

**VI****COLOQUIO INTERDISCIPLINARIO  
INTERNACIONAL "EDUCACIÓN,  
SEXUALIDADES Y RELACIONES  
DE GÉNERO"****4<sup>o</sup>****CONGRESO GÉNERO Y SOCIEDAD****De pedagogías, políticas y subjetividades:  
*recorridos y resistencias*****Título: Promiscuidad Cyborg****Autorx: Alberto E. F. Canseco (Beto)****Pertenencia institucional: CIFFyH, UNC / Córdoba****Eje 1: Prácticas y discursos artístico-culturales sobre cuerpos, sexualidades y subjetividades****Palabras clave: CYBORG / ESCRITURA / ORGÍA**

La supervivencia está en juego en este duelo de escrituras. (Donna Haraway)

A más de treinta años de la publicación del "Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX" de Donna Haraway (1991), vale la pena visitar dicho texto a fin de revisar los modos en como aprendemos y -más importante aún-, desaprendemos a ser los cuerpos que nos hicieron. Particularmente, me interesa releer el manifiesto prestando especial atención a las temporalidades que l\*s cyborg manejan. En efecto, debemos recordar que para Haraway la escritura y los proyectos feministas cyborg abandonarían tanto un deseo de respuestas totales como la idea de un tiempo original al que volver. En sus palabras:

La escritura *cyborg* no será sobre la Caída, sobre la imaginación de la totalidad de un érase una vez anterior al lenguaje, a la escritura, al Hombre. La escritura *cyborg* trata del poder para sobrevivir, no sobre la base de la inocencia original, sino sobre la de empuñar las herramientas que marcan el mundo y que las marcó como otredad. (Haraway, 1991: 300)

Sabiéndose sobrevivientes, l\*s cyborgs no tienen nostalgia de un pasado al cual volver de manera pura; no niegan eso que la historia ha hecho con ell\*s, no se vinculan con las narraciones que l\*s preceden buscando allí respuestas, ni esperando un retorno a una unidad original. Sin embargo, l\*s cyborgs sí vuelven al pasado, reconociendo que allí están los mitos fundantes que l\*s constituyeron como otr\*s, de los que efectivamente han sobrevivido, ¿qué hacer con ellos?

Haraway propone aquí la operación de la blasfemia. Tomar en serio y con humor aquellas narraciones que reconocemos son importantes, pero de las que debemos de algún burlarnos. No se trata de negarlas, abandonarlas: "No es apostasía", dice la autora. Se trata de volver a ellas una y otra vez, pero para ironizarlas. De este modo, l\*s cyborgs cuentan de nuevo las historias sobre el origen y reversionan los mitos centrales del origen de la cultura occidental, sabiendo que hemos sido colonizad\*s por ellos. En este sentido, la lucha del cyborg es una lucha en contra de lenguaje único y de allí que "la política de los *cyborgs* insista en el ruido y sea partidaria de la polución, regodeándose en las fusiones ilegítimas de animal con máquina" (Haraway, 1991 302).

Así, como puede evidenciarse, la escritura es una de las armas más importantes para l\*s cyborgs. En efecto, siguiendo estas intuiciones, treinta años después, la activista lesbiana cuir valeria flores piensa la idea de una interrupción en el relato como una

posibilidad política; en algún sentido, un ruido o una polución que abre cierta fisura en el lenguaje: una práctica promiscua cyborg. En sus propias palabras:

Si la herida del lenguaje nos constituye, nos apremia herir el lenguaje con rupturas y saltos de imaginarios. Inscribir la herida en el lenguaje, encarnando la falla de la interpelación normativa, de sus lógicas de hegemonía, normalización y naturalización, a través de la promiscuidad entre géneros, disciplinas y cuerpos, que evite la construcción sistémica de silencios. Nuestros arrebatos y desarreglos pasionales, con sus desvíos y extravíos de la significación, quiebran la razón convencional. (flores, 2013: 71-72)

De este modo, es con este lenguaje, con esta reescritura promiscua, que blasfemamos. ¿En qué sentido se articulan promiscuidad y escritura cyborg? No puedo dejar de pensar en este punto que la blasfemia suele ser a través de un recurso a lo sexual. ¿Cómo blasfemarán los mitos fundantes l\*s cyborgs si no es también cogiendo con ell\*s, haciéndolos coger, viéndolos coger?

