al Otro que cede al juego propuesto en el performance: si no hay participación, la relativización del poder y la tensión entre cuerpos no se pondrían de relieve en *On Force*.

Tanto en Del Castillo como en Arjona se revelan cuerpos que a pesar del sufrimiento íntimo, toman partido para conocerse a través del éste. En estos cuerpos –mártires a su

⁵⁹ A lo largo de la entrevista con Hueso citada previamente y especialmente en torno a *Vires*, Arjona manifiesta que la incidencia de la actividad mental en sus acciones es lo que usualmente determina el punto de quiebre de su cuerpo. Para ampliar sobre la experiencia no-disociada del cuerpo, revítese: VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan y ROSCH, Eleanor. (1997), *De cuerpo presente: Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.

Figura 2-1: Rejilla de la celda de castigo de Sor Josefa del Castillo: en oscuridad, soledad y encierro absolutos, Sor Josefa del Castillo pretendía apaciguar su carne por la vía ascética.



manera— reside el conocimiento de sí como poder ulterior: el empoderamiento del cuerpo en Del Castillo y en Arjona es un ejercicio de la inquietud de sí. Sin embargo, el sujeto sabe de sí porque el conocimiento de sí se construye en la relación del yo con el Otro. En Del Castillo ese Otro es Dios: un compuesto abstracto que se erige entre la Santísima Trinidad (con Cristo a la cabeza), la puesta en escena de la imaginería barroca y la confusa devoción de la clarisa, insistentemente corrompida con evocaciones a la vida terrena desbordada y pecaminosa cuya procedencia es tan divina como infernal. La idea de Dios como un todo inagotable y omnipresente, es justamente eso, un referente de imposibilidad lógica. En oposición, Alois María Haas dice que Dios es un *no-otro*: “la denominación de Dios como «no-otro» [...] es un procedimiento a través del cual se persigue lo contrario, esto es, intentar meditar y pronunciar de la manera más pura posible «el pensamiento de la identidad absoluta»” (2009, 73 y 74). De cualquier manera, podemos inferir que Dios es sin duda un concepto referente, operante e incidente, particularmente sobre el cuerpo y respecto a la experiencia mística de Del Castillo. Incluso siendo un *no-otro*, el concepto de Dios persigue un desplazamiento cognitivo que excede lo pronunciable.

La anterior consideración en torno a Dios como Otro —es decir, como referente operante en la construcción y experiencia de sujeto y de cuerpo— se carga con los tintes biográficos de Del Castillo: la excitación mística de la monja también arrastra las memorias de sus pretendientes de juventud. Aun así y en medio de la complejidad del símbolo, Dios es invariable para la clarisa: no puede ser un dios distinto al dios de los católicos, muy a pesar de manifestarse de muchas maneras en sus delirios místicos. En *Afecto 45* hay una seducción por parte del dios al cuerpo de la monja, seducción que la monja poetiza bajo influjo místico. En ese sentido y aunque el cuerpo de Dios no sea un cuerpo físico-real sino simbólico-imaginario, polimorfo e inexacto, sí ejerce poder sobre la sensorialidad de Del Castillo: es decir y por obvio que resulte, Dios influye en la experiencia de cuerpo de la mística tunjana. Esto es que el concepto operante de Dios, permite a la monja construir su discurso de sí a través no sólo de la escritura, sino también, de su experiencia de cuerpo: Del Castillo se manifiesta seducida por el cuerpo de su Amado (Dios representado en cuerpo de Cristo).

En Arjona, ese Otro que le permite conocerse a sí misma, es el participante del performance. En este caso, el Otro varía una vez se acaba el tiempo programado de interacción: el participante es una figura que muta de cuerpo y cada cuerpo plantea un desafío distinto para Arjona, especialmente para la psique. Ella puede entrenar su

Figura 2-2: *On Force*, a la espera del Otro: Arjona cierra los ojos mientras sucede una nueva interacción en el performance.



resistencia física como preparación, pero no puede prever las actitudes o reacciones hacia ella en el transcurso del performance. Esa tensión y despliegue de poderes entre performer y participante permite que Arjona conozca sus reacciones, su cuerpo: le permite explorar sus límites. En esa medida, Arjona no es enteramente sumisa al poder del Otro porque a su vez lo desafía, lo relativiza y establece un diálogo de lenguaje corpóreo en medio de esa inestabilidad. De hecho, Arjona convoca con la provocación: su cuerpo aparentemente sometido custodia un diamante entre su boca, esto interesa al Otro y lo llama a participar. El diamante que puede ser real o no, es tan sugerente para la interacción como el aparente sometimiento e inmovilidad de la performer. Sin embargo, el verdadero desafío del performance está en soportar el juego de poderes desplegados en *On Force* y esta tensión la sufre principalmente Arjona puesto que es ella quien experimenta la experiencia por más tiempo, en mayor restricción de movimiento y con un mayor índice de resistencia física. Pero, más allá de la proeza física, es la mente de Arjona la que rige su presencia e interacción con los participantes.

No es extraño entonces, que el Otro (ya como Dios o participante) tenga la potencialidad de herir, de marcar, de *inscribir* el cuerpo tanto en el caso de Del Castillo como en el de Arjona. Lo anterior en el sentido que el Otro también permite conocer de sí en la medida en que cuestiona al sujeto en un diálogo abierto, polisémico y relacional. En la tensión entre el yo y el Otro, se despliega un poder del sujeto, un poder que lo pone en cuestión y que le permite conocer de sí. Si para Del Castillo, Dios es todopoderoso, omnipresente, venerable y castigador, para Arjona el participante es tan vulnerable y poderoso como ella. Del Castillo soporta el poder, el influjo y la vigilancia de su dios mientras que Arjona desafía el poder del participante: en ambos casos sin embargo, el Otro media y favorece el conocimiento de aquellos cuerpos sufrientes y en tensión. A pesar de esto, la construcción y el cuestionamiento del sujeto es íntimo: Del Castillo y Arjona sufren en singular, las relaciones complejas en las que el Otro y el contexto o la circunstancialidad tienen participación.

Por último, que mientras Del Castillo se manifiesta desaforada, Arjona contiene su expresión y sin embargo, ambas *dicen* para revelar parcialmente un síntoma. Hay gestos⁶⁰

⁶⁰ Más allá del orden físico del guiño, el tic o similares.

tanto en la escritura como en el performance, en la medida en que ambas disciplinas son actos, puestas en escena de cuerpos que se piensan y construyen. Así, se puede pensar el gesto como asomo desprevenido del síntoma: el gesto aparece cuando el cuerpo en tensión inconscientemente halla una manera para *decir*.

En esa medida, hay distintas maneras de gesticular un discurso de cuerpo: Del Castillo está llena de gestos y Arjona, de parquedad expresiva. Sin embargo, en ambas gesticulaciones hay asomos parciales del conflicto de sí y estos se leen, particularmente en las obras *Afecto 45* y *On Force* respectivamente.

2.1.2 La magnitud irreductible del cuerpo

El cuerpo en su irreductible magnitud no está dado para ser comprendido sino para ser interpretado. Un cuerpo no puede ser comprendido porque no es posible aprehenderlo en un proceso cerrado: no es posible comprenderse totalmente a sí mismo o llegar a comprender al Otro, es una imposibilidad. Pero esto no es sólo una imposibilidad desde el lenguaje, nadie vive el cuerpo de otro y en consecuencia, no puede comprenderlo ni experimentarlo. Aun así, es posible pensarse, construirse y proyectarse a sí mismo en relación con los otros⁶¹.

Un cuerpo en toda su magnitud es inasible, por esa razón y por poner un ejemplo, no se puede comprender ni dimensionar la felicidad o el dolor del Otro y sin embargo, sí reconocemos y sabemos interpretar lo que nos satisface o nos hiera, también sabemos o inferimos lo que puede llegar a satisfacer o a herir al Otro. Así, a pesar de no llegar a comprender a los otros, sí nos interpretamos a través de ellos, requerimos de los otros como referentes para armar nuestros fragmentos de sí y para dialogar. Pero aun así, el yo de cada quién disfruta y sufre dentro de sí, en el claustro de su propio cuerpo: en la singularidad de su propia historia, que además es influida por el Otro o los otros, el mundo

⁶¹ Dice Foucault en *La inquietud de sí*: “Cuando en el ejercicio de la inquietud de sí, se apela a otra persona en la que se adivina una aptitud para dirigir y aconsejar, se hace uso de un derecho, y es un deber lo que se cumple cuando se prodiga la ayuda a otro, o cuando se reciben con gratitud las lecciones que pueda darnos” (2005, 52).

y el lenguaje. Las cosas nunca serán sencillas a la hora de abordar el cuerpo porque el cuerpo en sí mismo es inabarcable, irreductible. Recordemos a Spinoza: no sabemos lo que puede un cuerpo, tampoco lo que es.

Entonces, un cuerpo es una paradoja que se erige inexacta y fluctuante entre la fragilidad y el vigor, que requiere del sujeto mismo y de los otros cuerpos para leerse, construirse y pensarse. Así, si el cuerpo no está dado para la comprensión –intención por demás totalizadora y reductiva– sí está dado para su interpretación⁶². El cuerpo nos está dado en su complejidad como terreno abierto a toda exploración: nunca se deja de indagar en él y nunca se tiene una lectura completa, definitiva o “veraz”. Tampoco existe una única vía para leer un cuerpo y aun considerando varias aproximaciones, se corre el riesgo de ofrecer una lectura vana. A pesar de esto, se infiere que el cuerpo mártir es el cuerpo sufriente, independientemente del tiempo que habite.

Adicional a lo anterior, somos atravesados y estructurados desde el lenguaje: nos sirve como medio de expresión pero también nos impide decir con exactitud. Pretender reducir el todo a la palabra es un absurdo, hay algo –indecible– que siempre se escapa. Entre palabra, significancia, polivalencia y realidad hay baches imposibles de descifrar pero en buena medida, esa imposibilidad dice que las presentes reflexiones sobre el cuerpo mártir son evidentemente, una parcialidad de un discurso ya fragmentario. Propuesto así, podemos imaginar que en cuanto al estudio del cuerpo hay zonas más iluminadas (estudiadas, referenciadas) que contrastan con otras más oscuras. A la manera de una pintura barroca, la indagación del cuerpo mártir es una especie de claroscuro en donde fuertes golpes de luz nos iluminan ciertos particulares que reconocemos y sabemos con mayor facilidad, pero quizás la penumbra tenga mucho por contarnos.

En esa zona oscura e incluso inaccesible está el goce, queriendo decir algo en su reiteración, en su sintomática vuelta cíclica: el goce dice algo del cuerpo mártir que

⁶² “[...] Después de Freud se acentuó la interpretación como la que explicita y hace accesible el contenido latente que existe en las manifestaciones verbales y de comportamiento de los sujetos. Lacan dice que esa interpretación es el contenido latente, lo que a lo dicho " se añade para darle un sentido." Con ello sintetiza una definición de interpretación "clásica": aquello que "se agrega" al sin-sentido proveniente de lo inconsciente, para "esclarecer" un contenido oscuro, "oculto" pero que "ya está ahí", y hacerlo inteligible". Recuperado de Oswaldo Couso (S.f.), *La interpretación psicoanalítica: de pasión significativa a inspiración poética*. <http://www.efba.org/efbaonline/couso-15.htm> Consulta del 19 de mayo de 2017.

despunta en la investigación a través de *Afecto 45* y *On Force*. Estas obras que se separan entre ellas por cerca de tres siglos, dicen parcialmente lo imborrable e inabarcable del cuerpo mismo: dicen un sufrimiento que no tiene medida, descripción, ni tampoco un tiempo definido. Esto no quiere decir tampoco, que la experiencia del cuerpo sea un drama insufrible, por el contrario, el goce convoca una satisfacción que se sufre justamente por incompleta y frustrada. La sensualidad del Eros y la mortandad del Thánatos, conviven en el cuerpo mártir.

2.2 Sobre el goce como proceso martirizante

La plena satisfacción del cuerpo es una mentira enmascarada: lejos del disfrute de una experiencia amable y placentera del cuerpo, persiste una particular sensación de displacer a la que quisiéramos no regresar jamás. Sin embargo ahí estamos siempre, repitiéndola sin cesar y sin saber los cómo o los porqués de la reincidencia: retorno cíclico al origen del síntoma. Lamentamos así, el silencioso regocijo de caer de nuevo en esa trampa indecible: inconscientemente disfrutamos el regreso jadeante sobre esa potencial aniquilación, que es conducida –y a la vez resistida– por nosotros mismos. A este retorno cíclico a una necesidad insatisfecha que el consciente rechaza pero a la que el inconsciente vuelve con insistencia, lo llamamos *goce* gracias a Jaques Lacan⁶³.

El goce es especialmente inenarrable: no cabe en la palabra aunque su operatividad sí esté mediada por el lenguaje mismo, en tanto que estructura el inconsciente, *marca* al

⁶³ El placer reduce la tensión generada por el Ello (naturaleza primitiva y pulsional) y se procura el restablecimiento del equilibrio: el placer evita el dolor, persigue la satisfacción y disipa –tras la consecución de lo deseado– la tensión o el ansia desprendida del objeto de deseo. Sin embargo, también persiste una tensión displacentera que está “más allá” de ese placer. Es desde ese displacer que Lacan propone el goce: un germen no-disociado del soma que es constante y cíclico, que conlleva un sufrimiento reiterativo que regresa al origen, al síntoma. La repetición del síntoma arrastra la pulsión de muerte puesto que persigue la aniquilación del sujeto y éste, consciente de su dolor, satisface la necesidad del inconsciente de reincidir sobre el origen de su sufrimiento: el goce sería, la repetición invariable del disfrute inconsciente a pesar del dolor consciente. En el principio de placer el deseo puede variar, mutar o abandonarse incluso. En cambio, el goce no se puede evitar, es persistente, no cambia de naturaleza aunque sí lo pueda hacer de faceta: del goce no se huye y es tan singular como sujetos hay en el mundo.

sujeto y le permite construirse⁶⁴. A partir del principio de placer freudiano, Lacan propuso el término *jouissance* (goce), lo teorizó y dispuso un acercamiento a aquello que va *más allá* del placer y que a su vez, arrastra la pulsión de muerte porque tiene la entera capacidad de dominar y en consecuencia, de conducir al sujeto a su propia aniquilación. El goce es imborrable, no es omisible, todos sobrellevamos nuestro propio goce⁶⁵. Al igual que los sujetos, el goce es tan particular como las construcciones del yo puesto que la singularidad rige la historia del sujeto. Sí, sufrimos el cuerpo: aunque no hay plena y absoluta satisfacción, siempre hay goce. De tal manera que el sujeto es verdugo sí mismo: el goce es su condena y lo sufre en cuerpo propio, valga la obviedad.

A su vez, el cuerpo es una topología procesual y en conflicto, pues así como sufre, *goza*: el goce incita al inconsciente a reincidir aunque el sujeto sepa en su consciente que sufre. Etimológicamente, la topología es el estudio del lugar: el concepto proviene del pensamiento matemático en función de la espacialidad o la superficie. De tal manera que, el planteamiento del cuerpo como archivo de inscripciones de sujeto enunciado en el primer capítulo, se ve reivindicado en esta instancia. Se enfatiza ahora, en la equiparación que plantea Lacan entre topología y estructura en la primera parte de *Seminario XX*: "(...) Creo demostrar la estricta equivalencia de topología y estructura. Si nos guiamos por esto, es una geometría lo que distingue al anonimato de aquello de que se habla como goce, o sea de lo que ordena el derecho". (2008, 16). Así, si el cuerpo es topología y la topología es equivalente a la estructura, el cuerpo es estructura de su propio discurso en la medida en que dice del sujeto que habita ese cuerpo.

⁶⁴ Lacan diría que el lenguaje *hiere* al sujeto, que es su primera herida puesto que el lenguaje es la esencia del ser, estructura al sujeto hablante y también, lo rebasa. Ha de pensarse la herida como *inscripción* y el lenguaje como escritura de cuerpo, en la medida en que: "La palabra que hiere, que nos afecta, marca el cuerpo. El cuerpo tiene marcas, heridas, hiancias. El cuerpo está escrito, tiene letra, tiene escritura sensible, amorosa y violentada". Recuperado de Leticia Hernández (S.f.), *Lenguaje, escritura y arte: Una convergencia en el sujeto* Disponible en http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v11/litorales_5.html Consulta del 23 de septiembre de 2017.

⁶⁵ Esta apreciación se aplica en un sentido existencial para los sujetos atravesados y estructurados por el lenguaje hablado y escrito. Habría que precisar que esta generalización, como todas, puede tener excepciones: no sabemos si en las comunidades en las que el lenguaje verbal es desplazado por el gestual el goce sea justamente el que referimos, pero a lo mejor, esas comunidades ya no existan sino en el mito.

Posteriormente, Lacan identifica en la heterogeneidad de la geometría el lugar del Otro y expone la compacidad (cualidad de ser compacto del espacio topológico) de una falla infinita que llama *intersección*. Esta intersección será el obstáculo que impide la “relación” sexual puesto que hay un goce fálico centrado o definido y un goce Otro, abierto. Este goce Otro, es femenino porque la mujer es no-toda: no es ajena a la función fálica pero *no es toda ella*. En ese sentido, se revela la famosa premisa de Lacan: “Il n'y a pas de rapport sexuel chez l'être parlant” –que se ha traducido al español como “No hay relación sexual en el ser hablante”– porque finalmente, no hay *encuentro*. Por esta razón Lacan no habla de una relación sexual inexistente sino de un no-encuentro entre el goce fálico y el goce Otro o mejor, Lacan dice que no hay *compenetración*, que sería quizás una mejor traducción. El ser hablante es atravesado por el lenguaje y éste último, es fundante de la intersección porque es constructor de sujeto, arrastra los significantes y los significados.

Para ilustrar su discurso, Lacan recurre a la paradoja de Aquiles y la tortuga de Zenón de Elea: Aquiles no alcanzará a la tortuga porque ésta ya se ha desplazado en la carrera cuando él llegue a donde creía encontrarla. En su incesante intento Aquiles podría superar a la tortuga en velocidad e incluso sobrepasarla en el espacio, pero jamás *alcanzarla* puesto que no hay coincidencia de encuentro. Dijéramos respecto a la paradoja, que aunque el tránsito sea aparentemente por el mismo camino, hay una carrera con dos destinos distintos. Así, con “Il n'y a pas de rapport sexuel” Lacan no quiere decir que la cópula quede abolida o que no se pueda gozar mediante el sexo, de una parte (y jamás del todo) del cuerpo del Otro. Señala mejor, que el goce fálico es centrado y el goce Otro que es el goce femenino, abierto e ilimitado, no lo es: por esta razón no hay un encuentro compenetrado real aunque éste se anhele y se persiga. La ausencia de encuentro es siempre sintomática. En ese sentido, el goce de la mujer es *abierto*. Debemos recordar entonces, que la presente investigación lee los presuntos goces de dos cuerpos femeninos (Del Castillo y Arjona), esto es, que se leen dos *goces abiertos* a través de dos obras (*Afecto 45* y *On Force*) que revelan una sintomatología recurrente en el corpus de producción de las autoras.

Por otro lado, el inconsciente nunca se satisface y por eso el sujeto retorna una y otra vez al origen del ciclo y goza: el sujeto disfruta un poco pero bien sabe que sufre otro tanto. Visto así, todo cuerpo es un lugar enfermizo, anhelante e insatisfecho que sufre por su misma causa de goce. Por otro lado, el cuerpo es la morada del goce y el goce, es el

martirio singular del sujeto que inevitablemente habita un cuerpo. El goce como conjunto paradójal de significantes, acciones y relaciones, es un ciclo inagotable de reincidencia que denota un proceso: en ese sentido, el goce es un proceso martirizante que tensa y hiere, pero que también construye al sujeto y *dice* de él. Así, el cuerpo deviene estructural puesto que es el lugar donde se suscita y experimenta el goce, el cuerpo es el lugar del goce: martirio singular –reiterativo e insatisfecho– del sujeto. Sin embargo la estructura (es decir, el cuerpo) es covariable: como unidad es irreductible a la forma o al lenguaje y la articulación e interrelación de sus significantes es abierta, polisémica.

El sujeto se construye desde el cuerpo y oscila fluctuante entre los extremos del placer y el sufrimiento, dilatando sus tensiones. Esto es que en cuanto al principio de placer, el sujeto procura satisfacer sus deseos y en cuanto al goce (que carga la pulsión de muerte), reincide sintomáticamente en el sufrimiento de una causa que no cabe en las descripciones del lenguaje. Sin embargo, en el goce no se libera tensión alguna, por el contrario, la tensión se fortalece por la misma reincidencia propia del ciclo. Entonces, el goce es un dolor íntimo y singular que se sufre de manera exponencial: en su reincidencia hay un índice de deleite que regocija al inconsciente mientras conscientemente, el sujeto sufre para gozar. Se pudiese decir, que el goce es un camino tortuoso que se recorre cada vez por la peor ruta: el goce se infiere como un desafío de tropiezo previsto. En ese sentido, *Afecto 45* dice que el cuerpo de Del Castillo no concreta su encuentro con Dios a pesar de la mística y en contraste, *On Force* revela que los límites del cuerpo de Arjona se desplazan cada vez que conoce de sí gracias a la participación del Otro en la acción. Siempre hay más porque la intersección se interpone ante una meta que parece tener un fin concreto pero que, siempre genera inquietud y siempre desplaza su propósito desconocido. El fin es abierto puesto que jamás hay encuentro, tal como sucede en la paradoja de Aquiles y la tortuga.

Este camino –oscuro y circular en sí mismo– conserva algo que lo hace atractivo y seductor, hiriente y mortal. No se saben con certeza el *por qué* o el *cómo*, pero el camino indica por dónde recórrelo: aunque se sepa de antemano que no se debería ir por allí, igual se insiste cada vez, quizás buscando algo distinto a lo ya conocido. Así, el goce parece prometer metamorfosis o beneficio, mientras trampea la reincidencia en la herida original. Allí, en esa herida no-física, se encuentra el sujeto cada vez que cae en la trampa: sólo se *goza* sufriendo el goce, compleja e inevitable paradoja.

Así, el sujeto reincide incesante en una estimulación inconsciente e indecible, un dolor que en su repetición conlleva a la aniquilación del sujeto. Es decir, el goce persigue la pulsión de muerte y en consecuencia, el aniquilamiento del sujeto. En esa medida, el sujeto persigue a muerte un objeto de deseo inalcanzable y singular: el goce es siniestro e inevitable, un proceso mortificante singular no sólo para Del Castillo y Arjona, sino para cada quien. En el goce aflora una violencia íntima que no es palpable a los ojos y que sentencia un martirio para el sujeto: una violencia que dista de la explicitud gráfica de la imagen. Por esta razón, el goce sirve de nexo para leer una violencia inexplicita, un martirio que aflora parcialmente en *Afecto 45* y en *On Force*.

De esta manera, en *Afecto 45* de Del Castillo se lee una persecución de su excitabilidad a través de una figura inalcanzable y esquiva: Dios. En *On Force* de Arjona, se percibe un desafío de la psique a través de la figura cambiante del participante que cede a su juego. En ambas, hay una complejidad del cuerpo sufriente que no se borra: carne y psique devienen unidad paradójica en tensión. Esos cuerpos en tensión manifiestos en estas obras, también se *saben*, se conocen parcialmente gracias a la inferencia de sus singulares goces.

Entonces, el cuerpo como el goce, se carga, se sufre y se disfruta en displacer o inconformidad: el goce sentencia al cuerpo, al sujeto. El goce reclama silente, que de lo siniestro y del error también se puede aprender. El problema general sería, que el goce *dice* en lenguaje críptico.

