



A partir de los avances tecnológicos: ¿«El hombre es un animal cuyo cuerpo pierde»?

Instituto Psicología Social

Trabajo Final de Grado

Docente tutor: Psicólogo Enrico Irrazábal

Estudiante: María Laura Dotta Borvonet

Montevideo, mayo de 2016

Contenido

A. Resumen	3
B. Introducción	4
1. Historia de soportes tecnológicos y el cuerpo.....	4
2. ¿Qué es el cuerpo?.....	7
3. Serie televisiva <i>Black Mirror</i>	10
4. Metodología de trabajo	11
C. Desarrollo	12
1. El hombre y sus facultades	12
1.1. Cambio de espacios	12
1.2. El hombre: ¿Pierde capacidades?	13
1.3. Memoria como dispositivo	15
1.4. Dispositivo y deseo	19
1.5. Deseo y memoria.....	20
1.6. Conciencia, deseo y memoria.....	20
1.7. Memoria que se reinventa y subjetividades moduladas.....	21
2. Cuerpo y memoria.....	23
2.1. Escena: Fi, Liam y Jonás.....	23
2.2. Escena amorosa	24
2.3. ¿Qué es lo que puede un cuerpo?.....	31
2.4. Final del episodio	31
3. Variaciones del cuerpo.....	34
3.1. Modulaciones.....	34
4. Terapia de los Encuentros	36
4.1. Productientes	36
5. La danza	39
5.1. Bailar cambia a los seres humanos	39
5.2. Una experiencia desde la danza.....	41
D. Consideraciones finales	44
E. Referencias bibliográficas	46
Notas	48

A. Resumen

El objetivo de este trabajo es transitar por las variaciones del cuerpo en composición con los diferentes soportes tecnológicos. Se reflexiona sobre la memoria, como capacidad que se reinventa en el tiempo. Para ello se eligió la postura de Michel Serres.

Las ideas de este autor son una invitación a dialogar y cuestionar las facultades corporales. Serres plantea si el hombre, al depositar facultades en soportes externos, pierde su cuerpo. Lo positivo de su propuesta es la visión de que el ser humano, al liberar su cabeza de información, le queda espacio para crear e inventar.

El trabajo utiliza como eje principal de análisis la ficción para entender la realidad. En la serie televisiva *Black Mirror* —capítulo «Tu historia completa»— se utiliza un chip denominado *grano*. Este dispositivo se ubica detrás del lóbulo de la oreja y funciona como memoria y verdad únicas de los individuos.

Los protagonistas recurren a él para constatarse con momentos pasados. La ficción muestra, a través del grano, el funcionamiento de la memoria como una función externa al cuerpo objetivada en un dispositivo. Así es que ficción y realidad se entretajan para componer un entramado real.

Se realiza un análisis de la memoria a partir del *cono* de Henri Bergson. Con esta imagen se explica cómo los recuerdos descienden de la memoria a la conciencia. La memoria, según Bergson, es de naturaleza espiritual, concepto que entrará en disputa con la memoria material y objetiva del *grano*.

B. Introducción

1. Historia de soportes tecnológicos y el cuerpo

En la antigüedad era fácil identificar por sus oficios a los individuos. A través de una herramienta como el yunque o el martillo, se sabía qué oficio realizaba esa persona, si era un artesano, un carpintero, un herrero, etcétera.

En el transcurso del tiempo y de las distintas revoluciones, este proceso se modifica. Las revoluciones se dan en el tiempo, en el espacio y, por último, en los hombres y mujeres que van incorporando la tecnología de su época. En la actualidad, esta distinción se ha vuelto universal, pues todos utilizan los mismos dispositivos: celulares, computadoras personales, tablets, etc., no haciendo tan visible dicha identificación (Serres, 1999).

Algunos autores, como Gilles Deleuze y Félix Guattari, plantean que los modos o herramientas con que se producen las revoluciones no pueden dar cuenta de sus procesos, aunque son un referente clave. Se puede pensar, entonces, que lo central es la interrogación sobre las «disposiciones» o los agenciamientos que hacen posible ciertas producciones de subjetividad y, por supuesto, de cuerpos.

El proceso por el cual se emite, recibe, almacena y procesa la información genera una revolución en el lenguaje, ya que aparece un soporte nuevo: la escritura. Así como en el estadio oral, su soporte era la totalidad del cuerpo (el cerebro, la memoria, la imaginación, la voz, etc.), con la escritura esto se modifica sustancialmente.

El cuerpo del *aedo* —primer soporte— (Miralles, en Espejo Muriel, 1991) funciona como dispositivo¹ en su totalidad. Recuerda y procesa información,

¹«Llamaré dispositivo a cualquier cosa que tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares, el lenguaje mismo que es quizá el más antiguo de los dispositivos, en el que millares y millares

pero con la aparición de la escritura —segundo soporte— cambia el acoplamiento soporte-mensaje. El soporte que sostendrá dicha información, pasa a ser externo al cuerpo.

Estos cambios pueden ser vistos como una manera de ir perdiendo capacidades propias del cuerpo humano —como la memoria— para ser depositadas en un soporte inorgánico. Es un doble movimiento: algo se va perdiendo, pero, al mismo tiempo, algo se gana. Los objetos van evolucionando y especializándose con una velocidad sorprendente, al mismo tiempo que los cuerpos van perdiendo capacidades al realizar menos esfuerzo, por ejemplo, a la hora de memorizar (Serres, 2015).

En los estudios de memoria e historia (Holocausto, terrorismos de estado, etc.) se habla de la presencia de una serie de instrumentos que permiten guardar mucha información. Es decir que es positivo, pero, a su vez, funciona como un desconocimiento, una ignorancia u ocultamiento social, de toda esa información.

El tercer soporte es la imprenta, y, con él, más memoria se pierde. Al no tener la necesidad de retener información, las neuronas se liberan para realizar otras funciones, como por ejemplo, crear, inventar, etc. (Serres, 2015).

Serres (2015) plantea que «el hombre ha perdido las facultades, ha perdido la cabeza. Las nuevas tecnologías nos han condenado a ser inteligentes, inventivos y no repetitivos».

De generación en generación, nuestra memoria se debilita, pues habiendo abandonado la tradición oral por la escrita, recurrimos cada vez menos a esa capacidad cognitiva. Hay quienes lamentan esa pérdida. Para mí, desde el momento en que se inventó la escritura, la memoria se vio liberada de un peso real. Antes de la invención de la imprenta, un hombre que quería conocer a Homero o a Plutarco debía aprenderlos de memoria. La imprenta suprimió esa necesidad y dejó a la memoria tiempo libre para ocuparse de otras cosas. No hay que tener miedo de perder, pues -por el contrario- ganamos, descargándonos de la aplastante tarea de acordarnos. Así, nuestro cerebro puede ocuparse en otras actividades más creativas. Hoy, las nuevas tecnologías ponen a nuestra disposición toda la memoria del mundo. (Serres, 2005, 1).

de años un primate —probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que se seguirían— tuvo la inocencia de dejarse capturar» (Agamben, 2005, 5).