Me pregunto si no es acaso a esta operación a la que Eve Kosofsky Sedgwick apunta como una lectura queer cuando recupera la experiencia de Henry James acerca de la vergüenza. En efecto, James recupera en *The Art of the Novel* una serie de prólogos y cuentos tempranos que no tuvieron mucho éxito. Sedgwick entiende que el James que hace esa recuperación mira al joven y avergonzado James con cariño, no lo niega sino que lo trae y lo involucra en un vínculo que puede ser tildado de erótico e intergeneracional. El James maduro desea al joven y avergonzado James. En sus propias palabras: “la metáfora que presenta la relación de uno con su propio pasado como un parentesco tanto intersubjetivo como intergeneracional. Y, podría ser añadido, casi por definición homoerótico” (Sedgwick, 1999: 205).

De este modo, deberíamos poder pensar la temporalidad del cyborg en la experiencia sexual que termina siendo la blasfemia. Cabe recordar aquí que, en efecto, uno de los modos en que somos gobernad\*s y, en ese sentido, como se hicieron nuestros cuerpos, es precisamente a través de la narración y constitución de nuestros placeres, de manera que se hace imprescindible abordar también esas constituciones, hacer con ellas alguna otra cosa. Interrumpirlas, dirá valeria flores, y con ello quiere decir:

insertar un corte en una conversación, un modelo, un acto, un movimiento, una quietud, un tiempo...y abrir la posibilidad a otros devenires u acontecimientos, a otras líneas de pensamiento. Desbarata el orden lineal del discurso, alterando la inmovilidad y pasmosa inercia de lo que se da por obvio (flores, 2013: 22).

Así, en nuestras propias experiencias corporales y en el ejercicio de la escritura, se trataría de apostar por una interrupción que desarticule la inercia del modo en que somos producid\*s por las normas. De algún modo, frenar la historia de la performatividad para que repitamos alguna otra cosa, para que aparezcan también otros placeres, otros cuerpos.

En ese sentido, podríamos pensar también cuando esos placeres se vuelven interruptivos, cuando cortan el tiempo o lo suspenden, y en ese sentido, abren fisuras en la que otras narraciones son posibles. En efecto, ¿qué placeres sexuales interrumpen? Pensemos por un momento en la experiencia de la *pasión sexual* precisamente como una en la que algo nos excita repentinamente, nos deja sin palabras, nos corta el relato del yo y nos obliga a realizar un esfuerzo para recobrarlos de aquello que (nos) sucedió. Pasión sexual como pasividad, algo de lo que no podemos decidir de antemano sino que aparece en el encuentro entre los cuerpos. En palabras de Judith Butler:

Puedes decidir qué tipo de relaciones sexuales quieres. De hecho puedes decidir quién entra en ti y en quién querrías entrar tú, pero aún así, no estás decidiendo sobre la pasión. Estás decidiendo sobre qué hacer acerca de algo que en parte se

ha decidido por ti, algo que es anterior a la reflexión y que nunca está completamente bajo control. Se te ha otorgado a ti antes de que decidieras cuándo y cómo ibas a otorgarlo tú (Butler, 2009: 335).