2.3 Del cuerpo mártir barroco al empoderamiento del cuerpo resiliente

Entre los tiempos propios de los estudios de caso, se hace palpable que hay un sufrimiento del sujeto, que si bien no es el mismo, sí pone en juego la capacidad de resistir del cuerpo sufriente. Por sufrimiento no se dice drama novelesco o “mar de lágrimas”, sino como se ha revisado anteriormente, se expresa tensión de cuerpo que se sobrelleva en singular y que es inenarrable. Esta tensión de cuerpo se dilata entre el Eros y el Thánatos: entre lo que seduce como enigma y lo que arrastra a la aniquilación. De esta manera, Del Castillo no sufre de la misma manera que Arjona y en *Afecto 45* no se revelan los mismos grados

de martirio o de goce que en *On Force*. Sin embargo, en ambos casos sí hay un empoderamiento del cuerpo que resiste, que se sobrepone, que sobrelleva su singular angustia y especialmente, que conoce de sí. Entre los estudios de caso se despliega tanto la complejidad del cuerpo como la del martirio mismo, en la medida en que no se puede unificar ni la experiencia de los cuerpos ni los diversos grados de sufrimiento, insatisfacción o angustia que los atraviesan.

Recordemos el primer capítulo, en relación con el cuerpo mártir del barroco en América: imágenes pictóricas o de bulto que exponen los cuerpos sometidos a vejámenes y torturas como ejemplificación. Resistir el martirio sin renunciar a la fe católica, constituía una vida ejemplar para los feligreses devotos, conversos o en proceso de conversión. Esa ejemplificación se daba a partir de la imagen como instrumento de control en tanto que mostración efectiva del cuerpo, vulnerable a la herida y al castigo. Sin embargo, esta ejemplificación también mostraba la capacidad de un cuerpo resistente y poderoso ante la tortura: sobran los relatos del santoral, en los que el mártir insistía en prolongar el flagelo. Por ejemplo, popularmente se dice que una vez cocido su cuerpo sobre una parrilla de hierro, San Lorenzo solicitó a los verdugos paganos que le dieran la vuelta por el lado más “crudo”. Pero se reitera también, que hay procesos martirizantes ajenos a la explicitud física de una carne flagelada: hay martirios íntimos o silentes y allí, opera el goce.

El martirio, es un estado de sufrimiento padecido por la defensa de una causa ya sea religiosa o ideal. También es cualquier vía a la generación de dolor, pena, tensión o angustia. He ahí, los cuerpos de Del Castillo y Arjona respectivamente leídos desde las obras en estudio: *Afecto 45* y *On Force*. Así, el martirio es un acto de resistencia de sí, en la medida que no se renuncia al cuerpo a pesar del padecimiento al que se es sometido: ya por un tercero, ya por uno mismo. Hay un ejercicio de resiliencia –es decir, una capacidad de sobreponerse positivamente– ante el martirio, que ha sido explorado también como *goce*. En la medida en que un cuerpo se sobrepone al goce, también llega a conocerse porque puede sobrellevarlo y cultivar la inquietud de sí, no en vías de aniquilación sino de aprendizaje. Pero, valdría derivar el martirio en dos: en un martirio ejercido desde fuera por terceros (por un Otro, a la usanza de la representación barroca) y un martirio inconscientemente auto-inducido, íntimo, singular para cada quien (al que hemos revisado como *goce*). De esta manera, un cuerpo es mártir de su propio goce y en consecuencia, un sujeto deviene verdugo de sí mismo. En ese sentido, todo cuerpo puede

resistir y sobrellevar su propio sufrimiento: el sujeto puede conocer de sí mientras soporta su goce. A partir de lo anterior, se puede reiterar que la idea del martirio afianzada por la incidencia del barroco en América, sigue vigente pero que también puede ser leída desde una perspectiva que excede la inmediatez de la herida física o del vejamen explícito. Se puede inferir que hay un acoplamiento metamórfico entre tiempos, de las lecturas sobre el sufrimiento del sujeto.

El martirio (ya propiciado por un victimario o sufrido como goce) puede oscilar entre la tortura de la carne y el trauma de la psique, sin embargo, el cuerpo no pierde su unidad en la experiencia del displacer. El cuerpo padece el sufrimiento como conjunto complejo: lo uno incide en lo otro y aunque las proporciones fluctúen, la unidad psicósomática no llega a desdibujarse. El martirio se inscribe en las relaciones de poder: se ejecuta, se sufre *en* y *desde* el cuerpo: relativiza o despliega su poder. Así el goce tampoco pierde de vista al Otro puesto que está en relación con él. Si el cuerpo mártir del barroco sufre por su causa religiosa, la causa por la que sufre un cuerpo mientras soporta el goce, es el cuerpo mismo. Ahora, en los cuerpos de la iconografía barroca también hay una potencial lectura de goce y una relativización sobre los conceptos de víctima y victimario, sin embargo, los anteriores no son propósitos interpretativos en la presente tesis.

Tanto el cuerpo propio como el cuerpo del Otro son causa y morada de goce, pero también, el cuerpo es potencial despliegue de poder y en la interacción entre cuerpos, se complejiza y evidencia la inestabilidad de sus relaciones y estructuras. En *On Force*, se evidencia que el poder va más allá del influjo o la dominancia física sobre los demás o sobre sí. Quizás el poder ulterior sea el conocimiento de sí, en la medida en que un cuerpo que se conoce es un cuerpo que se domina, que se controla, que procesualmente se *sabe* cuerpo entre sus límites y experiencia.

El cuerpo martirizado expuesto en nuestro barroco y que Del Castillo tuvo como influjo en su contexto inmediato, sirve en ese sentido como referencia, para pensar que resistir no solamente implica soportar el dolor en carne viva. De hecho, soportar implica el trabajo conjunto de la carne con la psique, porque finalmente no se sufre solamente ante la herida física: el cuerpo soporta como unidad y arrastra consigo, otro tipo de traumas o aflicciones en el orden de lo íntimo. En ese sentido, la doctrina católica barroca pretendía mostrar a través de la imaginería que el cuerpo puesto a prueba, no solo podía resistir la tortura física sino además, que debía resistir íntegro sobre la tentación y el pecado. Esto es, que la

psique debía desviar sus pensamientos impuros para que la carne no accediera a una experiencia ajena a la vida ejemplar.

El placer corpóreo en el barroco se reconducía a la experiencia divina o espiritual: si afloraban los pensamientos “indebidos” se torturaba el cuerpo mediante las penitencias o los flagelos autoinflingidos de la vía ascética. Esta reprimenda que practicó Del Castillo con el uso cilicios, prácticas de ayuno y castigos diversos, incluso hoy resulta efectiva en medio de sus evidentes fracturas. Sin embargo, el cuerpo es tan poderoso que puede escapar a toda imposición⁶⁶ y decir, inconscientemente, su experiencia, sus necesidades, sus deseos insatisfechos. Así, endurecer y acoplar el cuerpo para sobrellevar la tensión entre carne y psique se consolidó como un acto de resistencia, una especie de entrenamiento⁶⁷ psicosomático. Ante la posible desviación de una vida ejemplar, corregir toda salida del canon del dogma era lo mejor visto y de hecho, lo más buscado en el contexto neogranadino que vivió del Castillo.

Entonces, la homogeneización del cuerpo social reducía la posibilidad de revelación podía subvertir los alcances de la empresa católica o del Estado: cuerpos subyugados bajo unas pautas claras de fe no se revelarían ni ante Dios ni ante sí mismos. Lo anterior, es explorado a mayor profundidad en *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. (Borja, 2012). Se infiere que, si un cuerpo no se revelaba ante Dios (epítome del poder de la fe) menos ante sus representantes en la tierra (gobierno estatal) y mucho menos todavía, ante sí mismo. Sin embargo, esta apreciación sigue siendo operativa en la medida en que las fuerzas de coerción social son también, una efectiva limitación sobre el conocimiento y la autonomía de sujeto. Esto, es comentado parcialmente por Foucault en *Microfísica del poder* en sus apartes *Poder-Cuerpo* y *Las relaciones de poder penetran en los cuerpos*. (1979, 103-110 y 153-162). En estos

⁶⁶ Aunque no hay un comportamiento “estándar” sí hay una mediación del comportamiento por el superyó: maneras de ser aprendidas por el influjo de la cultura.

⁶⁷ Habría que recordar los *Ejercicios espirituales* de Loyola, rutina disciplinada y programática para la reflexión en torno a los comportamientos y pensamientos del devoto católico. Estos ejercicios eran ambivalentes, buscaban que el sujeto reflexionara sobre sí mismo pero a su vez, que sus reflexiones estuvieran dirigidas a la voluntad de su fe más no a las necesidades pulsionales de su cuerpo.

segmentos, Foucault reclama que el cuerpo debe ser habitado por un poder que lo libere de las sentencias sociales y le permita conocerse en su autonomía de saber.

En ese sentido, hay una injerencia política en el saber y en la autonomía del cuerpo que va contra el sistema en el que se inscribe y desarrolla el sujeto. No en vano: “Foucault llama *tecnología política del cuerpo* a la forma como las relaciones de poder operan sobre los cuerpos de manera violenta o sutil”. (Restrepo, 2006, 21). Para exceder los límites de las estructuras sociales, el sujeto inquieto de sí, desplaza sus propios límites en la medida en que experimenta el cuerpo bajo sus propios intereses y autonomía, bajo su propia forma de gobierno. A partir de lo anterior se infiere que la inquietud de sí, es una forma de empoderamiento del sujeto que se ejerce para su propio beneficio.

El poder del cuerpo ha pretendido homogeneizarse y minimizarse al punto de su anulación, pero todo cuerpo encuentra una salida para su propia experiencia, que siempre se vive en singular. Nada contiene al cuerpo: por más que se resista o se inscriba en determinada sociedad y tiempo, el cuerpo y su goce, siempre despuntan. No hay una vida ejemplar, cada quién carga el goce de su propio cuerpo y en consecuencia, con el poder de conocerse a través de su singular martirio. En ese sentido, se reitera que cada quién es mártir a su manera puesto que, cada quién sufre su propio goce. Esto último, escapa a todo tiempo porque el cuerpo es estructura imborrable: no hay existencia sin la experiencia de un cuerpo. Es por esto que el vínculo estructural entre Del Castillo y Arjona es el cuerpo, aunque los sufrimientos revelados en *Afecto 45* y en *On Force* respectivamente, sean disímiles y aparentemente inconexos.

Si retomamos la figura del cuerpo mártir en la imaginería barroca, especialmente la que sirvió de mostración, corrección y ejemplificación en América, podemos reflexionar que los cuerpos mártires allí representados son dolientes de su propia humanidad, no de su fe⁶⁸. Simbólicamente, esos cuerpos allí dispuestos entre la tortura, la agonía y la mortandad, muestran un acto de resistencia llevado hasta las últimas consecuencias: adquieren un

⁶⁸ A manera de referencia tangencial, se recuerda la obra *Acidia* (2006) de la artista Clemencia Echeverri. Esta pieza *site-specific* se realizó para el 39 Salón Regional de Artistas Zona Centro dentro de las instalaciones de Santa Clara La Real de Tunja. La obra reproduce en tinta invisible un fragmento de *Vida* de Sor Josefa del Castillo en el que se “lee” justamente el cuerpo en tensión de la monja: se requiere de un destello ultravioleta en oscuridad total para descifrar el mensaje. *Acidia* es sinónimo de pereza.

estatus distinto al resto de los mortales por extremar su resistencia y por esta razón sirven de ejemplo para la fe. Pero contrariamente al poder de convicción que pudo llegar a tener la imagen barroca o que puede subsistir en ella, se refuta que su operatividad es contraria a su exposición. Es decir, el cuerpo resiste por ser cuerpo, por su poder intrínseco de ser cuerpo: el cuerpo aun sin fe sigue siendo un cuerpo y esto es, un lugar para el ejercicio del poder.

El empoderamiento del cuerpo propio es la no-renuncia como adaptación positiva ante la adversidad, a esto se llama *resiliencia*, a sobrellevar y sobreponerse a lo negativo. De esta manera, saber sobrellevar y sacar provecho del goce sería una vía para subvertir la pulsión de muerte que pretende aniquilar al sujeto en su incesante reincidencia. Subvertir, no porque se emborrone la latente aniquilación sino porque se sobrelleva, en medio del conflicto. Así, se plantea que es posible dar un giro⁶⁹: conocerse a sí mismo mientras la reincidencia de un ciclo inagotable pretende aniquilarnos. La figura del cuerpo mártir sirve para entender la posible operatividad positiva del goce, porque el barroco nos arrastra al hoy, un pensamiento que excede la imagen y que penetra en las maneras intrincadas del ser.

Entonces, el martirio –que pareciera un *pathos* o enfermedad y sufrimiento de cualquier otro sujeto pero jamás el propio– es el goce mismo, singular para cada quién. Y sin embargo, aunque no nos reconozcamos como mártires explícitos, el goce nos es común a todos: ¿cómo hallamos nuestro poder ante la causa aniquilante del goce? Reincidiendo sin ser abducido por el goce, sobrellevando la pulsión de muerte: sacando algún provecho de saber propio. Lo anterior se hace manifiesto, gracias a la aproximación que se hace sobre *Afecto 45 y On Force*.

⁶⁹ Dice Lacan: “¿Qué es el goce? Se reduce aquí a no ser más que una instancia negativa. El goce es lo que no sirve para nada” (2008, 11). Sin embargo, Lacan también está dado a interpretación y a contradicciones. En este punto, el goce en su siniestra operatividad es un peso muerto. Pero si se sabe cargar y se aprende a convivir con él, el goce tiene mucho para enseñarnos y qué ironía, incluso “liberará” el cuerpo: es ahí cuando se conjuga el goce con la inquietud de sí que se recupera desde Foucault.

2.4 Estrategia operativa entre goce y poder: conocimiento de sí

Dicho lo anterior, la presente aproximación al cuerpo está pensada desde lo siniestro del goce. En la misma medida, el goce se plantea como un potencial constructor de sujeto, como un proceso ineludible capaz de erigir un sujeto más consciente de sí a pesar de su naturaleza aniquilante. Ahora, así como el martirio es análogo al goce, hay una relación entre goce y poder: el poder de sí es tan singular como el goce de cada sujeto, es decir, que el poder de sí se ejerce desde la experiencia de cada cuerpo, cada cuerpo se conoce a su manera y así mismo despliega su empoderamiento. El poder ejercido y construido desde el conocimiento de sí, exige una revisión de la singularidad del sujeto. No hay dos maneras exactas de ejercer el poder, cada quien se conduce a su manera, según su experiencia y conocimiento de sí: la operatividad del poder de Del Castillo no es la misma para Arjona y viceversa.

Incluso un subordinado al orden social que busque conocerse a sí mismo a través de su goce, puede devenir un sujeto poderoso, insurrecto por su misma causa⁷⁰. Pero, no se puede perder de vista que todo sujeto se encuentra inmerso en relaciones complejas de poder, en relaciones externas que también lo condicionan en su proceder y conducta. Recordemos un poco el contexto, especialmente de Del Castillo. Dice Foucault: “El poder está en todas partes; no es que lo englobe todo, sino que viene de todas partes”. Agrega líneas más adelante:

Hay que ser nominalista sin duda: el poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada. (2002, 113).

El poder que relaciona Foucault con una “situación estratégica compleja”, se puede entender como una manera cauta e inteligente de proceder, reduciendo los márgenes de

⁷⁰ Se pudiera llegar a pensar que un cuerpo jamás es enteramente sometido pero, ¿cuál sería entonces el verdadero punto de quiebre para el sometimiento de un cuerpo? Quizás la liberación absoluta de toda tensión: la muerte. Y aun así, si el cuerpo fuera víctima de un asesinato, por ejemplo, su materia orgánica se transforma (se descompone o incinera) y la memoria de su presencia persiste en diversos grados, tanto para el victimario como para los dolientes. Hay entonces, vestigios o fragmentos de cuerpo que no se pueden decir o imaginar y en esa medida, son irreductibles.

la propia vulnerabilidad: recordemos los juegos de poder en *On Force*. Aunque Foucault no dice esto en torno al cuerpo, sí podemos vislumbrar que el poder se relaciona con un ejercicio de pensamiento y una práctica del sujeto a través del cuerpo, que es en lo que insiste en *Historia de la sexualidad*. Así, El poder traslapado al cuerpo deviene el cultivo de la inquietud de sí, favoreciendo el conocimiento propio. Pero si el poder no se ejerce carece de operatividad y en esa medida, el poder es un proceso: si el poder no se ejerce, sólo es contingente.

Entonces, todo poder es inestable y el conocimiento de sí no es un proceso delimitado a un lapso de vida sino que se arrastra a muerte, igual que el goce. El empoderamiento del cuerpo resiliente ante el goce reduce la vulnerabilidad del sujeto mediante el conocimiento de sí: es por esto que en *Afecto 45* y en *On Force* hay un conocimiento singular que permite a aquellos cuerpos en tensión (Del Castillo y Arjona), sobrellevar el goce y experimentar más de sí, conocer más de sí a pesar de la tensión o sufrimiento implícitos en cada experiencia de cuerpo.

Es cierto que el cuerpo como unidad compleja es un lastre: a experimentar, conocer, interpretar y desear. Y esto no sólo se hace en cuerpo propio, sino a través de lo que el Otro (el cuerpo del Otro, los cuerpos de los otros) significan y representan para el sujeto. Además, el sujeto se conoce como cuerpo en la interacción con otros cuerpos. Es decir, que el sujeto se lee y construye a través del reconocimiento en el Otro que también lo habita. Ya como espejo, referente o alteridad radical, el Otro refleja al sujeto y el sujeto se proyecta a partir de allí: se construye unitario en sus fragmentos, se lee⁷¹.

Entonces, el cuerpo es una unidad compleja en relación consigo misma y con el Otro, con el mundo. Para armarse una imagen de sí, un yo, se reconoce tanto la parcialidad de los fragmentos propios como los referentes de observación: lo propio se experimenta y se construye en relación con el Otro. El poder del cuerpo se tensa en relación con el de los otros: en *Afecto 45* esta relación se da entre Del Castillo y Dios y en *On Force*, entre Arjona

⁷¹ Se necesita del Otro para leer el síntoma: “Por esa razón el síntoma encuentra su complemento en el analista: *Como ustedes saben el síntoma no puede ser interpretado directamente, se necesita la transferencia, o sea, la introducción del Otro*”. (Prieto y Morera citando a Lacan, 2011, 288). Las cursivas son mías. En ese sentido puede uno preguntarse si el síntoma llega a leerse/interpretarse para sí, sin pasar por el diálogo con el analista, esto es, en relación e interacción consciente con el Otro, los otros, las imágenes y los objetos, el mundo.

y los participantes. Ambas se conocen a su manera sufriendo en medio de esa tensión, por eso es importante reiterar lo que resalta evidente: no hay dos personas iguales, esto es, no hay dos sujetos iguales.

El conocimiento de sí al ser procesual, requiere explorar la inquietud de sí para cultivarla a favor de un saber, de un saber que cuide del propio cuerpo. Así lo expone Foucault:

Se puede caracterizar brevemente ese “cultivo de sí”⁷² por el hecho de que el arte de la existencia –la *technē tou biou* bajo sus diferentes formas– se encuentra dominado aquí por el principio de que hay que “cuidar de uno mismo”; es el principio de la inquietud de uno mismo el que funda su necesidad, gobierna su desarrollo y organiza su práctica. Pero hay que precisar, la idea de que hay que aplicarse a uno mismo, ocuparse de uno mismo (*heautou epimeleisthai*) es en efecto un tema muy antiguo en la cultura griega”. (2005, 42).

Por un lado, Foucault nos muestra que el cuidado de sí tiene como arraigo la “inquietud de sí”, un principio activo del conocimiento propio. Por otro, nos dice que el tema es una reflexión antigua que se remonta a la Grecia clásica. Páginas adelante, se refiere a esta particularidad histórica, a los orígenes remotos de la reflexión en torno a la inquietud de sí:

La inquietud de sí para Epicteto es un privilegio-deber, un don-obligación que nos asegura la libertad obligándonos a tomarnos a nosotros mismos como objeto de toda nuestra aplicación.

Pero que los filósofos recomienden ocuparse de uno mismo no quiere decir que ese celo esté reservado a aquellos que escogen una vida semejante a ellos, o que semejante actitud no sea indispensable sino durante el tiempo que se pasa junto a ellos. Es un principio válido para todos, todo el tiempo y durante toda la vida. [...] No hay pues edad para ocuparse de uno mismo. (2005, 46 y 47).

⁷² En pie de página Foucault agrega: “Sobre estos temas hay que remitirse al libro de P. Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*”. De esta apreciación se puede hacer un cruce (también anacrónico) con los *Ejercicios espirituales* de Loyola. Esto revela que el cuerpo ha sido constante reflexiva porque es imborrable ante la historia: el cuerpo es el archivo del sujeto que guarda/inscribe/narra/aniquila su propia y singular historia. Respecto a este último particular, puede revisarse *Mal de archivo* (1977) de Jaques Derrida.

Evidentemente el discurso de Foucault no está enfocado en mostrar la antigüedad del tema sino en señalar que el conocimiento de sí por un lado, nos atañe a todos a cualquier edad y en todo momento, y por el otro, que a través de ese conocimiento que parte de la inquietud de sí, se nos posibilita una promesa de libertad o mejor, un desplazamiento de los límites socialmente estructurados. En ese orden de ideas, el poder desplegado a través de la inquietud de sí –que deviene conocimiento propio– es un poder ulterior que es operativo dentro del cuerpo de cada sujeto. Tampoco podríamos olvidar, que el poder es correlativo frente al Otro y siempre es procesual, inestable e indefinido pero también, potencialmente infinito mientras viva el cuerpo.

Así, la promesa de libertad también es condena puesto que cuanto más se sabe, más y más se querrá saber: la experiencia mística en Del Castillo y la mirada íntima en Arjona, son situaciones de apertura al conocimiento de sí. El conocimiento de sí abre espacios, jamás los limita: el cuerpo como lugar de saber se abre a toda exploración y expande sus límites porque el conocimiento nunca es finito. Esta promesa de libertad que evoca Foucault, es comandada por cada sujeto explorando y cultivando su inquietud de sí. De esta manera, si el ejercicio de la inquietud es coartado por un sistema de poder externo al cuerpo, el efecto será todo lo contrario: represivo, subyugador, controlador. Pero a pesar de eso, un cuerpo siempre emerge y *dice*. Recordemos entonces, que el lugar del goce es el cuerpo y según lo anterior, también el lugar donde halla operatividad el poder de sí: liberación simbólica del cuerpo y en consecuencia, del sujeto que lo habita.