Las tecnologías surgen de la adaptación del hombre a la máquina para una mayor comodidad de ambos, más allá de las consecuencias que esta composición pueda determinar.

2. ¿Qué es el cuerpo?

Al hablar del cuerpo me interesa indagar qué pasa con las funciones cognitivas, la memoria; en composición con la cultura tecnológica. Cómo se inscriben en el cuerpo, resultando ser productor y producido.

Mientras Baruch Spinoza (en Serres 2011, 9) plantea: «no sabemos lo que puede un cuerpo», a lo que Serres responde: «nuestros cuerpos pueden casi todo». Si bien podríamos pensar que hablan de diferentes cuerpos, pues sus perspectivas son distintas, ambos autores se sorprenden de las posibilidades del cuerpo.

Para Spinoza, los encuentros que potencian al cuerpo son emociones — como la alegría, la felicidad— porque se multiplican en afectos positivos para la vida.

La tristeza, los afectos tristes son todos aquellos que disminuyen nuestra potencia de obrar. Y los poderes establecidos necesitan de ellos para convertirnos en sus esclavos. Los poderes tienen más necesidad de angustiarnos que de reprimirnos. No es fácil ser un hombre libre: huir de la peste, organizar encuentros, aumentar la capacidad de actuación, afectarse de alegría, multiplicar los afectos que expresan o desarrollan un máximo de afirmación. Convertir el cuerpo en una fuerza que no se reduzca al organismo, convertir el pensamiento en una fuerza que no se reduzca a la conciencia (Deleuze, 1977).

A Serres (2011) le interesa la idea de *cuerpo* como soporte: entendido como memoria que sirve para transmitir los signos almacenados en él, descifrado a través de las arrugas, gestos, cicatrices; de la historia y los deseos de la persona; de la capacidad propia de la cultura sin escritura. Lo importante es experimentar con el cuerpo: padecer, sufrir, gozar, y luego aprender a través de esas vivencias. Su línea de pensamiento es afirmar que estamos frente a una nueva humanidad.

Distinta es la línea de pensamiento que postula Donna Haraway (1991, 62) cuando define al ser humano como un organismo cibernético. Para esta autora los humanos son *cyborgs*, híbridos resultantes de máquina y organismo, criaturas de ficción:

Un *cyborg* es una criatura híbrida, compuesta de organismo y de máquina. Pero se trata de máquinas y de organismos especiales, apropiados para este final de milenio. Los *cyborgs* son entes híbridos posteriores a la segunda guerra mundial compuestos, en primer término, de humanos o de otras criaturas orgánicas tras el disfraz —no escogido— de la «alta tecnología», en tanto que sistemas de información controlados ergónomicamente y capaces de trabajar, desear y reproducirse. El segundo ingrediente esencial en los *cyborgs* son las máquinas, asimismo, aparatos diseñados ergonómicamente como textos y como sistemas autónomos de comunicación.

La metáfora de los *cyborgs* refiere a un cuerpo desestabilizador, monstruoso, el cual necesita conectar, realizando acoplamientos que pueden ser placenteros e inquietantes. La relación con la herramienta —en el *cyborg*— adquiere un grado de intimidad muy profundo.

Esto lleva a Haraway (1991) a cuestionarse: ¿Por qué los cuerpos deberían terminarse en la piel o incluir otros seres encapsulados por esta? Los cuerpos son fabricados, no se nace mujer u organismo, sino que son constructos de un mundo cambiante. No nacen de antemano; el cuerpo está fragmentado, surge de las interconexiones del cuerpo biomédico y tecnológico. «El *cyborg* es texto, máquina, cuerpo y metáfora, todos teorizados e inmersos en la práctica, en términos de comunicaciones» (1991, 364).

El sujeto posmoderno, provisto de los acoplamientos de las tecnologías cibernéticas que actúan y penetran los cuerpos, fabrica subjetividades nuevas, cambiantes, inestables. Esto trae como consecuencia límites imprecisos, fluidos que quiebran los dualismos (mente-cuerpo, humano-animal), si es que aún se los puede definir como *límites* (Haraway, 1991).

A través del *cuerpo híbrido* de Haraway se describe una subjetividad cercana a la del *episodio*, al igual que el *cuerpo poroso* de Serres. Para este autor, el cuerpo sano es inconsciente, mientras que la conciencia y el *yo* representan patologías. El cuerpo ejecuta sus movimientos con facilidad sin la menor atención y sin que haya un pensamiento que explique lo que está haciendo. El aprendizaje se halla en la oscuridad del cuerpo, al igual que los pensamientos:

Ya sea físico o moral, el dolor grita: ¿cómo olvidar ese cuerpo insoportablemente presente? En efecto, ese hábitat acostumbrado supone el olvido para que nosotros

vivamos más a nuestras anchas. Sobre ese fondo vago de un cuerpo casi ausente, el sufrimiento trae un exceso de presencia y lucidez (Serres, 2011, 57).

Michel Foucault (en Cevallos y Serra, 2006, 1) plantea que el cuerpo es «superficie de inscripción de los sucesos», superficie que no está predeterminada, sino que surge como resultado de una época histórica, social, cultural y política.

Los cuerpos son fabricados con determinadas lógicas de poder y saber, que se traducen en prácticas sociales establecidas por un determinado cuerpo y no otro. Estas prácticas surgen como consecuencia de ficciones que se convierten en realidades y verdades para el hombre, así como la ficción o metáfora del *cyborg* son modulaciones cambiantes de una actualidad que no para de transformarse (Cevallos y Serra, 2006, 1).

Lo planteado por Foucault en cuanto a las normas y saberes producen fuerzas variables que materializan los cuerpos, pues sus normas también son variables. Por ello a los cuerpos no les queda otra posibilidad que variar, aquello que Foucault establecía como moldes hoy estaríamos frente a modulaciones (Deleuze, 1995) vaivenes de una subjetividad en permanente revisión.

Foucault define los saberes que atraviesan el cuerpo (poder, saber: tecnologías), mientras que Serres prioriza la experiencia y el dolor previos al conocimiento a través del cuerpo, y este como inconsciente cuerpo que no sabe lo que sabe, o que sabe olvidar.

Aparece claramente cierta tensión entre lo que plantean ambos. No hablan del mismo cuerpo, aunque podrían hacerlo. En cambio, la subjetividad como modulación, planteada por Deleuze, está más próxima a la imprecisión de límites del *cuerpo cyborg*, que al *cuerpo soporte* de Serres.

3. Serie televisiva *Black Mirror*

Sinopsis del episodio «Tu historia completa» de la serie televisiva *Black Mirror* (2011).

Este episodio describe una sociedad futurista, donde los personajes utilizan un chip que graba sus vidas (el *grano*), colocado detrás de la oreja y habilitado por un pequeño mouse. Todo lo grabado en el chip puede ser editado, ampliado o eliminado y los personajes lo pueden proyectar en su retina o en una pantalla.