Así, la pasión sexual es esa experiencia en la que el cuerpo se ve afectado por algún elemento del mundo, y dicha afectación lo interrumpe en términos de placer sexual. Esta interrupción remite inevitablemente a categorías temporales de la experiencia, a una suspensión que se experimenta por momentos como insuperable, o como completamente abarcadora de la vida corporal. Ahora bien, ¿este cuerpo que sufre tal afectación permanece igual?, ¿qué sucede con el cuerpo que se ve interrumpido por la experiencia de la pasión? En efecto, Butler se refiere al deseo –tal como lo hizo con el duelo– como una experiencia en la que somos deshech\*s por l\*s otr\*s. En términos de la autora:

Nos deshacemos unos a otros. Y si no, nos estamos perdiendo de algo. Si esto se ve tan claro en el caso del duelo, es tan sólo porque éste ya es el caso del *deseo*. No siempre nos quedamos intactos. Puede ser que lo queramos, o que lo estemos, pero también puede ser que, a pesar de nuestros mejores esfuerzos, seamos deshechos frente al otro, *por el tacto, por el olor, por el sentir, por la esperanza del contacto, por el recuerdo del sentir* (Butler, 2006: 38, la cursiva es mía).

En otras palabras: “¿Es mi cuerpo siempre el mismo?... Cuando me relaciono sexualmente con alguien o alguienas ¿Puedo decir que mi cuerpo acaba cuando comienza el del otre? ¿Qué constituye el límite de mi cuerpo? ¿Y el límite de mi deseo?” (Gall, 2012: 5).

Y esta última pregunta nos devuelve una vez más a la experiencia de lxs cyborgs, para quienes los límites corporales están puestos en cuestión desde un principio (¿acaso también para ciertas experiencias corporales de personas con diversidad funcional?). De este modo, cabe interrogarnos: ¿cómo es la pasión cyborg?, ¿qué sucede cuando l\*s cyborgs cogen?, ¿l\*s cyborgs cogen o se coge de un modo cyborg?, ¿qué interrumpe sexualmente la experiencia de l\*s cyborgs?

Me pregunto, en ese sentido, si no sería interesante políticamente imaginar una alianza entre cyborgs que no puede no ser sexual, una orgía de supervivientes que exploren otras formas de habitar los vínculos sexuales, pues estos vínculos son el resultado también de los mitos fundantes que nos constituyeron como otr\*s. Una orgía cyborg que blasfeme los modos más arraigados de lo que entendemos como placer. Lo que la misma Haraway intuye cuando dice acerca de su manifiesto: “El presente trabajo es un canto al *placer* en la confusión de las fronteras y a la *responsabilidad* en su construcción”. (254)

Con estas reflexiones en mente es que quiero abordar un discurso específico que nos puede ayudar a seguir pensando a propósito de los placeres y la temporalidad cyborg. Se trata de la lectura en paralelo de un personaje ficticio y su recreación décadas más tarde: la “novia” de Frankenstein, tal como aparece en la película de James Whale (1931) y el personaje de Lily, ex prostituta asesinada y luego vuelta a la vida gracias al Dr. Frankenstein en la serie Penny Dreadful (2014 - 2016 ). El segundo personaje, en efecto, podría ser interpretado como una relectura del primero, una versión blasfema de ese primer texto cinematográfico. Dicha versión, sin embargo, realiza una serie de desplazamientos que, de hecho, tienen que ver con un empoderamiento sexual y que parece interesante analizar a la luz de una reflexión feminista cyborg y promiscua acerca del tiempo.

La llamada novia de Frankenstein es, en principio, un proyecto de Pretorius, un antiguo profesor del Dr. Frankenstein, quien, habiéndose enterado de que tanto el monstruo como el doctor sobrevivieron, pretende seguir experimentando con los límites entre la

vida y la muerte. Para ello, entiende que sería interesante hacerle una “compañera” (*mate*) al monstruo, juntando su propia pericia (él mismo ya había podido crear vida inteligente aunque en tamaños minúsculos) con los conocimientos acerca de la electricidad del doctor Frankenstein. El monstruo, por su parte, habiendo escapado de su perdición, asesina a varias personas y se encuentra con un hombre ciego con quien entabla una amistad, al punto de aprender algunas palabras, entre ellas “friend” (amigo). Así, en el encuentro entre Pretorius y el monstruo, lo que éste pregunta primero es si Pretorius puede hacer un hombre como él (“A man like me”), a lo que el profesor responde “No. Una mujer. Una amiga para ti”. El monstruo que había comenzado queriendo un hombre como él (o como el ciego, su primer amigo) concluye diciendo: “Mujer. Amiga. Esposa”, cerrando un círculo de heterosexualización creciente que se acerca al modelo ideal del Edén. En efecto, Haraway compara al cyborg con el monstruo de Frankenstein y declara:

A la inversa de las esperanzas del monstruo de Frankenstein, el *cyborg* no espera que su padre lo salve con un arreglo del jardín, es decir, mediante la fabricación de una pareja heterosexual, mediante su complemento en una totalidad, en una ciudad y en un cosmos. El *cyborg* no sueña con una comunidad que siga el modelo de la familia orgánica aunque sin proyecto edípico. El *cyborg* no reconocería el Jardín del Edén, no está hecho de barro y no puede soñar con volver a convertirse en polvo. (256)

Pero, ¿y si el cyborg no fuera el monstruo de Frankenstein sino aquella que fue vuelta a la vida para ser su novia?

Volviendo entonces a este proyecto de Pretorius, la “novia de Frankenstein” no puede conseguirse en su primer intento, pues el cadáver que se intenta hacer vivir es demasiado viejo. De allí que la “novia” nace de una joven asesinada en escena, ante nuestros ojos. ¿Quién llorará esa muerte? No lo sabemos ni tendremos oportunidad de hacerlo. Es así que una vez pronunciadas las famosas palabras: “It’s alive!”, Pretorius la bautiza “La novia de Frankenstein”. Es llamativo en este punto que la llame de ese modo, pues el monstruo no lleva por nombre Frankenstein hasta donde sabemos. ¿De quién es la novia la nueva monstrea?, ¿del doctor? En efecto, cuando el monstruo se acerca a ella, ella grita, no sabemos si asustada o indignada mira al doctor como reclamándole. ¿Por qué grita la monstrea?, ¿y si gritara porque no quiere que decidan de quien será esposa de nadie, porque rechaza el destino heterosexual? Ella es también monstrea, aun cuando el monstruo diga que ella lo odia como todo el mundo, puede que no sea así. De hecho, al finalizar la película, cuando el monstruo decide que tanto él como Pretorius y la monstrea deben morir, pues pertenecen a la muerte, contrario al doctor Frankenstein y su comprometida a quienes el monstruo deja escapar, pues pertenecen a la vida, la monstrea no grita, ni llora como sí lo hace el monstruo, ella maúlla.

Cabe decir que tanto la monstrea como Mary Shelley son interpretadas por la misma actriz, aun cuando en la nómina del reparto al lado de “la novia del monstruo” aparezca un signo de interrogación. ¿Acaso esa monstrea que no menciona una palabra en todo el film, y que tampoco tiene nombre ni actriz que la represente, no es efectivamente quien desarticula el lenguaje identitario de toda la narración?, ¿acaso su maullido no es un llamado recursivo a un inicio del relato?, ¿acaso no es la única voz que importa?, ¿cómo podremos releer ese maullido furioso, esa resistencia inefable pero potente, la única capaz de rechazar el destino cruel de la monstruosidad en un mundo donde el doctor Frankenstein y su prometida como figuración del orden heterosexual de la vida son quienes merecen vivir?, ¿cómo podremos releer ese maullido?

En efecto, podríamos entender la renarración de tal mito por la serie Penny Dreadful como una oportunidad para articular ese maullido de furia en una versión feminista.