El ejercicio de la inquietud de sí interpela al sujeto por ejercer su poder de *ser* y este poder sólo se revela a través de la reflexión del propio cuerpo y en la configuración del goce como *pathos*⁷³: especialmente entendido como un sufrimiento enfermizo que es inducido por la ambivalencia entre pasión y dolor, manifiesta en la dupla clásica de Eros y Thánatos. El *pathos*, es la convergencia paradójica de la sensualidad y la mortandad. No es gratuito que el tercer tomo de *Historia de la sexualidad* que abajo se cita, esté influido por la perspectiva médica: Foucault se refiere al *pathos* como “afección, perturbación”. Entonces, la inquietud

⁷³ Nótese que es la raíz etimológica del adjetivo *patético*: “Que es capaz de mover y agitar el ánimo infundiéndole afectos vehementes, y con particularidad dolor, tristeza o melancolía. DLE: <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=pat%C3%A9tico> Consulta del 19 de mayo de 2017. En esencia, lo patético es un indicio de lo patológico, es decir, de aquello que revela una potencial enfermedad.

de sí puede ser un metódico paliativo para el cuerpo en conflicto, cuerpo que hemos visto desplegado en Del Castillo y en Arjona, especialmente desde *Afecto 45* y *On Force* respectivamente. Dice Foucault:

Según una tradición que se remonta muy lejos en la cultura griega, la inquietud de sí está en correlación estrecha con el pensamiento y la práctica de la medicina. Esta correlación antigua tomó cada vez más amplitud. Hasta el punto de que Plutarco podrá decir, al principio de los *Preceptos de la salud*, que filosofía y medicina tratan de “un solo y mismo campo” (*mia chōra*). Disponen en efecto de un juego nacional común cuyo elemento central es el concepto de “pathos”; se aplica lo mismo a la pasión que a la enfermedad física, a la perturbación del cuerpo que al movimiento involuntario del alma, y en un caso como el otro, se refiere a un estado de pasividad que para el cuerpo toma la forma de una afección que perturba el equilibrio de sus humores o de sus cualidades, y que para el alma toma la forma de un movimiento capaz de arrastrarla a su pesar. A partir de este concepto común, ha podido constituirse un marco de análisis válido para los males del cuerpo y del alma. Así el esquema “nosográfico”⁷⁴ propuesto por los estoicos y que fija los grados crecientes de desarrollo y de cronicidad de los males”: se distingue allí en primer lugar la disposición a los males, la *proclivitas* que expone a las enfermedades posibles; viene después la afección, la perturbación que en griego se llama *pathos* y en latín *affectus*; luego la enfermedad (*nosēma, morbus*) que se establece y declara cuando la perturbación se ha anclado en el cuerpo y en el alma; más grave, más duradera, la *aegrotatio* o la *arrhōstēma* que constituye un estado de enfermedad y de debilidad; finalmente está el mal inveterado (*kakia, aegrotatio inveterata, vitium malum*) que escapa a toda curación posible. (2005, 53 y 54).

En este punto, hay cruces relevantes entre los argumentos rescatados desde Lacan y desde Foucault, en torno al goce y a la inquietud de sí respectivamente. De acuerdo a la cita anterior, el *pathos* (perturbación ambivalente que aplica para la pasión y la enfermedad física, para las afecciones del cuerpo y los movimientos involuntarios del alma “capaz de arrastrarla a su pesar”) es una descripción ya remota del goce lacaniano. Remota, en el sentido estricto que Foucault hace una revisión exhaustiva desde del pensamiento clásico

⁷⁴ En salud mental, la nosología es la clasificación de los trastornos de la mente, la clasificación de los *pathos* de la psique. Freud propuso tres grandes categorías para la nosología analítica: la psicosis, la neurosis y la perversión. En mayor o en menor medida, la singularidad del *pathos* de cada quién opera en al menos una de estas categorías. Vemos que Foucault escribe “nosográfico” y esto es, su descripción, estudio y análisis semiótico: valga decir, escribir la enfermedad.

griego y señala el imborrable interés sobre el cuerpo, recapitulando y planteando la importancia⁷⁵ de la *inquietud de sí* a través de la exploración del cuerpo.

Dijéramos que el *pathos* –como afección que perturba al cuerpo y lo arrastra involuntariamente a través de movimientos comandados por el “alma”– es una buena aproximación al concepto de goce. Ahora, si a esto agregamos el factor de reincidencia cíclica hasta la propia aniquilación (pulsión de muerte freudiana) y suplantamos “alma” por psique e incluso por *inconsciente*, podemos entender un poco mejor el goce, que es en esencia, la operatividad conflictiva de una paradoja. Pero no sólo esto, la “nosografía estoica” que describe Foucault permite entender el goce como un proceso gradualmente creciente hasta el arraigo crónico. El goce se instaura desde la *proclivitas*⁷⁶ (pre-disposición), se hace *pathos* (afección, perturbación), se radica como *nosēma* o *morbus* (enfermedad, mal anclado en cuerpo y alma). Finalmente, luego de pasar por *aegrotatio* o *arrhōstēma* (enfermedad/debilidad), el cuerpo es dominado por el viejo mal (*kakia*, *aegrotatio inveterata*, *vitium malum*).

Luego de esto, no hay ya escapatoria: el goce ya afincado en el cuerpo, gobierna y lleva al sujeto a la aniquilación, que puede entenderse también, como un debilitamiento comandado por el goce, que arrebató el dominio del cuerpo al sujeto. Esto es que Del Castillo buscando un encuentro con el esquivo Dios que seduce, se oculta y hiere, puede perderse a sí misma y que Arjona, ejercitando su mirada íntima en el desafío y encuentro con el otro, puede correr la misma suerte. Por otro lado, Foucault señala el estado de pasividad corpórea ante el *pathos*, que en el caso del goce referiría una fuerza –autogenerada y auto-aniquilante– que arrastra al cuerpo muy a pesar de su voluntad, a reincidir en su propia afección. Evidentemente, Foucault no es explícito respecto al goce, de hecho habla de la enfermedad, del *pathos*, sin distinción entre los males del alma y del cuerpo.

⁷⁵ Requerimiento explícito: “Conócete a ti mismo” deviene *cuida de ti*. Esta premisa anónima que según Pausanias estaba inscrita en el pronaos del templo de Apolo en Delfos, viaja anacrónica mutando su vigencia y operatividad. No es posible borrar una estructura, el cuerpo no es omisible.

⁷⁶ Nótese la relación: ser *proclive* (tener inclinación o disposición natural) a sufrir el goce.

Formulado lo anterior, propongo que es viable tomar posición activa ante el goce cuando el sujeto se empodera de su cuerpo explorando y cultivando la inquietud de sí. Esto se logra, gracias a un conjunto de apreciaciones conseguidas en el estudio de *Afecto 45* y *On Force*, sin perder de vista a sus autoras, sus contextos y las circunstancialidades que influyen en la lectura de las obras. En principio, suena absurdo proponer la posible intercepción del sujeto ante una paradoja imparabile. Pero es justamente ahí donde puede mediar el conocimiento: el saber de sí como proceso en construcción se desplaza entre los comportamientos, el lenguaje y en consecuencia, entre lo dicho y lo no-dicho del goce⁷⁷. A través de la reincidencia implícita en el goce un sujeto puede conocer de sí en tanto que la experiencia del cuerpo es medio de conocimiento propio.

La inquietud de sí libera el poder del cuerpo: el poder del cuerpo –que es conocer de sí, explorar los límites propios y dominarse a sí mismo sin perder de vista al Otro– permite sobrellevar la experiencia corpórea evitando la total dominación del síntoma del goce. Saber de sí permite “pilotear” la pulsión de muerte implícita en el goce, pulsión que arrastra al sujeto a su aniquilación cuando éste simplemente es abducido por el comando del inconsciente.

Planteo lo anterior, a través de la presente construcción teórica y especulativa que aflora en la observación de los estudios de caso. Se busca entonces, la operatividad positiva del conocimiento de sí ante el martirio, que cuando viene de dentro, es una lectura del goce lacaniano. El martirio de Del Castillo que parece ajeno a la contemporaneidad, no es que hoy deje de decir algo: es que “martirio” se dice siempre de un modo distinto y metamórfico, tal como sucede con el goce. Es decir, que la experiencia de cuerpo independientemente de su tiempo y contexto, está atravesada por gradaciones distintas de sufrimiento, tensión, angustia y displacer. Así Arjona –en contraste a Del Castillo– permite ver otra cara del martirio, una faceta distinta del goce y de la experiencia cognitiva de cuerpo que es mediada por una inestabilidad y una tensión contrastante a la que sufre Del Castillo. Tanto

⁷⁷ “A partir de lo in-comprensible del discurso y el comportamiento del analizante, el analista puede estar tentado de pensar que el saber que detenta va a hacerlo comprensible. Ello no sólo es “olvidar” que el saber es “medio de goce”, sino creer que el saber puede lograr un dominio sobre el goce. Olvidar que “la experiencia psicoanalítica pone en el centro, en el banquillo, al saber.” Que el inconsciente no es la llave que permite alcanzar el sentido, sino la razón misma del sin-sentido”. Oswald Couso, *La interpretación psicoanalítica: de pasión significativa a inspiración poética*.

Afecto 45 como *On Force* permiten ver la compleja paradoja que atraviesa y estructura esta *Lectura anacrónica del cuerpo mártir*.

2.4.1 A pesar de todo, la falla

Se propone así desde *Afecto 45* y *On Force*, una estrategia operativa que contrarresta la pulsión de muerte implícita en el *pathos* del goce: a través de la inquietud de sí, un cuerpo puede conocerse en medio de su inestabilidad, tensión y paradoja. Esto es, que el conocimiento propio tanto en Del Castillo como en Arjona, opera estratégicamente para empoderar al cuerpo ante la potencial aniquilación del enfermizo goce, que es un proceso martirizante inexplicito: no salta a la mirada pero sí opera en la intimidad del cuerpo. Del Castillo y Arjona reflexionan sobre sí, experimentan su cuerpo como unidad compleja y contrarrestan, al menos un poco, lo que las arrastra a una satisfacción siempre perseguida pero también, siempre frustrada o incompleta. En la reincidencia del goce se lee también, una posible vía al conocimiento de sí que –en última instancia– es el empoderamiento del cuerpo propio ante su propia causa aniquilante. A través de lo que se sufre en singular, un cuerpo puede conocerse y encontrar la operatividad de su poder inmanente: sobrellevar el goce no por el acto de resistirlo o soportarlo, sino explorando en la reincidencia lo que el goce puede decir de sí. Propongo así, que como adaptación positiva o resiliente ante el goce, la inquietud de sí puede ser generadora de conocimiento propio incluso ante una causa aniquilante, inagotable e imparabile.

Esta manera de ver las cosas no esquiva al goce sino que lo hace aliado para que en su cauce imparabile, no abduzca y controle del todo al sujeto, sino para que abra y libere el poder del cuerpo, que es el conocimiento propio conseguido por el cultivo o ejercicio de la inquietud de sí. Entonces, muy a pesar de arrastrar al sujeto al síntoma reincidente y aniquilante, el goce puede mostrar una fisura en su estructura. Así, el goce puede conducir una operatividad distinta que es comandada por el sujeto, en la medida que éste mediante el cuerpo mismo, libera la contingencia de su poder para conocer y cuidar de sí, estimulando la experiencia corpórea-cognitiva que a pesar de inestable o sufriente, anhela sobrepasar sus propios límites de saber.

En ese sentido, el goce debe abrir algo distinto a la herida original: el goce hiere para abrir una herida pero también un camino. A través del dolor que se carga y sufre en el goce, se abre una fisura a lo que se nos había velado, a lo que desconocíamos:

Indiscutiblemente hay goce en el nivel en que comienza a aparecer el dolor, y sabemos que es solamente a ese nivel del dolor que puede experimentarse toda una dimensión del organismo que de otro modo permanece velada⁷⁸.

Así, el dolor del cuerpo sufriente no tiene una sola faceta, es por esto que la presente revisión del cuerpo mártir se centra en dos estudios de caso que resultan contrastantes y disímiles. Y es preciso escribir esto como si de recorrer un territorio se tratase: el cuerpo es el lugar del goce y también, el del poder que mana del conocimiento de sí. En ese sentido, pareciera que llevar el cuerpo al borde de sus límites aporta algún grado de beneficio. Pero ¿cómo empoderar el cuerpo frente al goce? No hay una sola manera, ésta se descubre en nuestra singularidad. Quizás sea posible leer y entender esa aproximación a través de los otros: a través de sus cuerpos, de sus imágenes, de sus escritos (Del Castillo y *Afecto 45*) o de sus acciones (Arjona y *On Force*).

Es necesario valerse y pensarse desde el Otro, porque un cuerpo no se estructura aislado, porque el cuerpo también es el lugar del goce del Otro: recordemos a Dios en Del Castillo y al participante en Arjona. A pesar de que Dios es una presencia compuesta y no-tangible pero sí operante, y a pesar de que el participante es una figura rotativa en cada interacción, entendemos que *ante los otros* se despliegan relaciones de poder que son tan fluctuantes e inestables como el cuerpo mismo. El cuerpo es entonces paradoja y desafío: lugar y origen tanto del goce como del poder.

A pesar de todo, la estrategia que se plantea tiene una falla grave porque bien lo dijo Lacan: "El pensamiento es goce". (2008, 86). Además porque respecto al goce: "El saber no cambia nada, lo demuestra el hecho de que haya sujetos que digan: "yo sé que hago esto,

⁷⁸ Sergio Collierino y Noelia Luzar citando a Lacan. *El goce del cuerpo y el cuerpo del goce* (2013). Recuperado de <https://www.aacademica.org/000-054/682.pdf> Consulta del 21 de mayo de 2017.

y que está mal, pero sigo haciéndolo”. Si se insiste en el saber, el goce aumenta”. (Marie-Jean Sauret, 1995, 6). En ese sentido, esta estrategia entre goce y conocimiento de sí, funciona sólo a riesgo de incrementar la pulsión de muerte que impulsa el goce.

Pretender tomar las riendas sobre el síntoma, aún a sabiendas de que se monta una bestia desbocada impulsada por un anhelo jadeante y destructivo, no liberará al cuerpo sino por el contrario, lo condenará a un goce más intenso. Por otro lado, en el conflicto paradójico del goce no sólo está implícita la pulsión de muerte, sino justamente, todo lo que escapa al lenguaje. Sin embargo, los límites de cuerpo se desplazan y el conocimiento propio se cultiva junto a la inquietud de sí.

3. Goce de saberse cuerpo: ejercicio de poder

Este capítulo pretende conjugar el despliegue general de los estudios de caso con los planteamientos teóricos del capítulo anterior: se busca concretar cómo el empoderamiento de un cuerpo atravesado por grados distintos de displacer, sufrimiento e inestabilidad, y especialmente inquieto de sí, permite al sujeto conocerse en su experiencia de cuerpo. Lo anterior, se hace manifiesto entre *Afecto 45* y *On Force*: obras en las que se pone de relieve, la manera en que un cuerpo mártir dice de sí sus disímiles experiencias del conflicto íntimo y como a partir de allí, es posible un conocimiento de cuerpo.

Estas obras que parecen inconexas por su separación temporal y por sus características de producción y discurso, se aúnan en una perspectiva que a través de sus contrastes configura una mirada sobre procesos martirizantes que distan de la herida o la vejación explícitas. Para conseguir lo anterior se ha explorado previamente el concepto de goce, que permite entender el martirio como un proceso interior e implícito, en el que el sujeto deviene verdugo de sí como víctima de sus deseos insatisfechos y frustrados.

Previamente se ha dicho que el cuerpo es escenario de confrontación, de sufrimiento y de tensión: en el cuerpo se sobrelleva un caos que se soporta en singular y a pesar de esto, el cuerpo se *goza*: en medio del displacer hay algún índice de satisfacción o beneficio. Ese proceso martirizante de *ser* cuerpo, se da en medio de paradojas que involucran satisfacciones truncadas, deseos frustrados y un jadeo ciego y reincidente que conduce a la propia aniquilación. Lo anterior lo hemos revisado desde el goce, gracias a Lacan, ya que el cuerpo es morada del goce y éste, el “Paroxismo absoluto del cuerpo”⁷⁹. Paroxismo

⁷⁹ MACBA Barcelona. *Lacan para multitudes: Tercera sesión (3/4) a cargo de Manuel Asensi*. (2014, octubre 20). [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Az9hM2uC0s4&t=7772s> [02:09:32]. Consulta del 22 de octubre de 2017.”.

tiene dos acepciones que se cruzan con los propósitos de la investigación y que recuerdan tanto la excitabilidad en Del Castillo como lo enfermizo del goce: “Exaltación extrema de los afectos y pasiones” y “Exacerbación de una enfermedad”⁸⁰.

Evidentemente, en la época de Sor Josefa del Castillo el concepto de goce no existía⁸¹ como tampoco el campo y la teorización psicoanalíticos que se desarrollaron hasta el siglo pasado. Sin embargo, el martirio barroco sí ejemplificaba en la época neogranadina, cómo el cuerpo puesto a prueba y arrastrado al borde de la muerte a través del dolor y el sacrificio, accedía a un beneficio espiritual que desagradiaba la tortura de la carne. Pero la carne –que resultaba estorbosa ante la infinitud y sublimidad del espíritu– no era ajena a la excitabilidad, que despuntaba sorpresiva en medio de los flagelos y las penitencias como se resaltó en Del Castillo. La excitabilidad sexual de un cuerpo a pesar del sufrimiento, la angustia, el dolor o el aislamiento social (como los vivió Del Castillo), revela que no se puede disociar soma de psique y que la carne a pesar de acallada, vigilada y sometida, no puede ser emborronada o silenciada. Esto es, que lo que pretende silenciarse busca una manera para emerger.

Es por esto que en *Afecto 45* se revela un cuerpo seducido y anhelante a pesar de angustioso y tenso. No es extraño que ese cuerpo neogranadino de mujer acallada, también diga su sexualidad reprimida desde la silente intimidad de su reclusión y desde su escritura. De hecho, esta sexualidad puede leerse en clave de erotismo lírico, como experiencia mística que finalmente anhela la unión con un Dios que es esquivo y provocador, impiadoso y en consecuencia, maligno también: “Mas ¡ay!, que si sus luces / de fuego y llamas hizo / hará dejar su aliento / el corazón herido”.

Retomando la intimidad y la reclusión, Gérard Wacjman dice: “Lo escondido, lo secreto, son condiciones de nuestra libertad” (2006, 97). En esa medida, la reclusión le permite a Del Castillo liberar –al menos parcialmente– su carnalidad sometida al contexto, a la

⁸⁰ Definición recuperada de <http://dle.rae.es/?id=Ry2HnWj> Consulta del 22 de diciembre de 2017.

⁸¹ Si bien la teorización lacaniana del concepto de goce es reciente, el término gozo permite una referencia etimológica entre los términos. Aunque gozo designa una alegría o emoción intensas (de allí, los misterios gozosos por ejemplo), la primera acepción del DLE dice que el gozo es un: “Sentimiento de complacencia en la posesión, recuerdo o esperanza de bienes o cosas apetecibles”. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=JNbzu3k> Consulta del 7 de octubre de 2017. Este es un cruce lingüístico interesante con el concepto y operatividad del goce, en la medida en que el goce persigue un deseo insatisfecho que siempre es apetecible a pesar de su incesante frustración.

creencia: no sabemos lo que sucedía en su celda, a puerta cerrada y sobre su litera.
Agrega Wacjman:

Esta dimensión de lo íntimo es claramente la que impregnó la invención de Freud [psicoanálisis], sacando a la luz la sexualidad como el secreto de los sujetos, su secreto último. En forma más amplia diría que lo más interno del sujeto es lo que atañe al goce, a sus goces, y que lo íntimo es el goce en tanto goce escondido. [...] Tratándose del dormitorio, podemos señalar que el cuerpo que se acuesta conoce ahí todo lo que fuerza a un cuerpo a acostarse: sueño, placer, sufrimiento, muerte. (2006, 102 y 103).

Es posible que Del Castillo reclinada en su dormitorio, ensoñara con el huerto a través de la ventana como la escenografía precisa para recrear una visión mística, un delirio: la visita de Dios en cuerpo de Cristo. Así mismo y mientras su vida se fugaba recluida en Santa Clara la Real de Tunja, la clarisa debía sufrir a solas distintos grados de congoja: incluso a voluntad, el encierro no es experiencia grata. Sin embargo, todo lo siniestro de su reclusión le abrió también las puertas a su conocimiento de cuerpo, a su inquietud de sí. Posible es, que de eso trate *Afecto 45*: de la emergencia de un cuerpo sexualmente anhelante. En ese sentido, Del Castillo conoció de sí a través de un goce ciertamente místico, que le permitió mantener viva la llama de su inquietud de cuerpo como unidad compleja, pero en demanda sexual.

La carnalidad pudorosa que despunta en Del Castillo, aparece poetizada en *Afecto 45* y esto hace más inquietante todavía, al único poema de *Afectos espirituales*. Como “inscripción de cuerpo”, este poema conserva en su lenguaje metafórico y alegórico, la ambigüedad significantes abiertos: dice y oculta a la vez, dice en código críptico, tal como lo hace el goce. Tampoco es extraño, que la carnalidad fuera justamente el tormento de la clarisa tunjana: su cuerpo sensible duda de lo espiritual de su experiencia de cuerpo, cuestiona lo mística o demoniaca que llega a ser la excitabilidad de un cuerpo anhelante:

El texto es, entonces, la manifestación de una cultura católica, de procedencia oral, filtrada por el sueño y la visión y, en especial, por las palabras de confesores y predicadores; estas palabras vertidas a la escritura con recursos, metáforas y puestas en escena del teatro barroco tienen el propósito de develar, enmascarar y autorrepresentar los infortunios y los encuentros con Dios de una monja en el encierro, en función de la moral práctica y el comportamiento, de la verdad y de la simulación. (Robledo y Hernández, 2007, XII).

Sin embargo, si la creencia y el contexto católicos inciden en la experiencia de cuerpo de Del Castillo, finalmente es su cuerpo el que dice de sí: es un cuerpo de mujer el que goza, el que resiste, el que *se sabe cuerpo*. Es *ella* quien dice de sí. La carne despunta, llama y abduce, a pesar de pretenderse contenida: “Tan suave se introduce / su delicado silbo / que duda el corazón / si es el corazón mismo. / Tan eficaz persuade / que, cual fuego encendido / derrite como cera / los montes y los riscos”.

Observamos que en contraste a *Afecto 45*, en *On Force* de María José Arjona hay una experiencia de cuerpo que demanda interés ya no en la exploración de la carnalidad (como se señala en el caso de Del Castillo) sino en el fortalecimiento y exploración de los límites de la psique. Pero, tanto en Del Castillo como en Arjona, hay una experiencia de cuerpo que no omite la unidad corpórea. De hecho y dado el caso que se omitiera la unidad, el soma incide en la psique y viceversa: esa tensión es inherente al cuerpo consciente. No hay disociación sino experiencia intensificada de cuerpo complejo.

Lo que denota *On Force*, es que si el contexto mediático contemporáneo sobreexpone la carnalidad del cuerpo, en Arjona hay un interés distinto a la exploración del suyo propio: su pensamiento, interés y producción plásticos, están enfocados en explorar los límites de su cuerpo en las relaciones de poder con otros sujetos. Si bien hay una presencia física del cuerpo que no se puede omitir en el performance, el fortalecimiento y ejercicio del componente psíquico es quizás lo que determina la capacidad del soma de soportar y desafiar a cada participante que accede al juego. Por otra parte, si en Del Castillo no se sabe lo que sucede en la intimidad de su dormitorio, en Arjona no se puede acceder a la actividad de su psique aún con su cuerpo expuesto a los ojos de un escenario y audiencia. A pesar de lo anterior, sí se intuye en la versión de Bogotá de *On Force*, una tensión del cuerpo que se lee a través de los pocos registros fotográficos disponibles para consulta pública online.