Liam, uno de los protagonistas, sospecha infidelidad de su esposa (Fi) y, utilizando el sistema otorgado por el chip, intenta verificar los recuerdos de su esposa con un amigo anterior. En Liam, el dispositivo potencia un panoptismo inquietante, consecuencia de las características celotípicas del protagonista. El episodio finaliza con la separación de la pareja y con Liam extirpándose su propio grano.

Esto invita a la reflexión y el análisis de la posibilidad de que la memoria de Liam sea solo cognitiva o maquina, o una composición de ambas.

Es así que surge la siguiente interrogante: ¿Un soporte tecnológico puede igualar funciones cognitivas? Esa memoria externa, objetiva, ¿es representativa de la memoria subjetiva?

4. Metodología de trabajo

El proceso de lectura y análisis, de escritura y aprendizaje, incluye un trabajo mental y vivencial. Los cuestionamientos que se fueron produciendo hicieron foco en aquellos pensamientos estériles y reduccionistas. La idea de pensar el cuerpo separado de los dispositivos, o trabajado por ellos de manera externa para llegar al cuerpo devenido *cyborg*, fue un camino largo de comprender. Este seguía, por momentos, bajo una mirada inocente y limitada. Al leer y volver atrás, se observan las huellas de este proceso.

Con relación a lo vivencial, los aportes de *clown* y danza sirvieron para conectar la mente con el cuerpo. El proceso en la producción monográfica consistió en recorrer nuevos territorios, experimentar, dudar, ir y venir. Así como cartografiar caminos que establecieran contacto con encuentros potenciadores para descubrir, preguntar, cuestionar; entrar en contacto con pasiones alegres y desechar los malos encuentros.

C. Desarrollo

1. El hombre y sus facultades

1.1. Cambio de espacios

Se ha vivido en el espacio cartesiano, euclídeo, espacios en redes coordinadas, con vías marítimas, vías aéreas, latitudes, etc. El espacio de las redes es el espacio antiguo. Ahora se ha cambiado a un nuevo espacio, que no se halla en un espacio topológico.

No son necesarios los lugares como se los concebía antes, se ha pasado de lugares de concentración a lugares virtuales. Este cambio conlleva consideraciones culturales, jurídicas y políticas de otro orden. Es la historia de perder y ganar, se pierden habilidades y se externalizan funciones en herramientas. De este modo, el hombre va perdiendo su cuerpo (Serres, 2015).

Este autor reafirma su postura positiva con relación a las potencias del cuerpo, teniendo en cuenta que el espacio actual ha cambiado. Ese espacio nuevo donde el cuerpo es otro, se transforma, se fortifica o se debilita. Se pierde, pero se gana; se pierde en esfuerzo, pero se gana en creatividad.

Tanto Serres como Deleuze piensan el cuerpo en relación con algo que lo excede en su potencia para actuar. El primero afirma:

Diré que los cuerpos pueden casi todo. Con insistencia he sostenido que conocen ese poder aquellos optimistas que luchan frente a la adversidad. Es verdad que ciertos límites no pueden ser franqueados: el entrenamiento intensivo y las performances extraordinarias desgastan y pueden matar. A las filosofías de la flaqueza hay que recordarles que, donde algunos animales no resisten al cruzar Groenlandia bajo vientos helados, el hombre lo hace y se transforma. El desarrollo del viviente humano ha tenido que ver con la sobreadaptación a cambios climáticos extremos y a transformaciones abruptas del paisaje. La ley de la experiencia muestra que exponerse fortifica y que protegerse en exceso debilita. Las formas del dolor y los modos del padecer abren el cuerpo a la existencia y a los aprendizajes más inesperados (Serres, 2011, 21-22).

El autor invierte el *pienso luego existo* por entender que es a través de la experiencia que se llega al conocimiento. Un ser humano que requiere pensar

para saber que existe, sufre una insondable desconexión consigo mismo (Spangenberg, 2010).

El ser humano experimenta, padece y luego obtiene el conocimiento. Su pensamiento pondera las capacidades del cuerpo humano por sobre las del animal, por eso su afirmación de que «el cuerpo puede casi todo» es desde una postura afirmativa de la vida.

Serres (2011) elogia a sus profesores de Educación Física, escaladores, guías, los que le mostraron el conocimiento y no los que estaban sentados en un salón. Este poder de transformación y adaptación del cuerpo en sus devenires es lo que lo hace variable en el momento de perder capacidades, si es que realmente las pierde.

Las tecnologías producen un cambio de espacio y de hábitat. Como consecuencia de estos cambios, las formas de conocer, de saber, de vincularse y de intimar varían. Una primera aproximación hace pensar que lo que proyecta el dispositivo se repite siempre igual.

En realidad, cuando se vuelve sobre lo proyectado, se perciben otros datos que constatan que el encuentro con ello ha cambiado. Además de que el ser humano no es el mismo en el encuentro con eso que se repite, que tampoco es el mismo.

La mirada de lo percibido ha cambiado. Así como cambia el que percibe, lo percibido es otra cosa. Lo mismo ocurre con la memoria, se recuerdan hechos que van a ser resignificados con el paso del tiempo.

1.2. El hombre: ¿Pierde capacidades?

¿Se puede afirmar que el hombre pierde capacidades?, ¿o lo que Serres intenta decir es que esas capacidades antes subjetivas ahora son materializadas en dispositivos? En ese caso, se trata de otro cuerpo, con sus funciones como extensiones de un primer cuerpo que se extiende más allá del límite biológico que lo contiene.

Como se señaló en la introducción, la variedad de aparatos tecnológicos hace que el hombre modifique sus capacidades, ya que estas lo hacen de una manera más veloz y eficiente. En esa acción es que el hombre pierde o se olvida de ello.

La propuesta de Serres resulta interesante para pensar el cambio de soporte. La universalización científica, desde los años setenta, permitía identificar las distintas profesiones de una persona a través de ciertas características. Es así que, si alguien observaba el cielo mirando con un tubo, se sabía que era un astrónomo; si otra utilizaba una túnica blanca y un aparato con dos extremos, los cuales colocaba uno en el pecho de un enfermo y el otro en su oreja, se sabía que era un médico.

Como señala Serres (1999), en la actualidad, biólogos, químicos, físicos, etc. se sientan frente a la misma pantalla, miran y aprietan teclas. Sus acciones son las mismas.

Esto ocurre en el episodio seleccionado de la serie *Black Mirror*: no hay diferenciación en las posturas y gestos que realizan los protagonistas. En «Tu historia completa», el grano con el que cuentan los personajes está colocado detrás de la oreja, a través de un implante quirúrgico, y un mouse pequeño manipulado por las manos. Está activo permanentemente y controla las vidas de los usuarios, permitiendo grabar y almacenar hechos o recuerdos de un pasado cercano o lejano.

Los recuerdos grabados en el chip quedan registrados en íconos dotados de fecha, pudiendo acceder a ellos, para verificar los hechos vividos. Funciona como un registro de identidad de los usuarios.

La sociedad que se planta en el episodio realiza, permanentemente, revisiones hacia el pasado, paseando por sus registros guardados. Todo lo grabado en el chip puede ser editado, ampliado, o eliminado.