Aun cuando mi intención no sea tanto adelantar sobre las operaciones que se realizan en la narración, sino invitar a que la vean, debo decir algunas palabras para que se entienda en qué sentido se trata de una reescritura cyborg. Antes que nada, deberíamos tener en cuenta que hay por lo menos tres etapas en la historia de Lily que complejizan la vuelta a ese mito. En primer lugar, Brona Croft, una inmigrante irlandesa, trabajadora sexual que sufre de tuberculosis y que se involucra con otro de los personajes. Su personalidad es vivaz, audaz, marcada por la pobreza y por los abusos, así como por la voluntad de sobrevivir. Ya no es solo una muchacha que pasa eventualmente por una calle y es asesinada para ser revivida en forma de monstrea, como en la película de Whale. No. Ahora tiene una historia que puede afectarnos, que nos permite enmarcar su muerte prematura como un acontecimiento ético afectivamente cargado.

Ella, como en la película de Whale, también es asesinada antes de tiempo, aun cuando parece inevitable por la enfermedad que sufre, su muerte no es a causa de ella sino por la intervención de Víctor Frankenstein quien se encuentra presionado a crear a una compañera para el monstruo que ya había creado.

Ella también rechaza al monstruo y prefiere a Víctor, tal como en la película, y Víctor, virgen aun, se ve seducido por la idea de estar acompañado por esta hermosa mujer que ha vuelto a la vida y que lleva por nombre Lily. Sumisa, sin memoria, Lily aprende con la dirección de Víctor a ser una mujer: corsets, tacos, modales. Hasta que se rebela y se asocia con Dorian Gray y toma como discípula a Justine en el intento de armar un ejército de mujeres trabajadoras sexuales y llevar adelante una revolución, una guerra que no tiene que ver con la igualdad sino con el dominio. En un momento llega a decir:

No somos mujeres que gateen. No somos mujeres que se arrodillen. Y por esto seremos llamadas radicales. Revolucionarias. Mujeres que son fuertes, y rechazan ser degradadas, y eligen protegerse a sí mismas, son llamadas monstruos. Ese es el crimen del mundo, no el nuestro.

Lo interesante de Lily no es solo que haya un empoderamiento sino que su empoderamiento es sexual. Ella coge. Con Dorian, con Justine, con las otras trabajadoras sexuales. Es una alianza de supervivientes que es eminentemente sexual. Es furia, pero también es placer. No el placer al que estaba destinada a experimentar, aquel que puede aparecer en la interacción entre esposos, ni con el monstruo ni con Víctor, sino un placer que aparece en el encuentro con otras supervivientes, con otras monstreas.

En síntesis, más allá de los derroteros que haya tenido la figura del cyborg en la trayectoria teórica de Haraway, aun parece interesante recuperar qué es lo que hacen est\*s cyborgs con los términos e historias que l\*s hicieron, lo que nos devuelve otra vez la importancia de la blasfemia entendida, quisiera insistir, como un modo específico de experiencia sexual. Quisiera creer en que de estas experiencias sexuales podrán emerger formas novedosas de placer sexual, formas trasgresoras de la hegemonía heterosexual de las que no tendremos ni idea hasta que no nos involucremos de manera literal (no metafórica) en orgías de supervivientes.

Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*, Paidós, Barcelona.

Butler, Judith (2009). "Performatividad, precariedad y políticas sexuales", *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana* [en línea], vol. 4, nº 3, Septiembre-Diciembre, Madrid, págs. 321-336, 2009, dirección URL: [www.aibr.org/antropologia/04v03/criticos/040302.pdf](http://www.aibr.org/antropologia/04v03/criticos/040302.pdf) [Consulta: 8 de mayo de 2013]

flores, valeria (2013). interrupciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, educación, 1ª edición, Neuquén, Editora La Mondonga Dark.

Gall, Noe (2012): “Tomar la palabra/concha”, 4 de abril de 2013, <  
<http://potenciatortillera.blogspot.com.ar/2012/04/la-celebracion-de-las-amantes-dia-2.html>>.

Haraway, Donna (1991). Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza, 1ª edición, Madrid, Cátedra.

Kosofsky Sedgwick, Eve (1999). “Performatividad queer. The Art of the novel de Henry James”. En: Nómadas (Col) 1999. Disponible en Internet: <<<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=105114274017>>> (08/04/2010).