El cuerpo de Arjona en *On Force* aparece “inexpresivo”, pero quizás ese no-gesto que emerge como inhibición o parquedad de expresión, sea el mayor indicativo de una actividad intensa de la psique en relación con el soma: el cuerpo de Arjona se piensa como unidad compleja y se dispone en relación con el Otro. El aparataje que Arjona propone en *On Force*, es operante en la medida que requiere del participante para desplegar relaciones fluctuantes de poder. Arjona sabe de sí en la medida en que cuestiona al participante y a su propio cuerpo, en la medida en que cuestiona sus propios límites de resistencia e interacción. En este sentido, Arjona tiene una voluntad de saber de sí, una

inquietud más marcada e intencional que la de Del Castillo, quien descubre parcialmente su excitabilidad de manera colateral. Arjona, por el contrario, sabe que su cuerpo se construye desde el desafío propio en relación con el Otro en situaciones premeditadas bajo el discurso plástico del performance. Sin embargo, tanto Del Castillo como Arjona saben de sí en tanto que la escritura o el performance respectivamente, les permiten *inscribir* sus cuerpos y mantener avivada la inquietud de cuerpo, que también gozan, cargan y sobrellevan con intensidad. Es decir, ambas sufren el cuerpo pero no en un drama sin provecho: más que nunca había que escribir que Del Castillo y Arjona experimentan el cuerpo en la ambivalencia del (dis)placer.

Por otro lado, Arjona no enfrenta un contexto represivo y vigilante como lo hizo Del Castillo, sino que por el contrario, plantea en *On Force* una exploración del cuerpo que escapa de la cosificación y del fetiche que marcan la sobreexposición mediática contemporánea. Si bien, su presencia marca un valor sígnico de cuerpo expuesto, esta no está propuesta para ser solamente imagen. En ese sentido, si la presencia de Arjona puede generar una cosificación o un fetiche para el espectador, ha de ser bordeando los límites de estos conceptos más no como propósitos centrales de la acción o del discurso plástico de la obra. Por ejemplo, puede darse una cosificación del cuerpo de Arjona y a su vez, despertar una filiación con el fetiche en tanto que su protagonismo escénico y su atuendo pueden derivarlos, pero esto no es en sí estructura de diálogo en el desarrollo del performance: una vez suceden las interacciones, entre Arjona y participantes se tensan relaciones inestables de poder. *On Force* –que aparentemente se ejecuta con el soma– es un performance que tiene arraigo en lo que está oculto a los ojos: la fuerza de un cuerpo no se traslapa a la capacidad física que pueda llegar a extraer el diamante de la boca de Arjona. De hecho, *On Force* pone en cuestión justamente eso: la fragilidad y potencia de las relaciones de poder.

El martirio no es una particularidad que leamos exclusivamente en algún tiempo pretérito o como una crisis contemporánea: se dijera mejor, que ese caos que sufre el cuerpo, ese martirio abierto, expandido y diseccionado, tiene facetas distintas que despuntan de diversas maneras y que además atienden a la singularidad del sujeto. Así, martirio deviene goce y viceversa: la sígnica de la violencia se vuelca hacia lo íntimo, hacia lo no-explícito y especialmente, hacia el castigo auto-infligido ya consciente o inconscientemente. Sin embargo, el goce es comandado por el inconsciente del sujeto.

El cuerpo que hemos revisado desde Del Castillo y Arjona, particularmente desde *Afecto 45* y *On Force*, se revela paradójal: así como el cuerpo sufre el goce, el sujeto puede conocerse a través de él en su propia singularidad. Pero esto sólo sucede, si la inquietud de sí pilotea el goce, mientras éste se sobrelleva a muerte. Es decir, que sobre el poder de sí – como dominio, inquietud y saber de sí– debe existir una operatividad estratégica que supere la contingencia, entendida como los grados de posibilidad de que algo suceda o no. Debe sobrellevarse la entera sumisión al goce aunque éste sea una condena comandada por el inconsciente. La inquietud de sí no controla al inconsciente pero sí puede sobrellevar al goce para conocer parcialmente lo que éste dice del sujeto. El conocimiento propio empodera al cuerpo resiliente.

3.1 De la contingencia a la operatividad

El goce que es un proceso martirizante y singular para cada quién, denota en buena medida, la capacidad de resistencia del sujeto ante lo siniestro y paradójal de su propia experiencia de vida y de cuerpo. No obstante, resistir no es sí el poder del sujeto: no se pretende detener a lo imparable. El goce muestra por un lado, que el sujeto soporta y busca la reincidencia en su singular causa aniquilante y además, que también resiste como cuerpo complejo ante su inconsciente. Pero dijimos, que el poder del cuerpo no es simplemente soportar o resistir (el goce, el contexto, al Otro, a los otros). El poder del cuerpo ha de ser la conjunción entre la operatividad, el ejercicio y el despliegue de la inquietud de sí a favor del conocimiento propio, lo anterior, desde la resiliencia ante el goce. Es decir que sobrellevar el goce –como se asume en Del Castillo y en Arjona en sus obras *Afecto 45* y *On Force* respectivamente– le permite al sujeto, conocer de sí a través de su experiencia de cuerpo.

Si Sor Josefa del Castillo retorna a su exploración de cuerpo en tanto deseo sexual insatisfecho gracias a la figura de Dios y Arjona lo hace con el ejercicio de la psique gracias a la interacción con los participantes, es porque superan la contingencia para que sus respectivas inquietudes de sí operen como productoras de conocimiento: el conocimiento de sí es el poder mismo del sujeto. En ese sentido, puede darse un acople estratégico ante el estado de subyugación en el que se encuentra el sujeto por la dominancia del goce. Lo anterior, en búsqueda de indagar en el cuerpo mismo, a favor de explorar en las experiencias que construyen conocimiento y que cultivan la inquietud de sí. Entonces,

sobrellevar el goce no es soportar la reincidencia del goce mismo, sino tomar participación activa en la indagación de sí: esto es, ser resiliente.

Si la lectura del goce en Del Castillo y Arjona es ya un supuesto que se construye desde *Afecto 45* y *On Force* respectivamente, propongo pensar que lo arriba sugerido es la potencial operatividad de la resiliencia ante las singulares maneras de gozar de Del Castillo y Arjona, e incluso, de cualquier otro sujeto. Esto es, que el poder del cuerpo abandona la contingencia y pasa a la operatividad: la inquietud de sí se constituye como herramienta para conocerse mediante la experiencia del cuerpo. Más allá de este planteamiento que oscila entre lo teórico y lo especulativo, hay algo que permite entrever la inquietud de sí tanto en Del Castillo como en Arjona: la escritura y el performance como métodos de inscripción y descubrimiento de cuerpo. Así, en el enfoque anacrónico y transdisciplinar expuesto hasta ahora se infiere que la producción artística – ya escritural, ya performativa– es un ejercicio de inquietud de cuerpo: procesual inscripción que despunta tanto en *Afecto 45* como en *On Force*. Estos cuerpos que se inscriben (Del Castillo y Arjona), son cuerpos sufrientes que se inquietan por conocerse, experimentarse, saberse.

El poder del cuerpo es saberse cuerpo y qué mejor, que *gozando* el goce –valga la redundancia– que lo aniquila. Entonces escritura y performance median el conocimiento de Del Castillo y de Arjona respectivamente, como acciones corpóreas que *inscriben* y construyen su experiencia de sí, de cuerpo, en tanto que mantienen avivada y conducen la experiencia de cuerpo y la construcción del yo. Sus cuerpos inscriben sus goces y se saben (se piensan y construyen) en la medida en que se inquietan por conocerse y experimentarse: un cuerpo se conoce también en tanto que reincide y sufre en el goce. Sin embargo, al decir que el goce se sufre, debe entenderse que persiste la paradoja: hay un índice de satisfacción que aunque frustrado, existe. Es decir, se *goza* el martirio del goce.

El cuerpo carga con cierto masoquismo que lo conduce a reincidir, persiguiendo llenar un vacío que nunca será satisfecho. Pero si esto suena lo suficientemente tétrico o fatalista, valga decir que el cuerpo es escenario de poder a pesar de su vulnerabilidad. Así, el cuerpo es tan frágil como poderoso y reconocerse vulnerable, es el origen sobre el que se cimienta el poder de sí: “El único reducto de resistencia que tenemos es el sabernos entre todos

inmensamente vulnerables”, dice Chantal Maillard⁸². Desde allí opera el poder del sujeto y desde allí se cultiva la inquietud de sí, que es esencialmente la inquietud del cuerpo en su complejidad y anhelo de saber. Esto es, que entendiendo la propia vulnerabilidad se dinamizan y relativizan las relaciones del conocimiento y del poder (propio, ajeno, sistémico): se desafía el propio cuerpo, se interactúa con los otros e incluso, se cuestiona un sistema en tanto que se indaga por las preocupaciones personales mas no por lo que condiciona el contexto en el que se inscribe el sujeto.

Pero, ¿de qué poder hablamos entonces? En efecto no es de un poder estatal, reconocible, tangible y mucho menos, unidireccional. Hablamos mejor, de *relaciones* abiertas, siempre inestables y en construcción. Dice Foucault:

Me parece que por poder hay que comprender, primero, la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias de dominio en que se ejercen y, que son constitutivas de su organización; el juego que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las transforma, las refuerza, las invierte⁸³; los apoyos que dichas relaciones de fuerza encuentran las unas en las otras, de modo que formen cadena o sistema, o, al contrario, los corrimientos, las contradicciones que aíslan a unas de otras; las estrategias, por último, que las toman efectivas y cuyo dibujo general o cristalización institucional toma forma en los aparatos estatales, en la formulación de la ley, en las hegemonías sociales. [...] El poder está en todas partes; no es que lo englobe todo, sino que viene de todas partes. Y “el” poder, en lo que tiene de permanente, de repetitivo, de inerte, de autorreproductor, no es más que el efecto de conjunto que se dibuja a partir de todas esas movi­lidades, el encadenamiento que se apoya en cada una de ellas y trata de fijarlas. (2002, 112 y 113).

Se infiere que el conocimiento es poder y el conocimiento de sí, quizás sea el epitome del poder: en éste se concatenan la ética, el cuidado propio y el del Otro, toda relación de dominancia, subyugación y una promesa de liberación que a pesar de todo, falla. Lo anterior, en la medida en que es el conocimiento propio el que permite cuestionar al sujeto en su correlación con el Otro, con el mundo y consigo mismo. Es decir, que el poder no

⁸² En *Filosofía en los días críticos, Diarios 1996-1998*. [Fragmento]. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/212019156/Chantal-Maillard-Filosofía-de-los-Dias-criticos> Consulta del 14 de octubre de 2017.

⁸³ Especialmente ante este comentario de Foucault, recordemos los planteamientos de *On Force*.

circunda al sujeto sino que lo construye y lo interpela por una participación: las relaciones, estrategias y contradicciones del poder que comenta Foucault, no circundan al sujeto sino que lo constituyen. Éstas se estructuran sistémicamente, en tanto que los sujetos están socialmente correlacionados, condicionados y gobernados, no obstante, es el sujeto quien comanda sus inquietudes propias y su participación dentro del sistema o la institución.

En todo caso, el poder del cuerpo que es inmanente, debe ejercerse y desplegarse para que sea operativo. Pero, la libertad que promete el conocimiento de sí es una trampa, en tanto que ni el cuerpo es abandonado por el goce, ni el sujeto sacia completamente su inquietud de sí. El sujeto tampoco se enajena del sistema o de la estructura de poder de su contexto, en consecuencia, las presiones o incidencias que éste pueda ejercer sobre las conductas y relaciones del sujeto con su cuerpo siguen operando a pesar de resistirse ante ellas.

Aun así, leemos en *Afecto 45* y *On Force* que el poder del cuerpo es ser resiliente, es decir, sobreponerse de manera positiva, estratégica y operativa ante la adversidad: conocer de sí mientras se resiste al goce, caos y paradoja del cuerpo. Dice Massimo Recalcatti:

En el *Nacimiento de la tragedia*, Nietzsche afirmaba que la vida para soportarse a sí misma ha necesitado del arte. Sin embargo, la barrera de lo apolíneo no implica una remoción del horror de lo dionisiaco. Más bien, el arte se configura en Nietzsche como un producto del conocimiento trágico del caos vertiginoso de la cosa dionisiaca. (Recalcatti, 2006, 14).

De allí la inferencia enunciada sobre Del Castillo y Arjona. Pero, los cuerpos también resisten a su contexto y visto así, los cuerpos de Del Castillo y de Arjona se sobreponen a la propensión de comportamiento en sus correspondientes contextos y ejercen sus respectivas inquietudes de sí, a manera de contratendencia y a destiempo: mientras la época neogranadina reprimía la sexualidad, ésta despunta en Del Castillo y mientras la contemporaneidad sobreexpone la carne, Arjona mira dentro de sí. Cada cuerpo, un desafío distinto: es por esto que entre los estudios de caso se entrevé una complementariedad en la que se lee la complejidad del cuerpo y un sufrimiento con distintas facetas de goce que transita entre tiempos. En ese sentido, *Afecto 45* y *On force* –que son las obras que permiten leer lo anterior– no se piensan como hechos inconexos sino elementos polisémicos que se entretajan entre una “sintomatología” que se infiere

reincidente tanto en Del Castillo como en Arjona. Ahora bien, si el poder que hemos revelado es la resiliencia del sujeto ante el goce o el contexto, esta es sólo una de sus facetas: el poder, se estructura en relaciones abiertas, inestables y siempre en construcción.

3.2 Saber de la carne excitada: *Afecto 45*

Con frecuencia la mística, el dolor y la erótica se han hermanado, pero no siempre en modo positivo: para Darío Achury Valenzuela, la lectura erótica de la escritura Del Castillo contamina la pureza mística de su obra. Una lectura erótica para Achury Valenzuela, puede asumirse inculta y vulgar, en tanto que para él priman las referencias bíblicas y bibliográficas, así como las insistencias divinas, espirituales y metafísicas. Lo anterior se entrevé en la gran mayoría del corpus revisionista de este autor en torno a Del Castillo⁸⁴.

En estas líneas por el contrario, se reclama la presencia del cuerpo y especialmente, la carnalidad pudorosa que despunta entre *Afecto 45*. Se lee en la escritura mística de *Afecto 45* una erótica compleja y circunstancial, nutrida entre otras cosas, de las experiencias previas a la reclusión de la clarisa, de fantasmas que se proyectan entremezclados con la figura de Dios, de lo lúgubre de su propia reclusión y especialmente, de un cuerpo jadeante de mujer que no puede omitir su devota culpabilidad por sentirse deseoso. Pero, habría que decir que el anterior argumento está en relación tanto con los demás escritos de Del Castillo como con su vida misma, es decir, que la lectura de *Afecto 45* desplegada en esta investigación, es sólo un nodo de observación que asoma entre una amplia constelación entretrejida. Así mismo, el martirio que ronda entre *Afecto 45*, es una mortificación del cuerpo más allá de las penitencias y flagelos que cometía Del Castillo en su propio soma: el martirio se desplaza hacia un dolor íntimo que la seduce y la hiere en su complejidad de cuerpo. Es decir, hacia una lectura del goce.

⁸⁴ Aunque, en la introducción que hace este autor para *Análisis crítico de los Afectos espirituales* no desconoce rasgos terrenales al aproximarse a la escritura de Del Castillo: “[...] Ese fondo, aunque místico en su esencia, irradia cierta energía que, al trascender el ámbito de lo divino, se desprende de su carga metafísica para actuar en un ámbito más próximo a este, nuestro, en el que se agitan, padecen y periclitán las criaturas terrenales [...]”. Más adelante dice que en cuanto a la obra de Del Castillo, en *Vida* se descifra un “testimonio del cuerpo” y en *Afectos espirituales*, un “testimonio del alma”. (Achury Valenzuela, 1962, 10).

Lo que se lee en *Afecto 45* es que el martirio en ese cuerpo de monja anhelante, no repele o expía la excitabilidad de la carne, no evita lo pecaminoso u obsceno de los placeres corpóreos sino que por el contrario, los intensifica y hace de la mística una experiencia erótica y sensorial de cuerpo. El cuerpo de Del Castillo se sabe, en la medida que el sufrimiento de su experiencia mística desborda pasiones que no son precisamente del orden divino o metafísico, sino mejor –de tal grado y complejidad– que la devoción sacra opera en Del Castillo para excitar lo terreno de su carne mórbida.

Hay una dinámica del martirio que moviliza, transforma, activa y despliega lo insospechado o mejor, lo no-evidente y lo no-dicho en del Castillo⁸⁵: “Tan dulce y tan suave / se percibe al oído / que alegra de los huesos / aun lo más escondido”. Esto es, que una monja ascético-mística neogranadina sigue siendo un *cuerpo* excitable, enmarcado en los parámetros de lo biológico, aunque lo inflencie, fascine y excite la idea de una proyección extraterrena. Es la voz finalmente la que seduce, no en vano dice Asensi, que: “Para Lacan la zona erógena del masoquista es la oreja porque el masoquista oye la voz del Otro”⁸⁶: el Amado (Dios en cuerpo de Cristo) habla a la mística tunjana y la seduce en la primera parte de *Afecto 45*. Ella *goza* con su voz. Del Castillo se lee también como un cuerpo biológico: a pesar de toda pretendida sublimación, debía comer y en consecuencia defecar, se lee un cuerpo que a fuerza debía tenderse y reposar o dormir porque también padecía agotamiento. Un cuerpo sintiente que se excitaba, un cuerpo que *gozaba* entre lo enfermizo y parcialmente placentero de su sufrimiento. Del Castillo envejecía recluida y aislada, como materia orgánica en continua transformación: proyección de muerte como destino ineludible del soma.

Así, Del Castillo se revela tan pasional como vulnerable en el epílogo del poema: “Mas ¡ay!, que si sus luces / de fuego y llamas hizo / hará dejar su aliento / el corazón herido”,

⁸⁵ Respecto a esta postura, se puede complementar con lo que dice Martín Mesa en *Imagen y dolor. Representación y experiencia del martirio en las sociedades barrocas latinoamericanas*: “El estilo barroco para el historiador H. Wölfflin, es entre otras cosas, un predominio de lo dinámico sobre lo estático. El dinamismo, la movilidad y la gestualidad de la imagen barroca son considerados no sólo una expresión exterior, sino también un reflejo claro del cuerpo interior”. (2015, 157). Hay así, una dinámica en la tensión del cuerpo mártir barroco.

⁸⁶ MACBA Barcelona. *Lacan para multitudes: Tercera sesión (3/4) a cargo de Manuel Asensi*. (2014, octubre 20). [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Az9hM2uC0s4&t=7772s> [02:38:23 - 02:40:17]. Consulta del 22 de octubre de 2017.

no sin antes manifestar su angustia lúgubre, su pena de abandono tras la seducción del Amado: “El rigor de la noche / le da color sombrío / y gotas de hielo / le llenan de rocío. / ¿Quién pudo hacer, ¡ay Cielo! / temer a mi querido?, / que huye el aliento y quede / en un mortal deliquio”. Recordemos además, que Del Castillo se recluye a voluntad en Santa Clara La Real de Tunja cuando ya había superado la pubertad y la adolescencia, en torno a los 18 años: era entonces una joven⁸⁷ mística que menstruaba, que tenía cambios tanto hormonales, como anímicos y de humor. En esa medida, es ingenuo suponer incorruptible el cuerpo de la mística tunjana, porque ella estuvo sujeta a pulsiones, picos hormonales y pretendientes varones que ella misma reseña en *Vida*. Sabemos el simbolismo trágico de la sangre en la configuración iconológica católica, evidencia del sacrificio, del castigo y a su vez, del estigma místico. No muy lejos está Del Castillo, soportando como mujer devota el represor contexto neogranadino, socialmente condicionada, auto-flagelada en su intimidad: mujer que experimenta el complejo sufrimiento de su cuerpo como apertura sensorial atravesada por la devoción.

Pero, más allá del simbolismo de la sangre, en *Afecto 45* hay presencia de otros fluidos ya desde el principio del poema: “El habla delicada / del Amante que estimo, / miel y leche destila / entre rosas y lirios”. En la libertad semiótica que acarrea la metáfora, esto puede interpretarse y por qué no, como flujo vaginal y semen entre los labios mayores y menores de la clarisa tunjana. Independientemente de la exageración que pueda leerse en la anterior interpretación, sucede que el “Amado” es una figura no-explicita que deviene compuesta: “Mas ¡ay Dios!, que mi Amado / al huerto ha descendido, / y como árbol de mirra / suda el licor más primo”. Del Castillo nombra primero a Dios y luego al Amado como dos presencias distintas. En primer lugar está Dios, a quién se exclama con sorpresa porque el Amado ha descendido al huerto. El Amado, que en su inmediata obvedad puede ser Cristo también puede ser *alguien* más, o mejor, configurarse como la presencia simbólica de muchos hombres de “carne y hueso” que se entretajan en la recreación mística de la monja. Así, Cristo se puede entremezclar con la reminiscencia de los pretendientes de juventud, el confesor en custodia y los párrocos del convento, por

⁸⁷ La fecha de escritura de *Afecto 45* es imprecisa, se basa en conjeturas. Achury Valenzuela data el poema como escrito el 14 de Abril de 1714 (1962, 416 y 417), pero ya en 1713 Del Castillo empezaba a escribir *Vida*. Si bien es posible que escribiera paralelamente las dos obras, la tendencia entre autores es señalar que *Sentimientos espirituales* data de poco tiempo después de iniciar su vida conventual.

ejemplo. Así mismo, tampoco se puede omitir la importancia del Padre⁸⁸ en el complejo de Edipo positivo, del que Freud señalaba los deseos incestuosos inconscientes por mantener relaciones sexuales con el progenitor del sexo opuesto, mientras se manifiesta repudio por el padre restante pretendiendo su eliminación (parricidio).

Es inocente suponer, que las revisiones a los escritos de Del Castillo por parte de sus confesores, no desplazarían la relación de subordinación (confesor-monja) a los asuntos mismos que tocan los escritos: la corruptibilidad y la tentación de un cuerpo anhelante de mujer, insaciable en su pasión “místico-terrena”.

Al respecto, dice Foucault en *La voluntad de saber*, primer tomo de “Historia de la sexualidad”:

Hubo en la confesión cristiana, pero sobre todo en la dirección y el examen de conciencia, en la búsqueda del amor espiritual y el amor de Dios, toda una serie de procedimientos que se vinculan a un arte erótica: guía por el maestro a lo largo de un camino de iniciación, intensificación de las experiencias hasta en sus componentes físicos, aumento de los efectos gracias al discurso que los acompaña; los fenómenos de posesión y de éxtasis, que tuvieron tanta frecuencia en el catolicismo de la Contrarreforma, fueron sin duda los efectos incontrolados que desbordaron la técnica erótica inmanente en esa sutil ciencia de la carne. (2002, 89).

Tampoco es descabellado pensar que otras mujeres agreguen un grado de “mística y martirio” a la experiencia de cuerpo en Del Castillo: compañeras envidiosas y terribles – según el testimonio de la clarisa en su autobiografía– también marcan e *inscriben* la memoria y el cuerpo de la monja, a manera de trauma, de herida no-visible:

[...] Muchas veces han dicho a voces: que desde que este demonio entró en este convento, no se puede sufrir; que soy revoltosa, cizañera, fingidora; que no sé quién es Dios; que hasta los huesos de los muertos desentierro con la lengua. (Robledo y Hernández, 2007, 96).

⁸⁸ Biológico en este caso, o de quién cumpla la función del padre en tanto que se convierte en referente.

Sabemos que inteligentemente o imbuida por la complejidad de su experiencia ascético-mística, biográfica y contextual, Del Castillo omite sistémicamente lo que la hace humana y terrena, para proyectarse como un ser metafísico en el borde de lo divino, que transcribe una cuestionable auto-hagiografía. Aunque, Del Castillo sí describe con esmero la “domesticación” de su carnalidad, en un intensificado y espectacular dramatismo, a manera de una puesta en escena.