Las imágenes son proyectadas de dos formas: en la retina del ojo, de modo que el globo ocular funciona como una pantalla que solo puede ver el usuario; o también pueden ser proyectadas en cualquier pantalla, pudiendo compartir los recuerdos entre varios usuarios.

Los protagonistas Fi y Liam, una pareja que convive con su bebé, no son ajenos a estas prácticas. Liam comienza a sospechar de Fi, ya que cree que lo está engañando. De este modo, recurre al «grano» como solución: le exige a Fi que proyecte sus recuerdos en la pantalla de televisión para descubrir los recuerdos con Jonas (antiguo amigo de la adolescencia de Fi) y del cual Liam sospecha, después de presenciar miradas entre ellos en una cena con amigos.

Fi accede a exponer sus recuerdos y Liam se obsesiona en forma gradual. Entra en un estado de paranoia cibernética, comienza a ver imágenes de Fi para tratar de ver algo más. Observa los registros varias veces, los amplía y comienza a explorar todo lo que el grano percibe. Como se señaló, el episodio finaliza con la separación de la pareja y la autoextirpación del grano de Liam. La escena muestra una casa vacía, oscura, en empatía con el protagonista.

1.3. Memoria como dispositivo

«Leer es el arte de construir una memoria personal con recuerdos y experiencias ajenas. Recordar con una memoria extraña es una versión del doble» (Piglia, 2000, 53).

Según el diccionario Larousse (1996, 657), la memoria es una capacidad general, gracias a la cual el hombre almacena, conserva, y, posteriormente, reactualiza o utiliza informaciones que se le han presentado durante su existencia; es la capacidad de repetir lo previamente aprendido.

El grano que utilizan los protagonistas de la serie produce las mismas capacidades: puede almacenar, procesar, recibir y enviar información como recuerdos, imágenes, o hechos de un pasado reciente o lejano. Lo interesante es que surge otro espacio, donde se juegan las funciones de memoria, imaginación, etc., entre el afuera y el adentro.

La memoria ya no está en el interior del ser humano, sino que está afuera, se pasa de un espacio a otro (Serres, 2015). La memoria está en el ordenador, en los espacios virtuales. Cuando los personajes remiten a hechos pasados para corroborar que lo que dijeron es fiable, o para confirmar la autenticidad o la falsedad, remiten al grano. La verdad está allí, no en el cuerpo. Como consecuencia, el cuerpo realiza menos esfuerzo, pues ha sido desplazado a una nueva herramienta (Serres, 1999).

Los límites coinciden con un cuerpo desdibujado que ha cambiado. La discriminación del cuerpo en cuanto a sus límites, a partir de lo planteado por Serres y la ficción, se compone de una serie de extensiones tecnológicas que pasan a ser parte de él. Entonces la verdad de sus discursos no está afuera, sigue estando en ese cuerpo donde sus límites han cambiado a una criatura de otro orden, híbrido, como lo postula Haraway al definir la subjetividad actual.

Los antiguos aedos,² al cantar las hazañas de sus héroes, realizaban un esfuerzo muy grande, pues debían recitar de memoria poemas extensos como La Ilíada o La Odisea. Utilizaban como ayuda memoria epítetos como «el prudente Odiseo» (Homero, siglo VIII (AC), 11) o «Aquiles el de los pies ligeros» (25).

El cuerpo del aedo funciona al igual que el del *cyborg*, es decir, como dispositivo que modela conductas y prácticas. En el aedo prevalece una memoria prodigiosa y en el *cyborg*, una memoria que no necesita de la repetición, porque puede acceder cuando quiera a esa información. El aedo representa la subjetividad de una cultura oral. Por ello estos cuerpos son escritura hablada, lo cual no deja de funcionar como un dispositivo, al igual que los *cyborg*.

Entonces: ¿se puede afirmar que esa capacidad mnémica ha desaparecido? Considero que no; quizá ha cambiado, la memoria es otra. En las nuevas tecnologías, no está en otro lugar, sino que ha sufrido transformaciones.

Cuando se habla de las variaciones del cuerpo y las transformaciones de la tecnología, la mirada está puesta en los resultados de pérdida o ganancia de las funciones humanas. Es interesante la propuesta, pues el hombre, al no tener la obligación de retener información, queda libre para realizar otras funciones. Coloca al ser humano en un lugar más creativo (Serres, 2011).

La propuesta de Serres invita a reflexionar, ya que, a partir del desplazamiento de facultades del cuerpo, el autor considera la memoria objetiva de forma externa, como corporalidad.

Tomo la postura del pensador para trabajar con un cuerpo poroso que produce e inventa, no limitado a lo biológico, sino con límites imprecisos, fluidos, con un cuerpo que necesita conectar, desconectarse, un cuerpo híbrido, misterioso, sabio y potenciador.

El grano como orientador de gestos, discursos y prácticas resulta de un sistema económico, político y cultural, que promueve los recuerdos almacenados en un registro lineal. Esta línea del tiempo está representada por íconos con fecha. Esta puede ser alterada, editando un registro o eliminándolo.

²El aedo es el depositario de la memoria colectiva de los pueblos antiguos. Ver Nota (1).

Por ejemplo, cuando se recuerda un hecho y van apareciendo matices que no habían sido vistos en el momento de vivirlos. Así como el cuerpo almacena hechos traumáticos o saludables, estos pueden ir cambiando para producir un nuevo registro. En definitiva, un nuevo recuerdo.

El grano conecta dos zonas, una detrás de la oreja y otra en el ojo. Actúa en la razón, en los pensamientos y en la imaginación. Con él, se pueden ampliar y ver los movimientos de la boca de otra persona, pero también se pueden ver otras escenas que se van abriendo con detalles y permiten descubrir imágenes, antes no vistas. El mouse que lo conecta, se lleva en la mano, como prolongación del cuerpo.

El ojo tiene un doble funcionamiento. Proyecta la imagen hacia adentro o hacia afuera según lo desee su usuario. Hacia adentro implica que solo él puede verlas. Cuando el recuerdo es hacia afuera se proyecta en una pantalla. Lo novedoso es que este puede ser visto y compartido por otras personas. Otros pueden ver nuestros recuerdos, no solo escucharlos, así como nuestros movimientos en la imagen del aparato.

El dispositivo también es denominado *el libro de los recuerdos*, lo que remite a Irineo Funes, el memorioso de Jorge Luis Borges. Irineo recuerda todo, no puede olvidar un solo hecho de su vida. Esto lo imposibilita a poder pensar, crear, imaginar. Irineo carece de toda posibilidad de abstraerse, pues su universo está plagado de detalles que lo aprisionan. «Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos» (Borges, 2011, 134).

Los recuerdos del grano intentan proyectar profundidad, como si se buscara en el fondo, en lo oculto; similar al inconsciente freudiano. La prometedora profundidad del grano tiene su continuación en una superficie sin relieves, lisa, algo totalmente plano, la pantalla. ¿Qué pasa con el cuerpo, devenido cuerpo-grano u ojo-grano?