Hacia muchas disciplinas con varios instrumentos, hasta derramar mucha sangre. Andaba cargada de cilicios y cadenas de hierro, hasta que sobre algunas crecía la carne. Dormía vestida, o sobre tablas. Tenía muchas horas de oración y procuraba mortificarme en todo. Vía (sic) algunas veces al padre Pedro Calderón, y él me alentaba y consolaba. Padecí en este tiempo una grande contradicción, porque mis padres sentían mucho el que anduviera mal vestida y me tratara con tanto desprecio. (Robledo y Hernández, 2007, 70).

La trascendencia de la experiencia mística en Del Castillo es descubrir la complementariedad de su espíritu sublimado: la erótica terrena de la carne que de ninguna manera, pierde de vista su devoción católica, que es motor de la pasión. Eso dijéramos, es *otra* mística, presente en la seducción de los sentidos y en el cuerpo como unidad: la erótica y la sexualidad pudorosa⁸⁹ despuntan a lo largo de su exploración escritural pero especialmente entre los versos de *Afecto 45*.

Recordemos la cuarta estrofa de *Afecto 45*: “Tan eficaz persuade, / que, cual fuego encendido, / derrite como cera / los montes y los riscos”. Según Achury Valenzuela “los montes y los riscos” son una reminiscencia del versículo quinto de *Salmo 96*: “los montes se derritieron delante de Yahveh” (1962, 391). Sin embargo, aquellos accidentes geográficos bien pueden insinuar la voluptuosidad de un cuerpo femenino: senos, caderas, nalgas, muslos. Y de ser así las reservas de tejido adiposo propias de aquellas zonas del cuerpo, estarían tendiendo a la delgadez en Del Castillo, debido a las prácticas ascéticas de ayuno e insomnio prolongados.

⁸⁹ Podría decirse que reprimida, pero sería mejor acotar que es *reconducida* puesto que de una manera u otra, la sexualidad despinata entre *Afecto 45*.

En esa medida, el martirio (ya físico o psicológico) para Del Castillo, no cohibe su carnalidad sino que la intensifica, la arraiga, la refuerza. En *Afecto 45* se descubre que la mortificación, el sufrimiento, la angustia y el sentimiento de abandono tras la intensa seducción, no abolen el cuerpo sino que por el contrario, refuerzan su presencia y naturaleza sensible⁹⁰. De cualquier manera, la unidad entre soma y psique en del Castillo, *dice* la complejidad de su cuerpo: un cuerpo sufriente que se desea a sí mismo gracias al Otro, un cuerpo que sufre a causa de su goce. Un cuerpo que no se abandona al dolor, la angustia y la pena sino que los dice en relación con su cuerpo por medio de la escritura: desde allí se experimenta, se descubre y se *sabe* carne.

De hecho su inestabilidad emocional y racional, raya con los bordes de la histeria⁹¹, la demencia y por qué no, del síndrome de Stendhal: enfermedad psicosomática que conduce a la persona a la alucinación y al vértigo, a temblores y subidas del ritmo cardiaco entre otros síntomas, cuando ésta se enfrenta a obras de arte que conmueven su sentido de la belleza y especialmente, cuando varias están reunidas en un mismo lugar. No olvidemos que Del Castillo tuvo acceso a una celda con vista a la capilla de Santa Clara la Real de Tunja, capilla saturada con la brillantez y el dramatismo icónicos propios del barroco local, siendo Cristo –epítome masculino, hijo de Dios, partícipe de la Santísima Trinidad– el protagonista de la imaginería.

Entonces, el martirio no sólo responde a mortificaciones físicas: en *Afecto 45*, se ve un sufrimiento íntimo que despunta entre la erótica de los versos, potenciando la inquietud de sí en la clarisa y mística tunjana Sor Josefa del Castillo. Dicho esto, el martirio de flagelos auto-infligidos en el soma de Del Castillo, se ven contrastados con la tensión de una psique que se interroga por la naturaleza divina o pecaminosa de sus experiencias místicas. Sin embargo, lo que prima en *Afecto 45*, es otro grado de sufrimiento: el abandono, la fuga o la huida del Amado, que tras aparecer y seducir a la clarisa, se esfuma sin razón aparente. Ella anhela que regrese, más sabiendo que la hiere el vacío que deja la ausencia: el Amado

⁹⁰ En los escritos de Del Castillo, la mortificación de *ser* un cuerpo que se tensa entre lo pecaminoso y lo sublime, la conduce a verse con repudio, llegándose a comparar con un “costal de estiércol”. (Robledo y Hernández, 2007, 125). De hecho, hay una fina línea etimológica que separa la escatología religiosa como “conjunto de creencias y doctrinas que refieren la vida de ultratumba” de la escatología como coprología, es decir, como “uso de expresiones, imágenes y temas soeces relacionados con los excrementos”. DLE, <http://dle.rae.es/?id=GDLQjnY|GDMPC4E> Consulta del 17 de octubre de 2017.

⁹¹ Respecto a la tensión sexual femenina, Foucault dice: “Es sin duda la histeria la que representa mejor, del lado femenino, a las enfermedades provocadas por la tensión excesiva de los órganos sexuales”. (2005, 108).

místico le habla, la seduce, la penetra como “delicado silbo” y finalmente huye, dejándola sola y sin sosiego. El “fuego encendido” apasiona a Del Castillo para herirla luego, al extinguirse cuando el Amado se da a la fuga. No es gratuito que el fuego sea en verdad, una fuerza cambiante tan transformadora, como destructiva y voraz⁹².

Dice Del Castillo: “Huye, Aquilo; ven, Austro, / sopla en el huerto mío; / las eras de las flores / den su olor escogido”. Ella repele al Aquilón (Aquila en latín), viento frío del norte reconocido por su capacidad de reseca las plantas en su borrasca y hielo, e inmediatamente invoca al Austro, viento del sur muy benéfico para la cosecha: invita al Austro a soplar en su huerto. El huerto que Del Castillo evoca, quizás sea el que contempla desde la ventana de su celda en Santa Clara la real de Tunja, escenario cambiante en la rutina de su encierro: sobre su vegetación y supuesta cosecha⁹³ incidieron las estaciones, las lluvias, los vientos. Así, el *hortus conclusus* de Santa Clara, deviene escenario en el que se disponen y actúan las imágenes que Del Castillo recrea y configura como la visita y huida de su Amado. Sin embargo, el huerto puede señalar también el cuerpo mismo de la monja: un cuerpo deseoso de la calidez del Austro como posible analogía del Amado que desata sus pasiones, un cuerpo ya cansado de la frialdad del Aquilo. Un cuerpo que desea tibieza en medio de lo siniestro del encierro, deseoso de compañía en medio de un frío enclaustramiento en una ya fría ciudad: “Sopla más favorable / amado vientecillo”.

Achury Valenzuela reduce el poema a cruces referenciales y bibliográficos, a paráfrasis y citas comentadas que retoman principalmente a San Juan de la Cruz con *Cántico Espiritual* y a los libros bíblicos, *Salmos* y *Cantar de los Cantares*. Sentencia en últimas este autor, que “este romancillo trata de la agonía de Jesús en el Huerto de los Olivos” (1962, 413)⁹⁴ pero desconoce que incluso de ser así –y a partir de la referencialidad externa a otros

⁹² Para Heráclito: “El fuego se enciende con medida y se apaga con medida”. Entonces, podemos entender el fuego como fuerza y movimiento que devienen *logos*: actividad de pensarse y conocerse en relación con el mundo, en continua metamorfosis.

⁹³ Diversas fuentes señalan los árboles frutales del huerto en aquel entonces.

⁹⁴ Esta interpretación se puede acoplar a la segunda parte de *Afecto 45* y sin embargo desconoce la primera, en la que Del Castillo despliega su cuerpo seducido por el Amado. Aun así, es posible que el huerto como escenario no sea el de los Olivos, sino el que la monja veía desde la ventana de su celda en Santa Clara la Real.

autores— en *Afecto 45* se configuraría el cuerpo de la clarisa sufriendo como propio el dolor del Otro, haciendo propio el dolor ajeno y finalmente, gozándolo en carne propia:

La imagen nos exhorta a la comunión con el sufriente, con aquel que padece, y desde allí, el dolor es un síntoma de solidaridad, en el que el observador toma partido, se encarna en el dolor del Otro, es decir, surge un movimiento en doble sentido que viene de la imagen hacia quien lo observa, y desde allí retorna como compasión, solidaridad y respuesta, ¡si tú sufres, yo igualmente lo haré, no estarás solo en tu dolor! Así, la solidaridad hacia el sufrimiento del Otro se llena de sentido y termina por valer la pena. [...] Entendiendo en el discurso cristiano que el sufrimiento es la consecuencia de un proceso de redención y purificación a través del cual se ganan indulgencias con fines de salvación, el dolor deja de ser sacrificio y se torna en placer. (Mesa, 2015, 162 y 163).

Del Castillo recrea el encuentro con Otro, con un cuerpo distinto al suyo. Y su fascinación es tal, que motiva y despliega una sensorialidad distinta a la espiritual, esto es, que las imágenes recreadas (o parafraseadas si llegara a ser el caso) excitan y despliegan también su carnalidad. Hay así, una puesta en escena de cuerpos que se hallan debatidos entre lo simbólico, lo imaginario y lo real: los tres registros del ser hablante según Lacan. De hecho, la omnipotencia de su amado se resquebraja cuando ella transcribe su sufrimiento: “De su cabeza el pelo, / aunque ella es oro fino, / difusamente baja / de penas a un abismo”. Ella sufre por la incidencia de la imagen recreada de su Amado.

Consciente o no, Del Castillo se conoce y cultiva su inquietud de sí a partir de lo que escribe. A partir de allí sabe que su cuerpo es complejo: sufre, porque también descubre e intensifica la contraparte de su espiritualidad devota. De la misma manera, su cuerpo complejo y paradójico opera activamente en su construcción de *yo*, que no puede ser entendida como una reducción a lo espiritual sino mejor, como una incidencia fluctuante del soma sobre la psique y viceversa. Y no sabemos si cuando hablamos de *mística*, en verdad nos referimos al cuerpo en tensión como estructura de la experiencia y del conocimiento de sí.

El singular martirio de Sor Josefa de Del Castillo no solo proviene de los flagelos, lesiones y torturas sufridas en el soma. Su inquietud se sí conduce a la exploración de la carnalidad oculta entre una espiritualidad ejemplar impulsada por el contexto neogranadino. Del Castillo soporta así, la carga dubitativa de sentir su excitabilidad entre lo místico y lo pecaminoso. Pero, no hay un demonio que la tienta: es su cuerpo reclamando decir lo que

Figura 3-1: Estudio de Sor Josefa del Castillo: contrario a la celda de castigo, el estudio servía a la clarisa para explorar su devoción y su cuerpo, pero esta vez a través de la escritura.



el contexto le ha silenciado. En ese sentido, sus revisiones escriturales construyen un yo desde lo íntimo de su sufrimiento. Hay entonces una operatividad de la inquietud de sí en Del Castillo, un provecho que sobrelleva el goce místico para construir –consciente o inconscientemente– el conocimiento de un cuerpo complejo. Un cuerpo que se cuestiona es un cuerpo inquieto de sí, que busca conocerse:

Lo que llamamos interioridad cristiana es un modo particular de relacionarse con uno mismo, que implica formas precisas de atención, de recelo, de desciframiento, de verbalización, de confesión, de autoacusación, de lucha contra las tentaciones, de renuncia, de lucha espiritual, etc. (Foucault, 2003, 61).

Del Castillo ejerce la inquietud de sí fomentando su conocimiento propio, en tanto que de manera colateral a las implicaciones de su devoción católica, se le desplegó su cuerpo como reflexión. El cuerpo de Del Castillo es un cuerpo tan vulnerable como poderoso, en la medida que persigue su experiencia y a través de ella se conoce, se descifra y se cuestiona en medio de su tensión corpórea compleja.

En ese sentido, Achury Valenzuela, a pesar de hacer un ejercicio juicioso de lectura y análisis, omite algo imprescindible tanto en *Afecto 45* como en el resto de la obra de Del Castillo: tanto el lenguaje como el cuerpo son irreductibles, especialmente cuando se estructuran a través de un poema que los *inscribe* en su inabarcable complejidad. Porque: “El lugar para dinamitar los significados se halla en otra parte: en el mencionado goce de la escritura que no «cierra» el relato, el espacio” (De Diego, 2011, 116). En ese sentido, lenguaje y cuerpo son formas y cadenas significantes abiertas, siempre dispuestas a la exploración de la mirada.

En consecuencia, lo que se despliega y construye como lectura de *Afecto 45* no ha de ser sino un juego de posibilidades circunstanciales, tal como sucede con *On Force* de María José Arjona. A pesar de lo anterior, podemos decir a manera de cierre respecto a Del Castillo y a *Afecto 45*, que para Platón el ejercicio del *logos* en la templanza aparece finalmente como: “El reconocimiento ontológico de uno por sí mismo”. (Foucault, 2003, 85). Es ella misma, quien se reconoce, despliega y dice a razón de su misma causa: goce místico que *inscribe* el cuerpo entre los versos de un poema.

3.3 Saber de la psique en suspense: *On Force*

Si en Sor Josefa del Castillo despunta el soma como incidencia colateral de su contraparte espiritual, María José Arjona programática y estratégicamente ha ido fortaleciendo la unidad de su cuerpo para desplegar ideas a través del performance, es decir, para construir conscientemente un discurso con el uso de su cuerpo. Hay en ella, un planteamiento discursivo que despliega la operatividad de su inquietud de sí.

El poder pensado como el establecimiento de la fuerza que efectúa la dominancia y la subyugación sobre los cuerpos, es una noción que se ve resquebrajada en *On Force*. El performance propone una situación “abyecta” en la que aparentemente se subvierte todo sistema, aparataje y dispositivo de control para que el poder del cuerpo se despliegue en la circunstancial interrelación con Otro. Así, la fuerza no es suficiente para que el Otro extraiga el diamante de la boca de la performer o para que ella ceda a entregarlo. Entonces, por situación abyecta no se dice aberrante, despreciable o vil, sino mejor, incómoda e inclasificable:

Lo «abyecto» por usar el término de Kristeva [...] no es sino el territorio intermedio, en los límites, imposible de clasificar: «lo que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respeta los límites, los lugares, las reglas. Lo entremedias, lo ambiguo, lo mixto. (De Diego Citando a Kristeva, 2011, 130).

Pareciera que en *On Force* todo es posible, pero no. Aparentemente Arjona subvierte un sistema despojándolo de su poder mismo para que los cuerpos interactúen, pero hay un aparataje de vigilancia y control que se despliega sobre ella y sobre el Otro. Entonces, que las reglas se limiten a cinco minutos de interacción por participante es un *condicional* que opera “sí y solo sí” se protege a la artista en su integridad. No hay cabos sueltos porque su inquietud de sí actúa conjunta y consecuentemente con cuidar de sí: ella conoce sus límites, no los confiesa pero los sabe y por esta razón, los controla.

Hay en éste performance una puesta en escena que engañosamente opera en la inmediatez de lo real, pero hay una mediación simbólica e imaginaria que aunque no es evidente, no se puede omitir: *On Force* no es en verdad lo que parece o mejor, no es del todo la “verdad”. Hay en este performance una construcción de discurso que es planeada, que no es ligera ni gratuita. Es decir, que en *On Force* se prevén acciones para que no

sucedan por ejemplo, un ataque imprevisto o la muerte misma de la artista bajo el móvil de la codicia: la promesa de un diamante sin restricciones aparentes, desplaza los bordes de la ética e incluso de la legalidad. Arjona ejecuta la acción para poner en tensión relaciones de poder y sin embargo, se salvaguarda de lo potencialmente incómodo o peligroso para sus propios límites y seguridad. A pesar de lo anterior y no sin cierta flexibilidad circunstancial: “En una *performance*” nunca se está a salvo porque el espacio tradicional de las artes visuales y hasta del teatro –límites claros, espectador seguro– se desplaza, se suspende, se cancela, se viola. (De Diego, 2011, 219).

En esa medida, el performance actúa desde su misma indefinición. Dice Arjona misma: “No hay nada que defina qué es un performance, hasta ahora”⁹⁵. Sin embargo podemos decir que el performance sí *inscribe* el cuerpo en tanto que es una manera de poner en cuestión el cuerpo del performer y sus relaciones con el Otro, los otros: a través del performance el cuerpo se cuestiona, se experimenta, se sabe. También soporta, resiste, sufre. En ese sentido, entenderíamos que en Arjona lo “espiritual” sería mejor entendido, como la construcción psíquico-cognitiva de sujeto a través de la experiencia de sí, en interrelación con el Otro. Finalmente, lo espiritual es un constructo cognitivo que en este caso, es muy distinto a lo revisado en Del Castillo. En ese sentido, se piensa espíritu, como un ejercicio de construcción y descubrimiento del sujeto frente al mundo, frente a su realidad (vívida, construida, imaginada o abstraída) y frente a sus tensiones de cuerpo: en consecuencia, el espíritu sería el conocimiento reflexivo de sí y de mundo y estaría más allá del alma, componente intangible e inherente de los cuerpos vivos. De esta manera, hablar del espíritu en Arjona no es hablar de una proximidad divina o de su búsqueda, sino mejor, de cómo su mente se relaciona con la exploración de los límites y conocimiento de cuerpo.

Así mismo, no es posible leer a *On Force* como un hecho aislado dentro de la producción de la performer, sino como la obra en la cual se lee mejor, la sintomatología del goce que se le atribuye a Arjona: retar reincidentemente el componente psíquico de su cuerpo a través de la interacción somática con el Otro. La lectura de *On Force* que se ha desplegado, está en relación con la serie *Vires* y además, con no sabemos cuántas acciones más

⁹⁵ En entrevista con Hueso: [00:40:43 - 00:40:47].

porque bien se ha dicho, el goce se arrastra de por vida y que en esencia, el goce es indecible e inenarrable.

Por lo anterior, aunque la lectura que se hace del goce en Arjona no llegue a ser coincidente o sea simplemente una malinterpretación, sí se puede inferir que persiste una intencionalidad en su trabajo, que es latente, perceptible y sintomática: una insistente exploración que le permite como cuerpo, conocer sus límites y posibilidades ante el Otro. A través del performance, Arjona conduce su inquietud de sí, se sabe y se inscribe como cuerpo y en consecuencia, a través del performance Arjona despliega su poder. En, desde y con el cuerpo, Arjona construye un discurso que dice de sí, lo que ella ha estructurado desde su experiencia de cuerpo, que es singular. Pero, esta experiencia es mediada por el Otro, por los otros: requiere de un cuerpo dialogante para retar y conocer el suyo propio. Al plantear la situación convocante en *On Force*, Arjona también espera que el Otro se piense como sujeto y que cuestione sus propias acciones y límites, hay entonces una retribución. Dice Foucault:

Quando, en el ejercicio de la inquietud de sí, se adivina una aptitud para dirigir y aconsejar se hace uso de un derecho, y es un deber lo que se cumple cuando se prodiga ayuda a otro, o cuando se reciben con gratitud las lecciones que pueda darnos. (2005, 52).

Si bien Arjona no “adivina” la actitud de cada participante como dice Foucault, en el desarrollo de la acción descubre de sí y lidia con el Otro que accede a su juego. Aunque cada participante se cuestione a sí mismo en sus cinco minutos de interacción con la performer, la ganancia mayor es para Arjona. Lo anterior, en tanto que ella se ejercita en la gimnasia de ser y construir un discurso con su cuerpo, a través de un performance que planifica a su favor. Esto sucede, aunque exista la promesa de entregar el diamante a quien la captive o venza, por decirlo de algún modo.

Arjona se cuestiona, se resuelve en la pugna de los cuerpos, se conoce un poco más cada vez, con cada participante que interactúa con ella. Pero, ninguna fuerza es más efectiva allí que la presencia de la psique y de hecho, el contacto físico se concreta por la incidencia de la psique en el soma de los cuerpos: neurológicamente hablado, la actividad cerebral ordena al soma el movimiento de sus partes. Pero más allá de eso, parece que en un solo cruce de miradas se dice la tensión de cuerpos que luchan por darse su lugar en la

situación propuesta: cada cuerpo resiste a su manera y decide acciones que se muestran suspendidas en los registros fotográficos. Las acciones mínimas que contienen los registros, dicen de otra manera, la tensión inenarrable que el lenguaje no llega a describir. Sabemos entonces, que la fuerza física está condicionada por la incidencia de la psique: *On Force* no solamente despliega la fuerza o el poder físico de los cuerpos, dice la presencia de la psique en la complejidad del cuerpo.

Suspense sería una palabra que se aproxima a la adjetivación de la escena y aun así, es escasa en su acepción: “Expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo de una acción o suceso, especialmente en una película cinematográfica, una obra teatral o un relato”⁹⁶. En efecto, el performance es un relato, una construcción de discurso. En ese sentido, si pensamos a *On Force* en analogía con un filme de suspense, los registros que sobreviven a lo inabarcable de la puesta en escena del performance, se nos revelan como fragmentos o enfoques puntuales que capturan un momento preciso y que funcionan a la manera de un *frame* de película.

No es gratuito tampoco, que los registros fotográficos arrastren una carga de misterio fúnebre, porque: “Todo aquel que es fotografiado, vivo o muerto, es como un *espectro* que vuelve”. (Restrepo, 2006, 24). Por otro lado, sabemos o llegamos a entender que en cada registro hay un mundo semiótico pero que, esta no es la completud en sí de la experiencia, que de hecho es irreproducible e irrepitable. Sin embargo, esto no impide que en la lectura de los registros dejen de desplegarse singularidades apreciativas que permitan tener una mirada sobre lo visto: la mirada organiza la visión. Además de lo anterior, debe decirse que por muchos que sean los registros no son sino vestigios y en el caso de *On Force*, los registros de consulta pública son ya muy escasos.

Un agregado semiótico de *Vires*, está en que cada repetición es un desplazamiento de contenido: el contexto y la circunstancialidad también son aportantes al performance. Recordemos que *Vires* –serie de la cual hace parte *On Force*– se realiza en varias ciudades del mundo: Bolonia, Nápoles, Viena, Nueva York, Miami y finalmente Bogotá, que es el escenario de los registros de *On Force* que sirven a estos argumentos. Arjona explora y cuestiona las relaciones de poder en toda la serie *Vires*, pero los registros de *On Force* revelan lo que –a la mirada de esta investigación– otras acciones de la serie no

⁹⁶ Definición recuperada de DLE: <http://dle.rae.es/?id=Yp1FQdx> Consulta del 23 de octubre de 2017.

consiguen: densidad y dramatismo psicológicos, *suspense* en la escena y entre cuerpos. Dramatismo puesto en foco, con la iluminación que circunscribe el claroscuro de la escena. Aquellos registros⁹⁷ muestran cómo entre la tensión de un cuerpo que soporta la interacción con el participante, inmóvil y aparentemente incólume, despunta la tensión de una psique que se experimenta para saberse en unidad con el soma.

Hay entre los registros de *On Force*, una lectura de la psique a partir de su contraste con el soma. Si el soma se inmoviliza a voluntad –de pie y por un tiempo prolongado– la psique trabaja a tope, se esfuerza, sufre y finalmente se altera: el cuerpo consciente en su compleja unidad, tiene como principio el movimiento, aun estando en reposo. He ahí una mortificación auto-infligida, una incidencia distinta del sufrimiento: un contrapunto a lo expuesto en Del Castillo. Esta es una manifestación de un martirio *otro*, con unas singularidades distintas pero así mismo, expone al sujeto como verdugo de su cuerpo para experimentarse y saberse en su complejidad, esta vez parece, con una mayor implicación, búsqueda y consciencia de sí que en el caso de Del Castillo. O por lo menos, con una intención ajena a la empresa y devoción católicas.

Posiblemente un rastreo de actividad neurológica cerebral en Arjona, en pleno desarrollo de *On Force*, mostrara más picos que mesetas. Sin embargo, sabemos que la presente investigación no persigue un diagnóstico clínico y que la tensión de la psique excede la visualización de los impulsos eléctricos del cerebro. La mente opera como una red compleja, imposible de diseccionar para su observación: arrastra experiencias, memorias, traumas, sensaciones y no sabemos qué más. Pero, a partir de la exigencia que se le demande a la psique en unidad y correlación con el soma, el cuerpo se conoce. Así lo manifiesta Arjona respecto a acciones de “largo aliento”: “Yo creo que ahí es el límite de todos, la cabeza. Cómo empiezas a pensar ciertas cosas [...] Este es el umbral más peligroso que uno tiene porque ahí está el límite: es que no hay un límite, nunca”⁹⁸. Esta

⁹⁷ NC-arte dispone en su web, 12 fotografías que corresponden a *On Force* en su versión de Bogotá. En un principio estos registros se suponían anónimos debido a la escasa información pública circulante, sin embargo, el catálogo de *Vires* publicado en 2012 por NC-arte da los créditos de fotografía a Diego Uribe. Tanto artista como fotógrafo conservarán en sus respectivos archivos, un número muy superior de registros que funcionan bajo el dominio de lo privado, lo íntimo o lo no-público.

⁹⁸ En entrevista con Hueso: [00:28:20 - 00:29:04].

exigencia sobre la psique, la sufre Arjona porque puede extenderse incluso hasta la pérdida de la razón, a la disociación con el soma: el ejercicio de la disciplina puede desbordarse en una pérdida de control de sí.

En las otras acciones de *Vires* alrededor del mundo, Arjona dispone su cuerpo tendido (*On Knowledge*), en movimiento (*On the Power of the Images*)⁹⁹ o en fluctuante interacción física (*On Luck*). En *On Force*, el cuerpo de Arjona soporta su propio peso en cuatro puntos de apoyo, dos biológicos y dos inorgánicos: los pies por un lado, y las correas que le permiten balancearse sutilmente, por el otro. No es gratuito, que *On Force* fuera la primera acción programada en el ciclo de *Vires* en Bogotá: el desgaste físico de su prolongada postura hierática no es algo que se pueda soportar fácilmente tras el desarrollo de las otras acciones. En un performance, como en la vida misma, el cuerpo se agota.

Entonces, el reto para Arjona no es particularmente desplegar su poderío físico ante el Otro y demostrarle que puede estar de pie por horas, en ese sentido no sería una performer sino algo más cercano a una atleta o deportista de alto rendimiento. Su reto es desafiar al Otro –cada vez, cada cambio de participante– construyendo un discurso de cuerpo a través de la disciplina: “Estamos todos sobre el mismo plano, no hay nada distinto, no hay nada diferente, no hay nada que tu tengas y que yo no. Lo único que puedo tener yo, realmente, es la disciplina”¹⁰⁰. Pero entendamos *disciplina*, como la reincidencia consciente: el ejercicio de la inquietud de sí mientras se construye un diálogo con el Otro, mientras se ejecuta el performance con la unidad del cuerpo. A través de este ejercicio –de esta gimnasia de sí como lo enunciaba anteriormente Foucault– es posible conocerse en la complejidad del cuerpo. Esta disciplina demanda la fortaleza de la psique para que el soma no desista o se quebrante. Esta disciplina de Arjona, es una exigencia psicológica que rige, motiva, mueve, domina al soma: la fuerza física es también una incidencia de la psique. Pero, el cuerpo de Arjona resiste de pie en *On Force*, para conocer y expandir los límites de lo que justamente es complementario del soma: la psique.

Por otra parte, el conocimiento de sí que Arjona adquiere en la correlación con el participante, es también una construcción de poder en tanto que hay una ejecución de

⁹⁹ Ésta acción no se incluyó en el ciclo de *Vires* en NC-arte en Bogotá.

¹⁰⁰ En entrevista con Hueso: [01:03:33 - 01:03:39].

dominio propio, de autonomía de cuerpo y en esencia, porque el conocimiento es estructura del poder. Y el cuerpo es la estructura del conocimiento de sí. Dice Foucault en torno a Séneca:

Esa relación con uno mismo constituye el término de la conversión y el objetivo final de todas las prácticas de uno mismo pertenece también a una ética del dominio. [...]. Esa relación se piensa a menudo sobre el modelo jurídico de la posesión: es uno “de sí mismo”, es uno “suyo” [...], uno no depende sino de sí mismo, es uno *sui iuris*; ejerce uno sobre sí un poder que nadie limita ni amenaza; detenta uno la *potestas sui*. Pero a través de esta forma más bien política y jurídica¹⁰¹, la relación con uno mismo se define también como una relación concreta, que permite gozar de uno mismo como de una cosa que está a la vez en posesión de uno y ante sus ojos. [...]. Aquel que ha llegado a tener acceso a sí mismo es para sí mismo un objeto de placer. (2005, 65).

En ese sentido, devenir objeto de placer de sí mismo aplicaría tanto para Del Castillo como para Arjona. Pero se tienen dos consideraciones: este placer no es genital y tampoco pierde de vista al Otro. Este engañoso *placer* refiere, conocerse a través de la inquietud de sí aun sabiendo que el conocimiento propio es también inagotable. Este placer truncado e imposible en su absoluto, conlleva una cuota de sufrimiento y frustración: es una faceta distinta del martirio. Respecto a lo primero, si Arjona desafía al participante por efecto de causalidad recíproca, debe soportar el poder que éste llegue a ejercer o a desplegar sobre ella. En *On Force* hay relaciones de poder entre dos cuerpos que sobrellevan un desafío que escapa a todo reto cotidiano: conservar dentro de sí un diamante (para Arjona), o extraerlo de un cuerpo ajeno (para el participante). En esa medida y más que nunca, el poder es inestable. El poder en *Vires* responde a una estructura “rizomática” que se desprende de la interacción, lo dice Arjona a la usanza de Gilles Deleuze:

La dinámica de control existe solamente en la medida misma de la interacción (no se trata de plantear una relación epidérmica de control) pues esta, la interacción, funciona como una estructura rizomática, carente de orden jerárquico en la que más bien se plantea la acción desde la libertad (no-reglas) y a través de un proceso relacional que se construye a través del tiempo. Hago referencia a una estructura abierta, más orgánica,

¹⁰¹ Esta analogía plantea una pregunta interesante: acaso, ¿hay algo más *político* que el cuerpo?

en la que se establecen una serie de alianzas que fortalecen a ambos individuos cuando interactúan¹⁰².

Arjona se piensa, se fortalece, se construye y se conoce, se *sabe* bajo la correlación compleja de fuerzas psicosomáticas que se tensan –aparentemente sin reglas que medien la escena– entre los cuerpos protagónicos¹⁰³ que interactúan en *On Force*: el suyo propio y el del Otro, los otros. Arjona retribuye al Otro, a los otros, la posibilidad de elección: ¿qué harás conmigo y hasta dónde llegarás? Entonces, hay una idea de “libertad” de acción que aunque sabemos vigilada y metódica, sí permite a los sujetos plantearse interrogantes que construyen conocimiento de sí y esto aplica especialmente para Arjona, que ha disciplinado su cuerpo para construir discurso *desde* él y *con* él: ese es su poder de sí. Arjona se sabe cuerpo (complejo, paradójico y unitario) en el desarrollo de la acción, es decir, en la interacción con el Otro –que deviene figura compuesta y plural– entendido como los participantes que acceden al juego.

Respecto al acceso cognitivo a uno mismo y devenir objeto propio de *placer*, puede haber una generación tan abierta de inquietud de sí, que conlleve al sujeto a perderse consigo mismo. Dice Foucault:

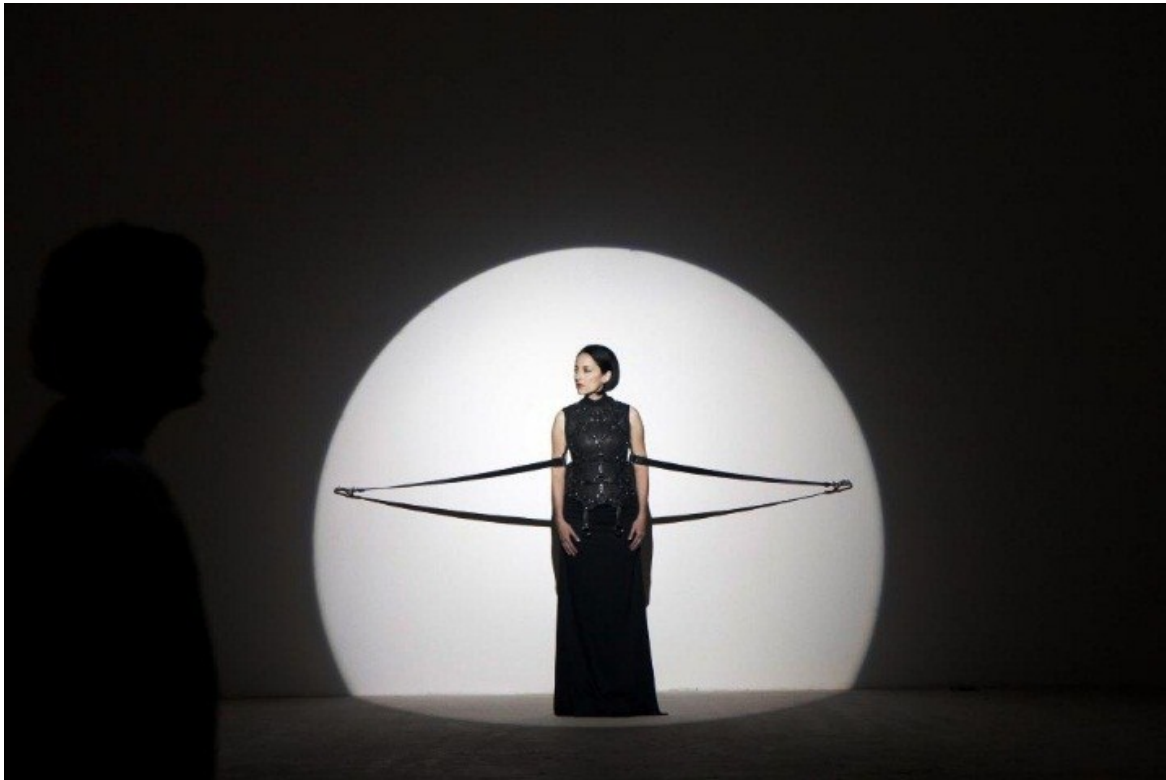
Finalmente, el punto en que desemboca esta elaboración sigue siendo ciertamente, aún y siempre, definido por la soberanía del individuo sobre sí mismo; pero esta soberanía se amplía en una experiencia donde la relación con uno mismo toma la forma no sólo de un dominio sino de un goce sin deseo y sin turbación. (2003, 67).

Por eso se requiere al Otro, en cierta medida porque funciona como anclaje, como referente, como espejo o alteridad radical. El Otro también enseña en tanto que motiva y circunscribe una relación del yo con el afuera, con el mundo. El Otro sirve para ejercitar la mirada íntima de sí, ya sea desde la escritura como se vio en del Castillo o desde el performance, como sucede con Arjona.

¹⁰² En entrevista con Guillermo Ovalle en *Vires: un proyecto de María José Arjona* (2012, junio 3). Recuperado de <https://issuu.com/nc-arte/docs/vires> Consulta del 26 de octubre de 2017. p. 4.

¹⁰³ También están los que miran la escena, los *testigos*: una participación distinta.

Figura 3-2: *On Force*, Arjona desafiante y expectante: la performer mira hacia un costado mientras sucede una nueva interacción.



En *On Force* hay una mirada íntima que despunta entre la sobreexposición mediática del soma como prototipo disociado de la psique, perspectiva que Arjona omite en la medida en que su cuerpo trabaja en unidad compleja y explora más allá de los índices de la apariencia. Arjona reclama respecto a sus acciones: “En el medio del mundo en el que estamos lo que uno debe promover es un cuidado, una salud también. Lo hablo en términos muy conceptuales: no es la salud por la salud, la belleza por la belleza”¹⁰⁴. La performer recuerda en este punto, cómo la vieja premisa “conócete a ti mismo” deviene *cuida de ti*.

Así, *On Force* dice e inscribe el cuerpo en lo complejo de su unidad. Sin embargo, Arjona explora sus propios límites tensando la psique en relación con el Otro: si entrega el diamante es porque también supo conocer una debilidad que la dobló psicológicamente ante el Otro. Hay en este performance una actitud contratendencia, un gesto de resistencia ante el contexto generalizado de la sobreexposición mediática del cuerpo como llana presencia y apariencia físicas.

Entonces, *On Force* no dice ni despliega exclusivamente la fuerza física del cuerpo, porque de hecho, es la adaptación positiva a la tensión psíquica y circunstancial que se despliega en el performance entre dos cuerpos complejos. Dice Arjona al respecto:

Yo respondo a la fuerza que se precipita sobre mi cuerpo y después de esa primera acción (la del espectador), la ejecución como performer, es potencializar la fuerza positiva (aquella que afirma la vida); o neutralizar si es el caso, la fuerza que tiende a ir en contra del cuerpo (neutralizar no es contra-atacar, es transformar la fuerza negativa en positiva)¹⁰⁵.

Esa neutralización de la fuerza que menciona Arjona y que en últimas es una transformación energética, recuerda la operatividad de la resiliencia que antes se propuso respecto al conocimiento de sí que es atravesado por el goce: la resiliencia, como ejercicio de poder de sí, en interrelación con el Otro. Finalmente, al observar *On Force* en calidad de testigo en diferido –es decir, estudiando y teorizando registros sin haber presenciado el

¹⁰⁴ En entrevista con Hueso: [00:26:50 - 00:27:00].

¹⁰⁵ En entrevista con Ovalle. p. 3.

performance– también está expreso un grado de vulnerabilidad que involucra la postura de autor: “Nunca se está a salvo mientras se mira. Me miro y no soy yo”. (De Diego, 2011, 233).

Conclusiones

Un síntoma jamás sobreviene en el momento correcto, aparece siempre a destiempo, como una vieja enfermedad que vuelve a importunar nuestro presente.

Georges Didi-Huberman (2006, 44).

El cuerpo es estructura del pensamiento de sí en relación con el Otro y con el mundo. El cuerpo es unidad compleja, paradójica e irreductible, que aunque disfrute ciertos índices de satisfacción, ronda los bordes del displacer: el cuerpo requiere cuidado, experiencia y conocimiento de sí. Por esto mismo, un cuerpo es tan vulnerable como poderoso, porque si sabe de sí sobrelleva empoderado su martirio singular, su goce.

El estudio del cuerpo mártir no es algo que se restrinja a un contexto pretérito: si hablamos en términos locales, no está estrictamente circunscrito dentro del barroco neogranadino. Por el contrario, al explorar hoy el martirio se revela que el sufrimiento del sujeto ha transitado entre tiempos, manifestándose con facetas tan distintas como contrastantes y metamórficas, con distintas implicaciones del pensamiento y discurso de cuerpo. De acuerdo a lo anterior, *lo barroco* como adjetivo no nos señalaría en este particular, la concordancia con una estilística o movimiento en la historia del arte sino mejor, cómo las intrincadas maneras del ser fluyen cambiantes entre tiempos. El cuerpo en tensión aún es

latente y se despliega operante como cuestionador del sujeto en su intimidad: como constructor de inquietud, pensamiento y en consecuencia, conocimiento de sí.

Las concepciones ambiguas sobre el martirio han desplazado su noción hacia una violencia primitiva e irracional, usualmente representada o descrita bajo la incidencia iconográfica propia de otro tiempo y de otros cuerpos: el cuerpo mártir barroco se dispone como ejemplo. Esta idea ha ofrecido la errónea interpretación de que la violencia o el sufrimiento en cuerpo propio y en tanto que hechos circunstanciales, son esporádicos, ejercidos por terceros y especialmente, ajenos o extraños al cuerpo propio y al tiempo actual. O en contraste, que el martirio si sucede, ha de ser una auto-lesión que se evidencia en el soma. Pero el cuerpo es también verdugo de sí mismo, en su unidad y complejidad psicosomática, en la incidencia correlativa de sus partes: el martirio excede la herida o la vejación explícitas y que como violencia íntima, nos es común entre sujetos aunque se manifieste de maneras distintas.

Gracias al concepto de *goce* extraído del psicoanálisis lacaniano, se sabe que todo sujeto atravesado por el lenguaje es un sujeto que sufre, arrastrado por un *displacer* ciego, incontrolable y siempre singular, que lo conduce a su propia aniquilación. Tal como no hay dos sujetos iguales, así mismo sucede con el *goce*: es singular para cada quién. Esto es, que todo cuerpo es mártir a su manera. Un sujeto no llega a conocer la entera satisfacción puesto que siempre arrastra un grado de frustración e inestabilidad: nunca se sacia en la persecución de su *goce* y éste ronda el (dis)placer. Esto es, que así como hay una frustración de la satisfacción, hay un enfermizo índice de placer o regocijo. Enfermizo, en la medida en que escapa a la idealización y opera en medio de lo paradójal.

En la lectura de singularidades contrastantes, desprendidas de los *goces* interpretados en dos cuerpos distintos y a tiempos dispares (Del Castillo y Arjona), se entienden la unidad compleja del cuerpo y su operatividad paradójal. Lo anterior, despliega que el soma y la psique tienen incidencia correlativa en la exploración, inquietud y conocimiento de cuerpo, que deviene conocimiento de sí. Si en Del Castillo despunta su carnalidad entre la escritura mística, no es en detrimento del componente psicológico sino que por el contrario, éste incide en la excitabilidad de su humana corporeidad, intensamente subyugada (conducida, modelada) por el represor y vigilante contexto neogranadino. En ese sentido, las prácticas ascéticas de ayuno, castigo y flagelo en Del Castillo, no purifican al espíritu de la “pecaminosa” excitabilidad sino que intensifican la presencia del soma. Así mismo, hay

una mortificación que también reside *dentro* de la clarisa tunjana: saberse cuerpo anhelante y sexual a pesar de presumirse espiritual. Lo anterior se revela en clave de mística y con lenguaje críptico entre la ambigüedad lírica de *Afecto 45*, en el que Dios (manifiesto en cuerpo de Cristo) es el Amante: figura posiblemente compuesta por el influjo devoto y por reminiscencias de hombres terrenos, un Otro tan complejo como la clarisa misma.

En contraste y con tres siglos de diferencia del estudio de caso originario, se observa cómo en María José Arjona hay un ejercicio consciente de la psique que tensa la unidad del cuerpo para elaborar un discurso que involucra al Otro. La performer cuestiona al participante ante una situación anómala (extraer un diamante de su boca, sin reglas aparentes) y sin embargo, es ella quien ha estructurado un aparataje completo que beneficia su conocimiento de sí: ella desafía su cuerpo con disciplina y construye su discurso como performer, no sólo en *On Force* sino a través de su obra y pensamiento. El discurso como performer, es su discurso de cuerpo, siempre en construcción. Esto es, que Arjona se sabe *en, desde y con* el cuerpo pero así mismo, sufre la tensión corpórea de una psique que se fortalece en interrelación con el Otro (los otros, los participantes) para dominar el soma y expandir su propia inquietud de sí, su saber. Por otro lado, Del Castillo sabe de sí, como consecuencia colateral a sus creencias, que despuntan en su corporeidad la tensión de la excitabilidad en una vía propia y no necesariamente por entera incidencia devota o divina.

Arjona al contrario de Del Castillo, expone su cuerpo pero adentrándose en una reflexión que sobrepasa la sensibilidad e inmediatez de la carne, involucrando un pensamiento distinto de sí, de cuerpo. Arjona construye una mirada íntima en medio de la sobreexposición del cuerpo, que satura la actual era mediática de la información y la imagen. Tanto en Del Castillo como en Arjona hay una actitud a contratiempo o contratendencia que supera el influjo contextual para desarrollar a través de la escritura y el performance respectivamente, un conocimiento propio que se desprende de las experiencias del cuerpo sufriente en su unidad y paradójica. El pensamiento derivado de la inquietud de sí tanto en Del Castillo como en Arjona, subvierte las generalidades del pensamiento o los modos de ser imperantes en sus respectivos contextos. Lo anterior es especialmente manifiesto en *Afecto 45* y en *On Force*.

A pesar de que escritura y performance permiten *inscribir*, decir, explorar y conocerse a estos cuerpos mártires inquietos de sí (Del Castillo y Arjona respectivamente), el cuerpo mismo deviene medio y el fin de su propia expresión, en su propia singularidad y a su propio tiempo. El cuerpo es irreductible al lenguaje mientras el lenguaje por su parte, es tan polisémico como tramposo: cuerpo y lenguaje son complejidades insubordinadas, inasibles. El goce también es inenarrable, paradójico.

El cuerpo de Del Castillo estaba acallado por un sistema que vinculaba parámetros específicos de comportamiento al presunto desarrollo espiritual de sujetos devotos y por su parte, Arjona no está del todo liberada de cargas patriarcales que arrastra el tiempo. Sin embargo, las inquietudes y construcciones de sí en ambos casos van en contraflujo de las generalidades de comportamiento en los respectivos contextos. Entonces, a pesar de que los condicionamientos contextuales puedan influir en la conducta del sujeto, la singularidad siempre despunta puesto que el cuerpo se experimenta y conoce en la intimidad del yo. Pero a pesar de lo anterior, jamás se pierde de vista al Otro, al mundo.

Lo que puede un cuerpo es indecible en su complejidad: busca la manera para emerger y decir, para revelarse ante el acallamiento o el conductismo. Ese decir del cuerpo socialmente sometido y martirizado en su íntima violencia de *ser*, es lo que aflora entre Del Castillo y Arjona, entre *Afecto 45* y *On Force*: en ellas y en estas obras en particular, aflora la necesidad de inscribir y decir su cuerpo, resistiendo a lo que contextualmente se acalla y resistiendo también sus cuerpos mismos, ante Otro. En ambos casos hay cuerpos en tensión que se conocen en sus distintas singularidades, poniéndose a prueba en medio de la inestabilidad, la insatisfacción y la frustración, configurando así un anhelo de saber más de sí cada vez, ya sea por búsqueda íntima o como consecuencia circunstancial. A veces se sabe de sí de una manera no del todo consciente, desde un sufrimiento inherente al sujeto: el goce arrastra al inconsciente mientras el sujeto conscientemente sufre.

El poder institucionalizado y ramificado dentro del que debemos movernos por coincidencia geográfica, social y temporal, es un poder enorme y estructurado, casi mecánico en precisión y efectividad. Pero el poder del cuerpo sigue siendo irreductible: a pesar de que el cuerpo sea sometido, conducido, violentado, perseguido y acallado, siempre encuentra una manera para expresar su singularidad. Entonces, el cuerpo conserva un poder que siempre despunta y se revela o cuando menos, resiste un poco. El cuerpo *inscribe* con su experiencia singular, la manera en que el sujeto se inquieta, piensa, construye y empodera

de sí. Cultivar la inquietud de sí *desde* y *con* el cuerpo, se ejerce como una “gimnasia” inagotable que le permite al sujeto conocerse, incluso en medio del goce.