A través del ojo, el grano proyecta imágenes en la retina. La imagen en la pantalla es similar a la del ojo humano, pero no lo es. La imagen del iris y la pupila tienen su correlato en los íconos-recuerdos, con fecha. Aun en recuerdos borrados queda el registro del ícono en blanco, aparece un «vacío en la línea temporal». El globo ocular permite ver a todos de igual manera, lo

que cambia es la mirada en las distintas etapas de su vida. Esto es lo que logra modificaciones en lo percibido (Brooker, 2011).

¿El grano remite a recuerdos o registros?

En realidad, el recuerdo puede ser un registro, algo más fijo o puede transformarse en un recuerdo que ha sido modificado.

El *recuerdo*, según el diccionario Larousse (1996, 860) es la presencia en la mente de algo percibido con anterioridad. Cuando se recuerda algún suceso, no se lo razona con exactitud, pues se ha ido modificando, metamorfoseando; quedan fragmentos o hilachas de ello. Como cuando se sueña y al despertar se hace el esfuerzo de darle una explicación lógica al contenido del sueño con los restos que se recuerdan. En cambio, en una primera lectura, se podría creer que con el grano se recuerda un mismo registro invariable, que no sufre modificaciones ni matices. Luego se comprueba que no es así.

Según el diccionario Larousse (1996, 65), un *registro* es «un libro o cuaderno donde se anotan ciertas cosas para que consten permanentemente, es la correspondencia exacta de los diversos elementos de un trabajo». En esta línea, el recuerdo es un registro que puede ser más o menos variable, y adquirir otro estatuto de recuerdo-registro. Al enlazarlo con las emociones, se rigidiza o flexibiliza, pudiendo establecer conexiones de desbloqueo o bloqueo.

Ese registro sufre otras modificaciones, además de las físicas, pues el papel o el soporte que lo contiene se ha deteriorado por el paso del tiempo; pero lo sustancial es que, cuando se lo relee, se lo resignifica.

Al «pasear» a través de las imágenes que muestra el grano, no produce las mismas emociones que cuando fueron vividas. El chip representa una megamemoria, es un artículo de consumo que los sujetos van cambiando a favor de mayor velocidad.

Esta subjetividad resulta de la conformación de conductas de las revisiones. Al revisar, se rememora recuerdos que se desean volver a recordar, o hechos que no se captan en el momento de vivirlos y que el dispositivo crea. El dispositivo establece qué es lo permitido y qué no lo es: les dice, por ejemplo, quiénes son y hasta cuánto pueden beber. Ordena, reduce y clasifica la memoria y, por lo tanto, la vida. Al igual que otras herramientas inventadas por el hombre, ejerce un papel universal.

Con esto: ¿se pretende llegar a una memoria universal, una única memoria?

Más allá de toda norma, de costumbres compartidas, está la singularidad de las personas, lo que las hace ser únicas de la subjetividad que el mundo impone. En esta imposición se observa cómo resuena en la vida, la manera de estar, de sentir, de desear; si influyen más los pensamientos o los sentimientos.

1.4. Dispositivo y deseo

¿Cómo se juega el deseo con el dispositivo? Este agenciamiento dispone las conductas de los actores al verificar el pasado. ¿De qué manera posibilita o encapsula el deseo primario, entendiendo este como deseo del hombre y no el deseo que surge de la composición con el dispositivo que el mundo impone? (Zambrini, 2000).

El dispositivo, al igual que otros, se juega en las posibilidades de vivir y por lo tanto de desear, modificándolo. El deseo de Liam no es diferente del resto de los protagonistas —revisar hechos de su historia—. En su caso, lo que quiere es ver a su mujer en el momento de la infidelidad. La composición de Liam-grano produce obsesión por revisar sus registros, tratando de vislumbrar algo más, algo que falta.

Según Deleuze (2014), el deseo produce lo real, la fuerza positiva que permite actuar. La imposición impide producir, captura a Liam en su libro de memoria buscando algo que no tiene.

El ser humano está capturado en mecanismos que se imponen desde afuera, obturando o modificando los deseos del hombre. Lo interesante es ver cómo funciona, qué es lo que promueve; qué es lo que hace que eso funcione de una determinada manera; qué tipos de agenciamientos surgen; qué se hace visible, qué se invisibiliza; qué es lo permitido y lo no permitido.

¿El recuerdo del registro es siempre el mismo?

Cuando se ve nuevamente una película o se lee un libro varias veces, se descubren cosas distintas; el encuentro con la obra es otro. Lo mismo ocurre cuando se recuerdan o piensan hechos pasados. El encuentro con ellos cambia porque los individuos son diferentes, y la mirada ha cambiado la forma de percibirlos.

Cuando se siente dolor o angustia a causa de, por ejemplo, una separación, una muerte, etc., es necesario un tiempo para procesar la información. Se piensa con asiduidad en ello, en la situación, en la persona; hay algo repetitivo, una necesidad de memorizar cada detalle para no olvidar, volviendo sobre lo mismo, capturados en recuerdos. A medida que pasa el tiempo, si bien el dolor sigue ahí, no provoca los mismos sentimientos. El proceso de ese recuerdo, que antes se traducían en algo insoportable, varía. La emoción del presente impone una existencia distinta, así como otros deseos.

1.5. Deseo y memoria

La singularidad de Liam queda atrapada en una memoria de archivo, repetitiva, que lo inmoviliza y no le permite avanzar en su vida. Su mecanismo de defensa es desconfiar. Desconfía no solo de su mujer, sino de todo lo que lo rodea. El dispositivo en él potencia una memoria que circula entre recuerdos y registros, una memoria que queda aferrada en representaciones de imágenes que se potencian por sus rasgos de personalidad. Esto lo lleva a quedar atrapado en una estructura obsesiva, que lo hace volver sobre lo mismo.

El deseo de Liam, atrapado en su «ficción reactiva», le impide tener otras posibilidades para pensar, sentir y actuar (Zambrini, 2000). La composición memoria-grano en él no le permite olvidar, y sin olvidos es difícil poder avanzar. La vida, así como la memoria, necesita olvidar, necesita seleccionar otros recuerdos para liberar la conciencia de la carga de estos.

1.6. Conciencia, deseo y memoria

El grano construye, por momentos, una conciencia dura, habitada de recuerdos, como la de Liam. También muestra su flexibilidad, al tener la posibilidad de borrarlos, o resignificarlos de una forma que ellos permitan liberarse. La conciencia ocupada por recuerdos es una conciencia determinada, limitada, repetitiva (Zambrini, 2000).

La conciencia habitada por dos tiempos, el de la memoria y el de los recuerdos, memoria que tiene su olvido posibilitando el acontecimiento y la presencia del círculo

«de una vez y para siempre, como dice Nietzsche, en lo nuevo de cada acontecimiento que contiene a todos los acontecimientos». Por otra parte, el recuerdo posee también su propio olvido en la capacidad de elección de los signos por parte de las capas de mayor determinabilidad, depositando allí todos los elementos que no responden a los agenciamientos sobre los cuales se construye el yo (Zambrini, 2000, 71).

Por otra parte, el recuerdo posee también su propio olvido en la capacidad de elección de los signos por parte de las capas de mayor determinabilidad, depositando allí todos los elementos que no responden a los agenciamientos sobre los cuales se construye el yo (Zambrini, 2000, 71).

El deseo construye la conciencia en un movimiento que oscila entre el deseo puro y el deseo de mundo. Liam queda encapsulado en el deseo que el mundo le impone, esto se potencia por su angustia y resentimiento, por sentirse engañado. Su deseo, modelado por 'fuerzas reactivas' conforman 'ficciones míticas', estas impiden que Liam pueda pensar y actuar de manera creadora. (Zambrini, 2000). Estas fuerzas construyen ficciones detenidas, quietas, pensamientos limitados, acciones repetidas. El sujeto queda inmerso «a significaciones inamovibles» (Zambrini, 2000, 76).

La conciencia rígida de Liam, está más ligada al tiempo del pasado. Él no puede pensar sin remitirse a sus recuerdos. Su memoria está plagada de registros, los cuales no le permiten «acomodar experiencias nuevas» (Zambrini, 2000, 75). Los recuerdos ocupan su conciencia, no dejando lugar para lo nuevo en su vida. En la conciencia, con mayor indeterminabilidad, habitan: la memoria pura, los deseos puros, las sensaciones, los movimientos y la vida (Zambrini, 2000).

El grano representa una memoria monótona, que normaliza y produce verdades o formas de vivir en la repetición. Pero, como todo dispositivo, algo fractura su legalidad y escapa de la norma infiriendo sobre él. Helen (amiga de Fi) puede vivir sin dispositivo pues se lo han robado, y también lo hará Liam al extirpárselo al final del capítulo.

1.7. Memoria que se reinventa y subjetividades moduladas

La memoria, como facultad que se reinventa con la tecnología, evidencia que es otra, ha ido cambiando de soporte. Ha pasado del cuerpo al libro y de ahí a toda una gama de soportes informáticos que transforman al viejo soporte corporal, y lo arrastran a nuevos territorios.

Haraway (1991) utiliza el término *cyborg* para designar la subjetividad actual. Con este término señala una nueva modulación. Deleuze (1995), en un texto célebre que funciona como apostilla a las bellas descripciones foucaultianas de las sociedades disciplinarias, muestra que el nuevo relevo, llevado a cabo por el control, desplaza la producción de la subjetividad del ámbito de los moldes al de las modulaciones.

Los protagonistas se pasean con el grano, contemplando sus mejores momentos, convirtiendo la memoria en sinónimo de vida. Las revisiones son las acciones habituales de estas subjetividades. Tener una buena vida equivale a estar en una virtualidad permanente y obtener una memoria modulada.

¿Qué consecuencias tendría vivir siempre en la memoria, teniendo en cuenta que lo que plantea el episodio de la serie no está tan alejado de la cotidianeidad contemporánea?

Con esta variante, ¿la memoria podría llegar a equiparar la memoria de anclajes anteriores? ¿Podría la tecnología lograr tal hazaña? ¿Qué implica vivir en la memoria? ¿Qué lugar tiene el cuerpo en la actualidad? ¿Cómo se despliega el cuerpo hoy con estos devenires híbridos?

El hombre, al decir de Serres (2011), es un «hombre sin facultades» o, tal vez, habría que preguntarse si el hombre pasa a tener otras facultades y se libera de ciertas actividades para pasar a tener otras. Entonces, la memoria, antes subjetiva, inmaterial y de orden espiritual —según Bergson (2006)— se continúa en una memoria objeto, ubicable, materializada y depositada en objetos externos al hombre.

El grano-memoria abre caminos a lo posible, entendiendo lo posible como lo real. Lo posible de este cuerpo implica otros verbos: pasear, navegar, revisar, escudriñar; sin detenerse a profundizar o contemplar.

2. Cuerpo y memoria

2.1. Escena: Fi, Liam y Jonás

Esta escena describe una cena en casa de Jonás con amigos de Fi. A partir de esta, comienza la duda de Liam, que es objeto de infidelidad por su esposa. Esta desconfianza lo lleva a tener un comportamiento escindido de él y de su entorno (Agamben, 2005).

Liam está sentado frente a ella, y a su derecha tiene a Jonás (antiguo amigo de Fi). Su atención está puesta en ellos, en sus miradas. Liam, obsesionado por controlar a su mujer, y esclavo de sus pensamientos recurrentes, no puede dejar lugar para el disfrute.

La inquietud que trasmite su cuerpo es imposible que pase inadvertida. Sus ojos describen una leve ira; sus movimientos, cierta inquietud; su boca ensaya la mueca de la sonrisa, pero no puede reír.

A través de su corporalidad se devela la sospecha. Sus gestos delatan cierta incomodidad como presagio de lo que va a ocurrir: hay una inquietud y nerviosismo que Liam no puede disimular. En su cuerpo queda inscripto la sospecha, tomando en cuenta sus características obsesivas y celotípicas. Este sería su *grano* más terrible, el que lo determina a ser un hombre infeliz, con la consecuencia de tener una vida que roza más la patología que la salud.

Al mismo tiempo, el cuerpo de Fi delata la mentira. El cuerpo no sabe de engaños, y, aunque lo intente, algo se escapa.

A partir de este encuentro, Liam potencia sus características de hombre celoso. Comienza a revisar los recuerdos relacionados con Fi y Jonás. Cada vez que accede a ellos, descubre imágenes nuevas que no había percibido en un primer momento.

Liam comienza a desprender información de lo repetitivo del recuerdo. El dispositivo permite captar detalles que el hombre, sin el grano, no logra ver. Hay algo nuevo que se incorpora y colorea estos nuevos detalles. La forma en que percibe se modifica, porque su mirada ha cambiado. A partir de estas modificaciones visuales que vivencia, Liam modifica su actitud hacia Fi.

2.2. Escena amorosa

2.2.1. El cuerpo desconectado de sus emociones

«El recuerdo bloquea al deseo, lo calca, lo hace regresar a los estratos, lo separa de todas sus conexiones» (Deleuze y Guattari, 1978, 12).

En esta escena, Fi y Liam discuten. Ella se va a su cuarto, él queda solo en el comedor. Luego él sube, y le pide perdón. Se besan, ella le dice que lo quiere. Luego, en la siguiente escena, aparecen manteniendo relaciones. Están con su dispositivo; en el plano real sus movimientos son mecánicos y carentes de pasión; en la virtualidad, hay movimientos desenfrenados y pasión. Entonces, ¿qué es lo real?

Esta escena se juega en dos tiempos, el pasado y el presente, la historia de ambos. Se podría traducir como una forma de añoranza de lo perdido cuando había amor entre los protagonistas. El presente de ellos dista del recuerdo pasado. El presente describe un cuadro de ambos en el cual sus movimientos son mecánicos y faltos de espontaneidad, como si su memoria también lo fuera. En cambio, en la otra escena, que se compone de imágenes del pasado, gracias al grano, no responde a una memoria mecánica, sino que remite a recuerdos donde lo que pasaba entre ellos era emotivo y espontáneo.