Pero para saberse y cultivarse como cuerpo inquieto de sí, es preciso trazar una operatividad que supere el acto de resistir como sujeto ante el cuerpo mismo, ante el contexto y ante el Otro. Tampoco es suficiente resistir ante el goce: hay que saber sobrellevar el goce mismo, como estrategia de adaptación positiva aún a sabiendas que la pulsión de muerte de este proceso paradójico, conduce justamente a eso, a la aniquilación del cuerpo y en consecuencia, del sujeto. La resiliencia –que es adaptarse positivamente ante una situación desfavorable– permite que el sujeto sobrelleve el goce: si éste lo lleva a reincidir cíclicamente en algo indecible que el cuerpo inconscientemente le demanda, el sujeto puede conocerse en la medida en que sabe hacia dónde se dirige, hacia dónde va. Es decir, que el sujeto puede conocerse en la reincidencia aniquilante mientras *goza*: si bien persiste la frustración de la satisfacción, un grado de regocijo aviva el ciclo y puede buscarse un beneficio de saber a pesar de la ineludible fatalidad del cuerpo.

Pero visto así, hay dos cosas inevitables: la muerte (ya como pulsión, ya como destino biológico) y la infinitud del goce. En ese sentido, el despliegue de la inquietud y el conocimiento de sí a través del goce, tampoco liberan al sujeto de esas cargas amenazantes (muerte y goce), pero le permiten conocerse en el cauce de su reincidencia. El cultivo de la inquietud de sí que deviene conocimiento propio, es promesa de liberación para el sujeto pero también es un engaño, en la medida en que es un proceso que sólo lo cierra la muerte y quizás, la pérdida de la razón. Sin embargo –se lee gracias a Del Castillo y a Arjona a través de *Afecto 45* y de *On Force* respectivamente– que la inquietud de sí permite al sujeto desplazar sus límites cognitivos de cuerpo y exceder las restricciones o los condicionamientos contextuales.

A pesar de que la estrategia enunciada falla siempre en la medida que no hay liberación del goce y sabiendo que el conocimiento desplaza los límites del sujeto a infinitud, se infiere que es posible aprender de sí en medio del sufrimiento martirizante del displacer del goce, ese mismo que demanda saciar un *algo* indecible que jamás se colma. Lo anterior se infiere gracias a Del Castillo y Arjona que permiten leerlo, especialmente a través de *Afecto 45* y *On Force* respectivamente. La resiliencia como estrategia operativa ante el goce, sólo es efectiva si se sobrepasa la contingencia del acto de resistir. A pesar de esto, la estrategia funciona “a tropezones” porque aun así persiste una incongruencia grave: el goce es

intratable y al incrementar el saber, el goce aumenta. La estrategia propuesta es entonces, que se sepan sobrellevar el síntoma y la reincidencia en el goce a través del conocimiento de sí, aún a sabiendas de la falla sistémica. Sobrellevar el goce es justamente eso: saber que se debe convivir con él, ya como condena o posibilidad de saber propio, que debe descifrarse en medio de la paradoja, de lo (no) dicho e incluso, desde lo indecible e inenarrable.

El poder de sí reside en el cuerpo aun siendo atravesado y sometido por el goce. El empoderamiento del cuerpo consiste en ser resiliente, resistiendo a la par al contexto, al Otro y a uno mismo para conocerse inquieto de sí pero sin perder de vista al mundo. Es decir, un cuerpo puede saber de sí por su misma causa de goce y sin embargo, no está abstraído del mundo ni de interactuar y correlacionarse con los demás. El cuerpo mártir – de Del Castillo, de Arjona, el propio, el del Otro– se llega a conocer mejor, en la medida en que se sabe sufriente pero no cede simplemente a ser arrastrado por el goce: lo sobrelleva a pesar de todo, para saber de sí.

Entonces, saber y cultivar la inquietud de sí es en últimas, un asunto de dominación y de ética sobre el cuerpo propio, es un asunto de poder que promete liberación en el conocimiento de uno mismo aunque siempre haya una restricción o una imposibilidad. Entre *Afecto 45* y *On Force*, se lee que la relación con el cuerpo siempre será una relación paradójica: el cuerpo se tensa entre la psique y el soma, en conflicto. En ese sentido, el antiguo aforismo griego “conócete a ti mismo” deviene *cuidar de sí*: saberse cuerpo que se dilata entre lo vulnerable y lo poderoso. El cuerpo es irreductible pero su poder es *nuestro* poder, muy a pesar del indecible sometimiento al goce, martirio silente de cada quien.

Hay procesos martirizantes que fluyen entre tiempos, que son metamórficos y que despuntan anacrónicos en distintas facetas, en sujetos que muestran la variabilidad del sufrimiento más allá de su contexto, de su *inscripción* e inquietud de cuerpo. Hay situaciones inenarrables tan propias del ser, que se hermanan en su misma disparidad y aparente lejanía: los contrastes definen como posible la interconexión de lo disímil. De esta manera, entre el tiempo despuntan transitorias las distintas maneras de tensión, inestabilidad y sufrimiento corpóreos, esto es, distintas maneras en las que los cuerpos dicen de sí su martirio y su goce.

Finalmente, si el martirio del barroco no pareciera vigente, el goce revelaría que éste se nos muestra con una cara distinta: entre un poema de siglos atrás y un performance contemporáneo se traza un diálogo que *dice* del cuerpo mártir, lo que la palabra no llega a relatar.

Lista de referencias

- Achury Valenzuela, D. (1962), *Análisis crítico de los Afectos espirituales de Sor Francisca Josefa de la Concepción de Castillo*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Educación Nacional. Disponible en <https://archive.org/details/analisiscriticod00cast> pp. 10, 33, 389, 391, 413, 416 y 417.
- Borja, J. (2012), *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá, Colombia: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Alcaldía Mayor de Bogotá. pp. 40, 33, 55, 88-91, 109, 139, 216.
- Carrasquilla, R. (1890), *R.M. Francisca Josefa del Castillo*, Colombia Ilustrada, n° 16. p. 243.
- Collerino, S. y Luzar, N. (2013), *El goce del cuerpo y el cuerpo del goce*. Disponible en <https://www.aacademica.org/000-054/682.pdf>
- Couso, O. (S.f.), *La interpretación psicoanalítica: de pasión significativa a inspiración poética*. Disponible en <http://www.efba.org/efbaonline/couso-15.htm>
- De Diego, E. (2011), *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid, España: Ediciones Siruela. pp. 116, 130, 219, 233.
- De Espinosa [Spinoza], B. (1675/2008), *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid, España: Editora Nacional. p. 127. Disponible en <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina38375.pdf>
- Del Castillo, F. (1896/1956), *Afectos espirituales de la venerable madre y observante religiosa Francisca Josefa de la Concepción, en el siglo doña Francisca Josefa de*

- Castillo y Toledo, Guevara, Niño y Roxas. Escritos por ella misma, de mandado de sus confesores según primera copia hecha por don Antonio María de Castillo y Alarcón, en Santa Fe de Bogotá, año de 1896.* Bogotá, Colombia: Ministerio de Educación Nacional. v1. Disponible en <https://archive.org/details/afectosespiritua01cast> (v.1). pp. 181-183.
- De Loyola, I. (1548/2008). *Ejercicios espirituales*. Disponible en https://www.cristianismeijusticia.net/sites/default/files/pdf/eies53_0.pdf
- Derrida, J. (1997). *Mal de Archivo, una impresión freudiana*. Madrid, España: Editorial Trotta. Disponible en <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/mal-de-archivo-derrida.pdf>
- Didi-Huberman, G. (2006), *Ante el tiempo: Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. 1ª ed. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora. pp. 18 y 44.
- _____, (2007). *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Foucault, M. (1976/2002). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores. pp. 89, 112 y 113.
- _____, (1984/2003). *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores. pp. 61, 67 y 85.
- _____, (1984/2005). *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores. pp. 42, 46, 47, 52, 53, 54, 65, 89 y 108.
- _____, (1979), *Microfísica del poder*. Madrid, España: Las Ediciones de La Piqueta. Disponible en <http://www.inau.gub.uy/biblioteca/seminario/microfisica%20poder.pdf> pp. 103-110 y 153-162.
- Rodríguez, J. (1895/1993). *El Carnero*. Caracas, Venezuela: Ministerio para el Poder Popular y la Cultura de Venezuela, Fundación Biblioteca Ayacucho. Disponible en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/211557.pdf> y *El Carnero* [manuscrito escaneado] disponible en http://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/89041/0

- Haas, A. (2009), *El viento de lo absoluto: ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* Madrid, España: Ediciones Siruela. pp. 27, 73 y 74.
- Hernández, L. (S.f.), *Lenguaje, escritura y arte: Una convergencia en el sujeto* Disponible en http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v11/litorales_5.html
- Hueso, A. (2014). *Entrevista a la Artista María José Arjona*. [Archivo de audio en plataforma de video]. [00:01:10]; [00:17:43 - 00:19:50]; 00:26:50 - 00:27:00]; [00:28:20 - 00:29:04]; [00:27:02 - 00:40:16]; [00:40:43 - 00:40:47]; [00:40:52 - 00:41:06]; [00:59:02 - 00:59:17]; [01:03:33 - 01:03:39]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=fLC0_8gs1fU&t=75s
- Jaramillo, V. (2017), *Conjeturas de quien ignora*. [Fragmento de "Creación como Mística: Una criptografía de lo sagrado en el arte"]. Disponible en <http://morada.co/conjeturas-de-quien-ignora/>
- Lacan, J. (1975/2008), *El seminario de Jaques Lacan. Libro 20: Aún (1972-1973)*. 1ª ed. 9ª reimp. Buenos Aires, Argentina: Paidós. pp. 11, 16, 86 y 140.
- _____, (1973/2007). *El seminario de Jaques Lacan. Libro 7: La ética del psicoanálisis (1959-1960)*. 1ª ed. 10ª reimp. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- MACBA Barcelona. (2014). *Lacan para multitudes: Tercera sesión (3/4) a cargo de Manuel Asensi*. [Archivo de video]. [02:09:32] y [02:38:23 - 02:40:17]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Az9hM2uCOs4&t=7772s>
- Maillard, C. (2001), *Filosofía en los días críticos, Diarios 1996-1998*. [Fragmento]. Disponible en <https://es.scribd.com/document/212019156/Chantal-Maillard-Filosofia-de-los-Dias-criticos>
- Martí, J. (2009), *Entrevista: Alois Haas, filósofo. "La mística es la filosofía de la libertad"*. El País. Disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2009/12/03/actualidad/1259794803_850215.html
- Mesa, M. (2015), *Imagen y dolor. Representación y experiencia del martirio en las sociedades barrocas latinoamericanas*. En "Reflexiones sobre historia y teoría del arte". Ana María Carreira (ed.). 1. 141-168. pp. 157, 162 y 163.

- Monroy, L. (2017), *La lectura filosófica de la literatura en Rafael Gutiérrez Girardot*. En "Literatura: teoría, historia, crítica" 19 (1). 225-250. DOI: <https://doi.org/10.15446/lthc.v19n1.60867>
- Museo Nacional de Colombia. (2014), *Pieza del mes, mayo 2014. Anónimo: Cilicios encontrados en el cadáver de Francisca Josefa del Castillo*. Disponible en http://www.museonacional.gov.co/colecciones/Pieza_del_mes/colecciones-pieza-del-mes-2014/Paginas/piezadelMesmayo2014.aspx
- NC-arte. (2011), *Vires, un proyecto de María José Arjona*. Disponible en http://www.nc-arte.org/maria-jose-arjona/#gallery_78
- Ovalle, G. (2011), *Comunicado*. Disponible en de http://www.nc-arte.org/maria-jose-arjona/#texto_3
- _____, (2012), *Entrevista*. En "Vires: un proyecto de María José Arjona". Disponible en <https://issuu.com/nc-arte/docs/vires>
- Peskin, L. (S.f.), *El objeto a*. Disponible en <http://www.elpsicoanalisis.org.ar/old/numero2/objetoa2.htm>
- Piro, M.; Municoy, M.; Fanjul, A. (2004), *La histeria: entre la mística y la locura. Madeleine Lebouc*. En "Revista Universitaria de Psicoanálisis" (IV). Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Psicología. 61-75. pp. 65, 68 y 73.
- Prieto, L. y Morera, V. (2011), *El síntoma: analizable y analizante*. III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVIII Jornadas de Investigación Séptimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires. Disponible en <https://www.aacademica.org/000-052/63.pdf> pp. 287 y 288.
- Real academia española. (2014a). Deliquio. En *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=deliquio>
- _____, (2014b). Escatología. En *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=GDLQjnY|GDMPC4E>

- _____, (2014c). Gozo. En *Diccionario de la lengua española* (23ª. ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=JNbzu3k>
- _____, (2014d). Paroxismo. En *Diccionario de la lengua española* (23ª. ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=Ry2HnWj>
- _____, (2014e). Patético, ca. En *Diccionario de la lengua española* (23ª. ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=pat%C3%A9tico>
- _____, (2014f). Suspense. En *Diccionario de la lengua española* (23ª. ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=Yp1FQdx>
- Recalcatti, M. (ed.), (2006). *Las tres estéticas de Lacan*. En “Las tres estéticas de Lacan”. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Cifrado. p. 14.
- Restrepo, J. (2006), *Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes. p. 21, 22 y 24.
- Robledo, A. y Hernández, M. (2007), *Madre Francisca Josefa de la Concepción de Catillo: Su vida*. Caracas, Venezuela: Ministerio para el Poder Popular y la Cultura de Venezuela, Fundación Biblioteca Ayacucho. pp. XII, XIII y XIV, XVI-XVIII, XLIX, L, LI 70, 96 y 125.
- Sauret, M. (1995), *Fundamentos del psicoanálisis. Introducción al psicoanálisis: lo real, lo simbólico y lo imaginario*. Disponible en <http://www.funlam.edu.co/uploads/facultadpsicologia/639398.pdf>
- Silva, V. (2012), *Deliquios del divino amor: El amor místico de la madre Francisca Josefa del Castillo*. En “Credencial Historia”. (270). Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/junio2012/elamormistico-de-la-madre-francisca-josefa-del-Castillo>
- Varela, F; Thompson, E. y Rosch, E. (1997), *De cuerpo presente: Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Viola, E. (2011), *Texto curatorial*. Disponible en http://www.nc-arte.org/maria-jose-arjona/#texto_2

Wacjman, G. (2006). *La casa, lo íntimo, lo secreto*. Recalcatti, M. (ed.). Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Cifrado. 97, 102 y 103.

Yepes, R. (2015), *Lo que puede un cuerpo: María José Arjona*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia, Programa Nacional de Estímulos. pp.32 y 33.

Bibliografía temática seleccionada

Actos de resistencia, provocación y saber de cuerpo

ARJONA, María. [María José Arjona]. (S.f.), *Vires*. [Archivo de video].
<https://vimeo.com/15630981>

_____, (2012, enero 11). *INTERACTION 1*. [Archivo de video]. Disponible en
<https://vimeo.com/34922599>

DICK, Kirby (productor y editor). (1997). *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*. [Cinta cinematográfica documental]. Estados Unidos: Kirby Dick.

FOUCAULT, Michel. (1976/2002). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

_____, (1979), *Microfísica del poder*. Madrid, España: Las Ediciones de La Piqueta.
Disponible en <http://www.inau.gub.uy/biblioteca/seminario/microfisica%20poder.pdf>

_____, (1984/2003). *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

_____, (1984/2005). *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

RODRÍGUEZ, Juan. (1895/1993). *El Carnero*. Caracas, Venezuela: Ministerio para el Poder Popular y la Cultura de Venezuela, Fundación Biblioteca Ayacucho. Disponible

en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/211557.pdf> y *El Carnero* [manuscrito original escaneado] disponible en http://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/89041/0

JONES, Amelia. (2006), *El cuerpo del artista*. Tracey Warr (ed.). Barcelona, España: Phaidon Press Limited.

NC-arte. (2011), *Vires, un proyecto de María José Arjona*. Disponible en http://www.nc-arte.org/maria-jose-arjona/#gallery_78

PINKOLA, Clarissa. (2001), *Mujeres que corren con los lobos*. 4ª reimp. Barcelona, España: Ediciones B. Disponible en <http://www.infogenero.net/documentos/mujeresquecorrenconlos%20lobos.pdf>

Anacronismo como postura epistemológica

CHAVES, María (2015). *El anacronismo en la historia: ¿error o posibilidad? A propósito de las reflexiones sobre el tiempo en Carlo Ginzburg, Marc Bloch y Georges Didi-Huberman*. En "Historia y sociedad", Enero-Junio de 2016 (30). pp 45-73. Obtenido de DOI: <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n30.52609>

DERRIDA, Jaques. (1997). *Mal de Archivo, una impresión freudiana*. Madrid, España: Editorial Trotta. Disponible en <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/mal-de-archivo-derrida.pdf>

BENJAMIN, Walter. (1942). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Disponible en <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2006), *Ante el tiempo: Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. 1ª ed. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

_____, (2010). *Ante la imagen Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia, España: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo CENDEAC.

FOUCAULT, Michel. (1967/1984), *De los espacios otros "Des espaces autres"*, Conferencia dicada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Disponible en http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf

Cuerpo en conflicto martirizante

GALLÓN, Angélica. (2011, septiembre 9), *La mujer del diamante entre los dientes*. [Entrada de blog]. Esfera pública. Disponible en <http://esferapublica.org/nfblog/la-mujer-del-diamante-entre-los-dientes/>

SWITCH BDSM Club [Sebastian Alvarado], (2016, noviembre 11) *Why? By Bob Flanagan, 1985. From "Sick: The life and death of Bob Flanagan, Superasochist" by Kirby Dick, 1997*. Disponible en http://switchbdsmclub.blogspot.com.co/2016/09/why-by-bob-flanagan-1985-from-sick-life_30.html#links

KANE, Sarah. (2000), *4.48 Psychosis*. Disponible en <http://rlmalvin.angelfire.com/KaneSarah448Psychosis.pdf>

_____, (2000). *Cleansed. Cleansed Premiered at The Royal Court Theatre Downstairs, London, in April 1998*. Londres, Inglaterra: Methuen Random House. Disponible en <https://www.docdroid.net/PBTXNMc/docfoccom-sarah-kane-cleansed-2000pdf.pdf.html#page=2>

NANCY, Jean-Luc. (2003), *Corpus*. Madrid, España: Arena Libros.

_____, (2007), *58 indicios sobre el cuerpo / Extensión del alma*. Disponible en <https://es.scribd.com/doc/129853071/Libro-58-Indicios-sobre-el-cuerpo-Extension-del-alma-Jean-Luc-Nancy>

- KAUFFMAN, Linda. (2000), *Malas y perversos: Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, Frónesis Universitat de València.
- KRISTEVA, Julia. (1988), *Poderes de la perversión*. Ciudad de México, México: Siglo XXI Editores.
- LOCATION ONE, (2010). *Vires: a New Performance by Maria José Arjona*. [Archivo de video]. Disponible en https://vimeo.com/15958895#=_
- MENDITTO, Pietro. [Pietro Menditto], (2010, julio 12). *María José Arjona in Napoli - Vires*. [Archivo de video]. Disponible en <https://vimeo.com/13261509>
- OVALLE, Guillermo. (2011), *Comunicado*. Disponible en http://www.nc-arte.org/maria-jose-arjona/#texto_3
- _____, (2012, junio 3), *Entrevista*. En "Vires: un proyecto de María José Arjona". Disponible en <https://issuu.com/nc-arte/docs/vires>
- UMBRAL, Francisco. (1978), *Tratado de perversiones*. Barcelona, España: Editorial Bruguera S.A.
- VIOLA, Eugenio. (2011), *Texto curatorial*. Disponible en http://www.nc-arte.org/maria-jose-arjona/#texto_2
- YEPES, Rubén. (2015), *Lo que puede un cuerpo: María José Arjona*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia, Programa Nacional de Estímulos.

Cuerpo empoderado, mística y goce

- ALEFinstitucion, (2014, septiembre 15). *El concepto de Goce: ¿un nuevo paradigma en psicoanálisis?, por Alfredo Eidelsztein*. [Archivo de video]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=J2_fDckxKLU

- ANTEBI, Diana. (2008), *El goce en la psicosis. El goce femenino y la mística*. XV Jornadas de Investigación y Cuarto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires. Disponible en <https://www.aacademica.org/000-032/510.pdf>
- ASSOCIATION LACANIENNE INTERNATIONALE, (2007). *La jouissance phallique et la jouissance de l'autre. L'inaccessibilité du deux, un symptôme de Badiou. Conférence de Marc Darmon du 27 novembre 2007*. Disponible en http://www.freud-lacan.com/index.php/fr/44-categories-fr/site/1326/_La_jouissance_phallique_et_la_jouissance_de_l_Autre_L_inaccessibilite_du_deux_un_symptome_de_Badiou
- CELLERINO, Sergio y LUZAR, Noelia (2013). *El goce del cuerpo y el cuerpo del goce*. V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires. Disponible en <https://www.aacademica.org/000-054/682.pdf>
- DE ESPINOSA [SPINOZA], Baruch. (1675/2008), *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid, España: Editora Nacional. Disponible en <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina38375.pdf>
- DE ESPINOSA, María. (S.f.), *Clínica psicoanalítica. La mujer... El goce místico...* [Entrada de blog]. Disponible en <http://www.discursosfreudiano.com/la-mujer-el-goce-mistico/>
- DEL CASTILLO, Francisca Josefa. (1896/1956), *Afectos espirituales de la venerable madre y observante religiosa Francisca Josefa de la Concepción, en el siglo doña Francisca Josefa de Castillo y Toledo, Guevara, Niño y Roxas. Escritos por ella misma, de mandado de sus confesores según primera copia hecha por don Antonio María de Castillo y Alarcón, en Santa Fe de Bogotá, año de 1896*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Educación Nacional. 2 v. Disponible en <https://archive.org/details/afectosespiritua01cast> (v.1) y <https://archive.org/details/afectosespiritua02cast> (v.2).
- FONSECA, Inés. (2013), *En los bordes de la escritura mística de La Madre Francisca Josefa de la Concepción Del Castillo (1671-1742): El susurro del silencio* (tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Disponible en

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/8191/FonsecaZamoralnes2013.pdf;jsessionid=B58D25C9314613AC50D5EB01A3CDB805?sequence=1>

GORDO, Alfredo. (2016, noviembre 4), *Michel Onfray: "Devolver la filosofía a la calle no es hacer la calle"*. El Cultural. Disponible en <http://www.elcultural.com/revista/letras/Michel-Onfray-Devolver-la-filosofia-a-la-calle-no-es-hacer-la-calle/38749>

LACAN, Jaques. (1975/2008), *El seminario de Jaques Lacan. Libro 20: Aún (1972-1973)*. 1ª ed. 9ª reimp. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

MACBA Barcelona. (2014a, octubre 20). *Lacan para multitudes: Primera sesión (1/4) a cargo de Manuel Asensi*. [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=4i2vQEHnpEs>

_____, (2014b, octubre 20). *Lacan para multitudes: Segunda sesión (2/4) a cargo de Manuel Asensi*. [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=gx1qNJjtLY>

_____, (2014c, octubre 20). *Lacan para multitudes: Tercera sesión (3/4) a cargo de Manuel Asensi*. [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Az9hM2uC0s4&t=7772s>

_____, (2014d, octubre 20). *Lacan para multitudes: Cuarta sesión (4/4) a cargo de Manuel Asensi*. [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=aEFLRyOoV0g>

MAILLARD, Chantal. (2001), *Filosofía en los días críticos, Diarios 1996-1998*. [Fragmento]. Disponible en <https://es.scribd.com/document/212019156/Chantal-Maillard-Filosofia-de-los-Dias-criticos>

MATEU, Bernardo. [Bernardo Mateu]. (2017, marzo 5). *La invención lacaniana del concepto de goce, Bruno Bonoris, 2014*. [Archivo de video]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=anzs_G4kaws

- MULTIMEDIOS UAZ [Universidad Autónoma de Zacatecas], (2014, agosto 20). *Construcciones delirantes y goce femenino*, Jorge Alberto Vargas Suarez. [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=F7U5G8Fy7hl>
- NUCEP [Nuevo Centro de Estudios de Psicoanálisis], (2014a, septiembre 29). "El goce que se espera y el que nos desespera" con Rosa López 1/3. [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=pseUqvHUdNw>
- _____, (2014b, septiembre 30). "El goce que se espera y el que nos desespera" con Rosa López 2/3. [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=RyII9mhdv-Yold/numero2/objetoa2.htm>
- _____, (2014c, octubre 1). "El goce que se espera y el que nos desespera" con Rosa López 3/3. [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8eexZOI4wAY>
- PESKIN, Leonardo. (S.f.), *El objeto a*. Disponible en <http://www.elpsicoanalisis.org.ar/old/numero2/objetoa2.htm>
- PRIETO, Luis y MORERA, Valeria (2011). *El síntoma: analizable y analizante*. III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVIII Jornadas de Investigación Séptimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires. Disponible en <https://www.aacademica.org/000-052/63.pdf>
- PSICOCORREO [Marcelo Augusto Pérez], (2015, agosto 8). *GOCE / Una Introducción / Lacan - Freud* / [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Fc8qClyS0tA&t=2160s>
- RECALCATTI, Massimo (ed.), (2006). *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Cífrado.
- SILVA, Vicente. (2012), *Deliquios del divino amor: El amor místico de la madre Francisca Josefa del Castillo*. En "Credencial Historia". (270). Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/junio2012/elamor-mistico-de-la-madre-francisca-josefa-del-Castillo>

SOSSA, Alexis. (2011). *Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo*. En "Polis", (28). Publicado el 15 abril 2012. Disponible en <http://polis.revues.org/1417>

Diccionario de la lengua española

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2014a). Delirio. En *Diccionario de la lengua española* (23ª. ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=delirio>

_____, (2014b). Escatología. En *Diccionario de la lengua española* (23ª. ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=GDLQjnY|GDMPC4E>

_____, (2014c). Gozo. En *Diccionario de la lengua española* (23ª. ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=JNbzu3k>

_____, (2014d). Paroxismo. En *Diccionario de la lengua española* (23ª. ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=Ry2HnWj>

_____, (2014e). Patético, ca. En *Diccionario de la lengua española* (23ª. ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=pat%C3%A9tico>

_____, (2014f). Suspense. En *Diccionario de la lengua española* (23ª. ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=Yp1FQdx>

Lo barroco más allá de la estilística

CALABRESE, Omar. (1992), *La era Neobarroca* (3ª Ed.). Madrid, España: Cátedra.