Dos planos: uno, el real, plano del presente en el que se ven dos cuerpos ubicados de perfil (Fi y Liam), él detrás de ella, sin contacto visual, con movimientos desconectados de la emoción, sincronizados, alcanzando el orgasmo al mismo momento. Otro plano yuxtapuesto, el que reproduce el dispositivo, plano del pasado, el cual evoca un recuerdo en el que están ambos, también manteniendo relaciones. A diferencia del primer plano, en este, ella está encima del cuerpo de Liam, se miran, se establece contacto visual, hay emociones. Hay conexión de sus cuerpos, están conectados con lo que ocurre en ese momento. Una vez finalizada la relación amorosa, la emoción desaparece, pues esta no puede enlazar los dos tiempos, tal como lo plantea Bergson (2006).

2.2.2. La importancia de la mirada

Se destaca en esta escena la importancia de los cuerpos a través de la mirada. ¿Por qué la importancia de esta? La mirada conecta a los individuos entre sí. A través de los ojos, se percibe y conoce el mundo, reflejando las emociones.

Se hace referencia a la mirada del cuerpo, no solo de los ojos, sino a la corporalidad, la expresividad, los gestos naturales o los estereotipados. Interesa una mirada que integre el cuerpo y la mente. A través de los ojos se expresan sentimientos de dolor o placer, de tristeza o de alegría; pero, a la vez, se conecta con el otro, al mirar y ser mirado. La mirada es lo que potencia la emoción de lo vivido y del cuerpo en su totalidad; es lo que compone a uno con el otro. (Goncalvez, 2008)

En la técnica de *clown* el dispositivo funciona dejando la mente en blanco. Se trata de no pensar y de liberarse de las imágenes. El *clown* utiliza el cuerpo en su totalidad y establece contacto con los otros a través de la mirada. Entrar en el universo del otro implica dejar que ese universo también lo componga a uno.

Lo fundamental de esta técnica es el flujo que se establece al mirar y permitir ser mirado. La mirada ocupa un lugar preponderante que no se termina en el cuerpo del payaso, sino que se compone con la mirada del público presente³ (REGALIA, 2016).

Cuando los personajes hacen el amor, ¿cómo funciona el recuerdo?, ¿qué lugar ocupa la mirada?

Ellos recurren a un recuerdo para motivar su deseo sexual. Necesitan imágenes apasionadas para sostener algo del presente que carece de pasión y que no se sostiene solo. El grano visibiliza la experiencia de los personajes.

Se podría inferir que recurren a estímulos externos para generar algo que falta en la pareja. De alguna manera, esto constata que no es así, porque, si bien los dos planos funcionan al mismo tiempo, están desconectados. No hay una vivencia de fusión del recuerdo y la acción presente, esos cuerpos parecen no estar afectados o, mejor dicho, la afectación es mínima, casi pasiva. Lo pasivo no debe entenderse en sentido literal, sino como un grado mínimo de

³Esta reflexión es producto de la experiencia y aprendizaje en el curso de *clown* Quién Soy, realizado en 2016 con el coordinador Luis Regalia en La Invisible, Montevideo.

afección. El plano real describe cuerpos pasivos que prácticamente no tienen contacto, no se miran, están ubicados de espaldas, así como el plano de los recuerdos describe cuerpos conectados y potenciados por la pasión y el deseo.

La escena muestra que los cuerpos actúan de una manera distante, mientras que sus pensamientos, motivados por los recuerdos, se muestran activos. El cuerpo va por un lado diferente al que se dirige la mente.

2.2.3. La mirada desde la perspectiva bioenergética

La psicoterapia corporal bioenergética plantea que el ser humano va formando, a lo largo de su vida, una coraza muscular que se traduce en memoria emocional, formando varios segmentos en todo el cuerpo. Esta coraza, si bien es un mecanismo de defensa frente al mundo, puede variar en su funcionamiento. Los segmentos tienen una funcionalidad particular, quedando fijos en los músculos según el impacto que provoquen en un momento histórico, con una situación traumática (Gonçalves, 2008).

Se focaliza en el segmento ocular de la escena descrita para ver qué pasa con la mirada y el contacto de los protagonistas. El dispositivo impide que ellos entren en el mundo del otro. No pueden encontrarse porque están en las imágenes que remiten a su pasado. No están en el aquí y ahora. Se abstraen del presente y sus cuerpos quedan desprovistos de experiencia (Spangenberg, 2010). Los personajes no se miran: ella está de espaldas a él.

El primer segmento que acoraza al ser humano frente a situaciones agobiantes es el ocular. Está compuesto por los ojos, la nariz, los oídos, el cerebro y la piel. Esta coraza se vincula con «la percepción, contacto, interpretación, y su disfunción produce núcleos disociativos, afecciones en la piel, alergias, estructuras psicóticas» (Gonçalves, 2008, 21).

Fi y Liam están disociados en dos niveles: sus propios cuerpos y el cuerpo del otro. No pueden estar en su presente como pareja pero tampoco pueden estarlo en su individualidad. El dispositivo produce, en esta escena, individuos disociados de su presente.

Mirar y dejar ser mirado establece un contacto que permite relacionarse con los demás. El contacto visual afecta a los individuos, promoviendo emociones o

sentimientos. Cada segmento se conecta con emociones, siendo el miedo el que identifica a este segmento (Gonçalves, 2008).

El miedo bloquea, impide entrar en contacto con los demás desde un lugar de encuentro presente. Al nacer, la mirada es una de las funciones que conecta al ser humano con el mundo y a partir de la cual se establece la discriminación del *yo* al *no-yo*. Por ejemplo, cuando el bebé está siendo amamantado, el contacto con su madre a través de la mirada es decisivo (Gonçalves, 2008).

El dispositivo bioenergético trabaja con el cuerpo para comprender sus problemas de la dinámica corporal. Esta energía que quedó bloqueada en Fi y Liam se manifiesta en sus cuerpos inmóviles. Inmovilidad en cuanto a sentir y sentirse transformado por el otro. Inmovilidad de vacío, como si sus cuerpos no hubieran transitado una vida, como si no tuvieran una historia. Desapegados de todo sentimiento, lo que implica una profundización en el otro. El otro implica entrar en un universo que no es el propio, pero que se compone con él. Estos cuerpos atraviesan solo sus recuerdos desde una única mirada, pues no dan espacio para ser atravesados por la mirada del otro. Si la mirada del otro es un espejo, es, entonces, un encuentro consigo mismo.

2.2.4. Memoria bergsoniana

La *memoria*, según Bergson (2006), es de naturaleza profundamente espiritual. Distingue dos formas: *memoria de hábitos* y *memoria pura*.

La memoria de hábitos está relacionada con acciones del pasado que se repiten, no es una memoria para almacenar y representar el pasado, sino que es utilizada para actuar en el presente. No es reflexiva, es automática y se inscribe en el cuerpo con fines utilitarios.