CALDERÓN, Carme; FERNÁNDEZ, María y RODRÍGUEZ, María (coords.). (2013), *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Vol. 1. Santiago de Compostela, España: Andavira Editora. Disponible en http://iacobus.org/documentos/barroco_iberamericano_vol1.pdf

-
- CHIAMPI, Irlemar. (2000), *Barroco y modernidad*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- FAJARDO, Marta. (1996), *El espíritu barroco en el arte colonial*. En “Ensayos: Historia y Teoría del Arte”, (3). pp. 58-76. Disponible en <http://www.bdigital.unal.edu.co/44716/1/46477-225719-1-SM.pdf>
- GROOT, José Manuel. (1953), *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Educación Nacional.
- IRIARTE, Ignacio. (2013), *Lacan y El Barroco*. En “Escritura e imagen” Vol. 9. pp. 271-292. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/viewFile/43546/41189>
- LAVRIN, Asunción. (1986), *Female Religious*. En “Cities & Societies in Colonial Latin America”, Louise Hobermann y Susan M. Socolow (edits). Albuquerque, Estados Unidos: New Mexico University Press. Disponible en https://www.academia.edu/17514064/Female_Religious
- LEZAMA LIMA, José. (1988), *Confluencias: Selección de ensayos*. Abel Prieto (comp.). La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- MUSEO NACIONAL DEL PRADO, (2015a, febrero 17). *Conferencia: El paisaje moral del Barroco*. [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=TbSA5iJoJik>
- _____, (2015b, marzo 16). *Teoría del arte versus teoría de la imagen en la tratadística del Barroco*. [Archivo de video]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=JzISmW2_wW0
- _____, (2017, enero 23). *Conferencia: El Objetivo barroco*. [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=X04w3jLH9io>
- PAZ, Octavio. (1982), *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

- QUEVEDO, María Piedad. (2011), *La práctica de la interioridad en los espacios conventuales neogranadinos*. En "Historia de la vida privada en Colombia, Tomo I: Las fronteras difusas del Siglo XVI a 1880". Jaime Borja y Pablo Rodríguez (eds.). Bogotá, Colombia: Taurus.
- RESTREPO, José. (2010), *Habeas Corpus: que tengas [un] cuerpo [para exponer]*. Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/habeas-corpus/txt02.html>
- SARDUY, Severo. (1987), *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- SANTIAGO, Sebastián. (2006), *Estudios sobre al arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá, Colombia: Alcaldía Mayor de Bogotá, Corporación La Candelaria, Convenio Andrés Bello. Disponible en https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/libro_santiago__1_

Martirio como discurso de cuerpo enfermizo

- ARTAUD, Antonin. (1925), *El ombligo de los limbos / El pesa nervios*. Disponible en <https://monikamelo.files.wordpress.com/2013/01/artaud-elombligodeloslimbos.pdf>
- BORJA, Jaime. (2002), *El discurso visual del cuerpo barroco neogranadino*. Desde el jardín de Freud (2). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia. pp. 168-181. Disponible en www.bdigital.unal.edu.co/40719/1/12177-30950-1-PB.pdf
- _____, (2010), *El cuerpo exhibido, purificado y revelado. Experiencias barrocas coloniales*. Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/habeas-corpus/txt01.html>
- _____, (2012), *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá, Colombia: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Alcaldía Mayor de Bogotá.

-
- _____ y RESTREPO, José. (2010), *Habeas Corpus: que tengas [un] cuerpo [para exponer]*. Exposición: Marzo 19 a Junio 22 de 2010. Bogotá, Colombia: Museo de Arte del Banco de la República.
- BRU, Josepa. (2007), *Cuerpo y palabra o los paisajes de la cautividad*. En “La construcción social del paisaje”. Joan Nogué (ed.). Madrid, España: Editorial Biblioteca Nueva. pp. 63-83.
- CÁTEDRA ALFONSO REYES, (2014, abril 8). *José Ovejero - La ética de la crueldad*. [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ktc56Ev2d20>
- DE LOYOLA, Ignacio. (1548/2008). *Ejercicios espirituales*. Disponible en https://www.cristianismeijusticia.net/sites/default/files/pdf/eies53_0.pdf
- LACAN, Jaques. (1998/2006), *El seminario de Jaques Lacan. Libro 10: La angustia (1962-1963)*. 1ª ed. 3ª reimp. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- MESA, Martín. (2015), *Imagen y dolor. Representación y experiencia del martirio en las sociedades barrocas latinoamericanas*. En “Reflexiones sobre historia y teoría del arte”. Ana María Carreira (ed.). 1. pp. 141-168.
- MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA. (2014), *Pieza del mes, mayo 2014. Anónimo: Cilicios encontrados en el cadáver de Francisca Josefa del Castillo*. Disponible en http://www.museonacional.gov.co/colecciones/Pieza_del_mes/colecciones-pieza-del-mes-2014/Paginas/piezadelMesmayo2014.aspx
- RESTREPO, José. (2006), *Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.
- _____, (2015). *Ejercicios espirituales*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Reflexión deslocalizada

AGAMBEN, Giorgio. (2001), *Notas sobre el gesto y El rostro*. En "Medios sin fin, Notas sobre la política". Valencia, España: Pre-Textos. pp. 47-56, 79-86.

ARASSE, Daniel. (2005), *La carne, la gracia, lo sublime*. En "Historia del Cuerpo. Volumen I: Del Renacimiento al Siglo de las Luces, coordinado por Georges Vigarello". pp. 395-456. Disponible en <https://es.scribd.com/document/193718773/Daniel-Arassé-Cap-10-La-carne>

_____, (2008). *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid, España: Abada Libros.

ARAYA, Alejandra. (2006), *El castigo físico: el cuerpo como representación de la persona, un capítulo en la historia de la occidentalización de América, siglos XVI-XVIII*. En "Historia No 39", Vol. 2, julio-diciembre 2006. Santiago, Chile: Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile pp 349-367. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942006000200001

BATAILLE, Georges. (1928/1995), *Historia del ojo*. Disponible en http://www.medicinayarte.com/img/biblioteca_virtual_publica_deleuze_bataille_georges_historia_del_ojo.pdf

_____, (1954/1986). *La experiencia interior seguida de Método de meditación y Postscriptum*. Madrid, España: Taurus.

_____, (1957). *El erotismo*. Disponible en <https://magistermediales.files.wordpress.com/2011/05/el-erotismo-georges-bataille1.pdf>

_____, (1981). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona, España: Tusquets Editores.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2007), *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

- FONT, Josep. (2009, diciembre 3), *Entrevista: Alois Haas, filósofo. "La mística es la filosofía de la libertad"*. El País. Disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2009/12/03/actualidad/1259794803_850215.html
- FREUD, Sigmund. (1896), *La etiología de la histeria*. Disponible en <http://biblioteca.org.ar/libros/211775.pdf>
- GARCÍA, José Luis, (ed.). (2011), *El cuerpo en psicoanálisis*. Caracas, Venezuela: Editorial Pomaire.
- HAAS, Alois Maria. (2009), *El viento de lo absoluto: ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* Madrid, España: Ediciones Siruela.
- LACAN, Jaques. (1981/2009), *El seminario de Jaques Lacan. Libro 3: Las psicosis (1955-1956)*. 1ª ed. 17ª reimp. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- _____, (1988/2015). *El seminario de Jaques Lacan. Libro 6: El deseo y su interpretación (1958-1959)*. 1ª ed. 2ª reimp. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- _____, (1973/2007). *El seminario de Jaques Lacan. Libro 7: La ética del psicoanálisis (1959-1960)*. 1ª ed. 10ª reimp. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- LARDONE, Mariana y MANHÓN, Adhemar. (2017, enero 14). *BRÚJULA: Jean-Luc Nancy: "El cuerpo es la voz que habla". El filósofo francés responde*. [Entrevista]. El Deber. Disponible en <http://www.eldeber.com.bo/brujula/Jean-Luc-Nancy-El-cuerpo-es-la-voz-que-habla-20170113-0077.html>
- PABÓN, Consuelo. (S.f.), *Construcciones de cuerpos*. Disponible en <https://es.scribd.com/doc/45332816/Pabon-Consuelo-Construcciones-de-Cuerpos>
- PIRO, María; MUNICOY, María; FANJUL, Adriana. (2004), *La histeria: entre la mística y la locura. Madeleine Lebouc*. En "Revista Universitaria de Psicoanálisis" (IV). Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Psicología. pp. 61-75.
- TEDx Talks. (2015, enero 15), *El hombre es un sujeto del deseo y la palabra | Gabriel Rolón | TEDxBahiaBlanca*. [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=1rl0eyvcGT0>

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan y ROSCH, Eleanor. (1997), *De cuerpo presente: Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.

Singularidad del martirio en *Afecto 45*

ACHURY VALENZUELA, Darío. (1962), *Análisis crítico de los Afectos espirituales de Sor Francisca Josefa de la Concepción de Castillo*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Educación Nacional. Disponible en <https://archive.org/details/analisiscriticod00cast>

ANDRADE GONZÁLEZ, Gerardo. (S.f.), *Algunos aspectos de la sociedad neogranadina: la vida conventual y social tunjana en los escritos de la Madre Castillo*. Boletín cultural y bibliográfico (Bogotá), v. 11 No 1.

CARRASQUILLA, Rafael. (1890), *R.M. Francisca Josefa del Castillo*, Colombia Ilustrada, n° 16. p. 243.

CRISTINA, María Teresa. (1982) *La prosa asceticomística de Sor Francisca Josefa del Castillo*, Manual de historia de Colombia. Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Cultura. V. 1.

GALAZ-VIVAR, Alicia. (1990), *Francisca Josefa del Castillo una mística del Nuevo Mundo*. En "Thesaurus, Tomo XLV, (1)". pp. 149-161. Disponible en http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/45/TH_45_001_181_0.pdf

HERNÁNDEZ-TORRES, Ivette. (2003), *Escritura y misticismo en los afectos espirituales de La Madre Castillo*. Revista Iberoamericana, Vol. LXIX, Núm. 204, Julio-Septiembre, pp. 653-665. University of California, Irvine. Disponible en <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/download/5644/5791>

JARAMILLO, Víctor. (2017), *Conjeturas de quien ignora*. [Fragmento de “Creación como Mística: Una criptografía de lo sagrado en el arte”]. Disponible en <http://morada.co/conjeturas-de-quien-ignora/>

MCKNIGHT, Kathryn Joy. 2003 “*Vida y afectos de la Madre Castillo*”, *Yo con mi viveza. Textos de conquistadoras, monjas, brujas, poetas y otras mujeres de la colonia*. Luisa Campuzano y Catharina Vallejo (edits). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

MUJICA, Elisa. (1992), *250 años de la muerte de la madre Castillo: una monja provinciana del siglo XVIII*. En “Credencial Historia No. 30” Disponible en <http://www.banrepcultural.org/node/32655>

OSORIO, María. (2011), *Escritura mística y discurso amoroso en Sor Francisca Josefa del Castillo*. En “Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco”. Pamplona, España: Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 345-350. Disponible en http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18613/1/36_%20Osorio.pdf

ROBLEDO, Ángela y HERNÁNDEZ, María. (2007), *Madre Francisca Josefa de la Concepción de Catillo: Su vida*. Caracas, Venezuela: Ministerio para el Poder Popular y la Cultura de Venezuela, Fundación Biblioteca Ayacucho.

SANTA CLARA LA REAL. (2015, noviembre 19). *Sor Francisca Josefa del Castillo*. Disponible en <https://santaclaralareal.wordpress.com/2015/11/19/sor-francisca-josefa-del-Castillo/>

Teatro, performance y puesta en escena

ARTAUD, Antonin. (1938/2001). *El teatro doble*. 8ª reimp. Barcelona, España: Edhasa. Disponible en <http://www.edras.cl/wg/data.edras.cl/resources-files-repository/teatro-doble.pdf>

- BADIOU, Alan. *Escritos sobre teatro*. En "Imágenes y palabras: Escritos sobre cine y teatro". Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial. pp. 115-169.
- BAL, Mieke. (2009), *Imagen y Mise-en-scène*. En "Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje". Murcia, España: Centro de Documentación y Estudios Avanzados en Arte Contemporáneo. pp. 81-174.
- DE DIEGO, Estrella. (2011), *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid, España: Ediciones Siruela.
- DUQUE, Fernando. (2008). *Dramaturgia y performance: el teatro es el teatro y el performance es el performance*. Artículo de Reflexión. Calle14: revista de investigación en el campo del arte (2). Diciembre-Sin mes. Disponible en <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/2922/4269>
- HUESO, Adrian [Adrian Hueso]. (2014, septiembre 17). *Entrevista a la Artista María José Arjona*. [Archivo de audio en plataforma de video]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=fLC0_8gs1fU
- SCHECHNER, Richard. (2000). *Performance: teoría y prácticas interculturales*. En "Performance: teoría y prácticas interculturales". Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires. pp. 11-70.
- _____, (2002a). *What is performance?* En "Performance studies: An introduction". Nueva York, Estados Unidos: Routledge. pp. 22-433. Disponible en <https://es.scribd.com/doc/296526097/Richard-Schechner-What-is-Performance>
- _____, STUCKY, Nathan y WIMMER, Cinthia (eds.), (2002b). *Teaching performance studies*. Carbondale, Estados Unidos: Board of Trustees, Southern Illinois University
- TAYLOR, Diana y FUENTES. Marcela. (eds.). (2011), *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Ver, interpretar y narrar imágenes

BAL, Mieke. (1998), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid, España: Catedra.

BELTING, Hans. (2010), *Métodos y estrategias de una disciplina académica*. En “La historia del arte después de la modernidad”. Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana Biblioteca Francisco Javier Clavigero. pp 172-184.

BENJAMIN, Walter. (1989), *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.

BORJA, Jaime y RESTREPO, José. (2010), *Los archivos de imágenes, las gramáticas del videoarte. José Alejandro Restrepo en conversación con Jaime Borja*. Bogotá, Colombia: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Alcaldía Mayor de Bogotá. pp. 158-169. En “Errata#” (1). Disponible en https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu

BURKE, Peter. (2005), *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, España: Cultura libre, Biblioteca de Bolsillo.

CHACÓN, Pablo. (2012, mayo 30), *Qué decimos al decir Lacan. La desorientación masculina, la recepción de Lacan en Oriente y especulaciones sobre por qué las mujeres sostendrán la práctica analítica de este siglo, en un diálogo exclusivo con el psicoanalista francés Jacques-Alain Miller*. [Entrevista]. Clarín, Revista Ñ. Disponible en http://www.clarin.com/rn/ideas/decimos-decir-Lacan_0_BJ07m3m2Dmg.html

COUSO, Oswaldo. (S.f.). *La interpretación psicoanalítica: de pasión significativa a inspiración poética*. Escuela Freudiana de Buenos Aires. Disponible en <http://www.efba.org/efbaonline/couso-15.htm>

ECO, Umberto. (2005). *Tratado de Semiótica General*. (5ª ed.). Barcelona, España: Editorial Lumen.

GROUPE μ . (1993), *Tratado del signo visual*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, Signo e Imagen.

- MONROY, Leonardo. (2017), *La lectura filosófica de la literatura en Rafael Gutiérrez Girardot*. Literatura: teoría, historia, crítica 19 (1). 225-250. DOI: <https://doi.org/10.15446/lthc.v19n1.60867>
- MOXEY, Keith. (Enero 2009), *Los estudios visuales y el giro icónico*. En “Estudios visuales [Puntos de suspensión]” (6). Disponible en http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf
- OLIVERAS, Elena. (2007), *Desafíos para la historiografía: La “Tumba” de Oldenburg y el Oratorio de Macchi*. En “Documentos de Historia y Teoría: Textos. Enfoques historiográficos contemporáneos” (16). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.
- ÓPTICA. (2010, mayo 14). *Habeas Corpus, mostrando el cuerpo. Entrevista a José Alejandro Restrepo por Santiago Rueda*. [Archivo de video]. Disponible en <http://untelevision.unal.edu.co/detalle/cat/optica/article/habeas-corpus-mostrando-el-cuerpo.html>
- PÉRGOLIS, Juan. (2006), *El signo como fuente y la interpretación como método*. En “Documentos de Historia y Teoría: Textos. Seminario fuentes no convencionales: artículos de profesores” (15). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.
- PINI, Ivonne. (2006), *Fuentes no visuales de la historia del arte*. En “Documentos de Historia y Teoría: Textos. Seminario fuentes no convencionales: artículos de profesores” (15). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.
- POTEL, Horacio [Horacio Potel], (2008, octubre 27). *Jacques Derrida - ¿Quién encontró alguna vez un yo?* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=rhUy98VOEO4>
- ROMERO, Pedro. (2007), *Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman*. Minerva (5). Madrid, España: Círculo de Bellas Artes. Disponible en <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=141>

SAURET, Marie-Jean. (1995), *Fundamentos del psicoanálisis. Introducción al psicoanálisis: lo real, lo simbólico y lo imaginario*. Disponible en <http://www.funlam.edu.co/uploads/facultadpsicologia/639398.pdf>

VALENCIA, Facundo. (1998), *Escrito, pintado. (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid, España: La balsa de la Medusa (89), Visor.

Créditos de las imágenes

Figura 1-1 [27]. Anónimo [U F]. (2016), *Sin título*. Fotografía recuperada de Tripadvisor https://www.tripadvisor.co/Attraction_Review-g776258-d9592865-Reviews-Capilla_y_Museo_de_Santa_Clara_la_Real-Tunja_Boyaca_Department.html Consulta del 12 de noviembre de 2017.

Figura 1-2 [39] y **Figura 1-3** [42]. Brad Fanta [polka party]. (2015), *View from the Convent y Mother Superior's Room*. Fotografías recuperadas de Tripadvisor https://www.tripadvisor.co/Attraction_Review-g776258-d9592865-Reviews-Capilla_y_Museo_de_Santa_Clara_la_Real-Tunja_Boyaca_Department.html Consulta del 12 de noviembre de 2017.

Figura 1-4 [50], **Figura 1-5** [54], **Figura 1-6** [57], **Figura 1-7** [60], **Figura 2-2:** [73] y **Figura 3-2:** [123] Diego Uribe. Fotografías recuperadas de NC-arte http://www.nc-arte.org/maria-jose-arjona/#gallery_78 Consulta del 20 de noviembre de 2017. Las **Figuras 1-6 y 1-7** son segmentos de las fotografías originales, todas las fotografías carecen de título.

Figura 2-1 [71]. Gabriel Mariño. (2014), *Celda de castigo*. Fotografía recuperada de <http://cuerpoyconocimiento.blogspot.com.co/> Consulta del 26 de noviembre de 2017.

Figura 3-1 [113]. Anónimo [santaclaralareal]. (2015), *Sin título*. Fotografía recuperada de <https://santaclaralareal.wordpress.com/2015/11/19/sor-francisca-josefa-del-Castillo/> Consulta del 10 de diciembre de 2017.

Vita

Sebastian Alvarado (Sogamoso, 1986) es artista e investigador académico independiente. Graduado como Maestro en Artes Plásticas por la Universidad de Antioquia de Medellín (2013), con estudios en el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali (2006 -2009) y en la Escuela Superior de Artes de Tunja (2003 - 2005). Los intereses de su obra e investigación se centran en la producción plástica contemporánea, la historia y la teoría del arte, las ideas y el cuerpo, así como en el psicoanálisis, la lingüística y la semiótica. Artista nominado al Premio Sara Modiano para las Artes (Barranquilla, 2017).

Dentro de su trayectoria destacan las exposiciones individuales *Archivo Latinoamérica, Capítulo Colombia: Oscuras proyecciones regulares* (Campos de Gutiérrez. Medellín, 2013) y *Nicotiana tabacum Project* (Casa Imago. Medellín, 2011), con participación en las recientes muestras colectivas: *Cinema poético: Muestra Internacional de Video Arte y Video Experimental*. (Politécnico Jaime Isaza Cadavid. Medellín, 2017), *Muestra Internacional de Video Arte - NIO 5*. (Universidad Tecnológica de Pereira - Fundación Casa Inclinada. Pereira, 2016), *Fútbol, Drogas y Rock n' Roll [El Dorado]*, (invitado por Galería LaMutante, Barrio Joven Chandon en arteBA. Buenos Aires, 2015), *Imagen Regional 8* (Banco de la República. Bucaramanga, 2014) y *Rememorando la Revolución Mexicana: Una mirada desde la cotidianidad Zapatista* (invitado por Proyecto Espiga, Biblioteca pública EPM. Medellín, 2014).

El proyecto de investigación *Feminæ Pictórica: mujeres pintoras en Colombia* para el Museo Nacional de Colombia, fue seleccionado ganador en el Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura (Bogotá, 2015). Sus memorias *Y no hay remedio! - Archivo Latinoamérica*, fueron postuladas por la Universidad de Antioquia a los Premios Otto de Greiff de la Universidad Nacional de Colombia a los mejores trabajos de grado en pregrado, en la categoría Creatividad y Expresión en Artes y Letras (Bogotá, 2014).

Johann Sebastián Alvarado-Guatibonza © 2018

Esta tesis obtuvo en su defensa la Distinción Meritoria por unanimidad.

Fecha de defensa: 10 de mayo de 2018.