La memoria pura, representa el pasado por reconocimiento de imágenes análogas. Su naturaleza es contemplativa y libre. Permite reconocer lo que se aprendió en un tiempo pasado y que no puede ser repetido; no es propio del cuerpo. (Bergson, 2006) Si bien el grano es una memoria de hábitos, se relaciona con el pasado al estar permanentemente volviendo sobre las imágenes almacenadas. Se utiliza para actuar en el presente, previo reconocimiento de imágenes por las cuales «se pasean» los protagonistas de la serie.

Con el ejercicio que plantea el dispositivo, la división bergsoniana parecería disolverse. Si se piensa qué es lo que hace Liam cuando navega en su memoria, y vuelve sobre el mismo recuerdo una y otra vez, se puede observar que el dispositivo refuerza una tendencia a la revisión, y, desde este concepto, es que se entiende la repetición del pasado.

¿Cómo percibe Liam la imagen que ve repetidas veces? El hábito de volver sobre ella es un ejercicio que se ejecuta en forma voluntaria, porque hay un deseo de él de querer saber, encontrar algo que no vio. Más allá de que el dispositivo promueve este ejercicio como hábito. Este movimiento, repetitivo, requiere de un esfuerzo, pero no implica que él lo signifique de igual manera, pues encuentra otros elementos al descomponer la imagen y componerla con otros detalles que van desplegándose. Por eso la memoria del grano es mecánica, contemplativa y creadora de experiencias posibles.

En esta repetición, Liam transforma en hábito el ejercicio de revisar sus memorias:

El hábito se adquiere por la repetición del esfuerzo; pero ¿para qué serviría el esfuerzo repetido si reprodujera siempre lo mismo? La repetición tiene por verdadero efecto el de descomponer primero, recomponer después, y de este modo hablar a la inteligencia del cuerpo. En cada nuevo intento, despliega movimientos envueltos; llama cada vez la atención del grupo sobre un nuevo detalle que había pasado inadvertido; hace que divida y clasifique; le señala lo esencial; encuentra una a una, en el movimiento total, las líneas que marcan su estructura interior. En este sentido, un movimiento es aprendido desde que el cuerpo lo ha comprendido. (Bergson, 2006, 125).

Así como se disuelven las dos memorias bergsonianas, también en sus cuerpos y recuerdos se continúa la fragmentación, encontrándose cada vez más distanciados los cuerpos de sus mentes (Fi y Liam).

Bergson (2006) representa a través de un cono SAB la totalidad de los recuerdos acumulados en la memoria. En el segmento AB, que es el más amplio, está el pasado, inmóvil; el vértice S, que representa el presente, avanza sin cesar y toca el plano móvil P, perteneciente a la representación actual del universo.

Con esta imagen, Bergson explica cómo funcionan los recuerdos que bajan de la memoria a la conciencia. Estos descienden de la memoria pura, que es

donde están los recuerdos puros (segmento AB) y llegan al vértice S, donde se ejecuta la acción. «Es del presente que parte el llamado al cual responde el recuerdo, y es de los elementos senso-motores de la acción presente que el recuerdo toma el calor que irradia la vida» (Bergson, 2006, 165).

La imagen del cono desarrolla la idea de lo que pasa al distanciarse:

Tendemos a dispersarnos en AB a medida que nos apartamos más de nuestro estado sensorial y motor para vivir la vida del ensueño; tendemos a concentrarnos en S a medida que nos ligamos más firmemente con la realidad presente, respondiendo a través de reacciones motrices a excitaciones sensoriales. (Bergson, 2006, 174-175)

Fi y Liam perciben un recuerdo que no logra ligarse a su presente. Sus cuerpos como máquinas están formateados desde el inicio hasta el final de la relación. Estos no transitan la experiencia, no hay aprendizaje, no hay encuentro. Sus cuerpos no recorren territorios, no exploran, están sistematizados por algo del orden de lo inorgánico. El recuerdo no los modifica, no hay nada que pliegue la imagen del recuerdo con la acción sensomotor de sus cuerpos. La emoción es la que vincula el pasado con el presente, lo que encadena los recuerdos a lo percibido en la actualidad (Bergson, 2006).

En esta escena, la emoción del recuerdo no logra conectar con su presente. No puede articular los dos tiempos porque la emoción queda solo en un plano, en la mente, en la imaginación. Se verifica el descenso de recuerdos que son seleccionados a voluntad. En cambio, lo que plantea Bergson en «ese llamado del presente» se desarrolla de una forma inconsciente, pues el presente entra en contacto con algo del pasado, que se ilumina y desciende para componerse con experiencias actuales.

El recuerdo, la emoción y el cuerpo se componen de una manera misteriosa. El llamado que proclama Bergson se da de una manera casi espontánea: algo del presente ilumina recuerdos pasados, reactivándolos con la actualidad del sujeto.

Un ser humano que soñara su existencia en lugar de vivirla tendría así indudablemente bajo su mirada, en todo momento, la multitud infinita de los detalles de su historia pasada. Conservando para cada imagen su fecha en el tiempo y su ubicación en el

espacio, vería por donde ella difiere de las otras y no por donde se les parece, se expresa a través del recuerdo de las diferencias (Bergson, 2006, 168).

Esta cita de Bergson explica claramente lo que pasa con Fi y Liam. Ambos ubican sus recuerdos, con fecha y detalles. Esta escena muestra que la emotividad de la imagen queda desconectada de lo que les pasa en el presente. También en sus cuerpos hay desconexión como pareja, que se continúa en una desconexión sensorial de sus cuerpos.

Se critica la idea de un tiempo lineal, estático. Presente y pasado, lo actual y lo virtual, tiempos que se enlazan y se actualizan. El tiempo es movimiento, y este movimiento se denomina *duración*. La duración es *memoria* cuando su temporalidad se dirige al pasado, e *impulso vital* cuando se dirige al futuro. La duración, entonces, es siempre virtual. Cuando se detiene, se actualiza y forma materia (Bergson, 2006).

La escena describe la ausencia de composición entre el cuerpo y la mente, la memoria y los recuerdos de una manera natural y espontánea. Sin forzar el encuentro, como lo hacen los protagonistas, eligiendo un hecho pasado como estímulo que, en definitiva, no logra enlazar su presente. Sin embargo, muestra cómo la vida de ambos se manifiesta en bloques que han quedado separados y cristalizados.

La actualización del presente es la diferencia, pues el tiempo es diferencia. La duración real es el tiempo verdadero. Este tiempo es el de la conciencia, suma de los datos pasados con los datos del presente. Esa suma produce nuevos coloridos en la vida de los sujetos (Bergson, 2006).

Deleuze (2005), al retomar la idea bergsoniana, expresará que el pasado y el presente coexisten, y que lo que se repite es la diferencia, puesto que al actuar se diferencia del recuerdo:

No cabe duda de que lo virtual es, en sí mismo, el modo de lo que no actúa, puesto que solo llegará a actuar diferenciándose, dejando de ser en sí aunque retenga algo de su origen. Pero por eso mismo es el modo de lo que es. Lo virtual es el recuerdo puro, y el recuerdo puro es la diferencia. El recuerdo puro es virtual porque sería absurdo buscar la marca del pasado en algo actual y ya realizado; el recuerdo no es la representación de algo, no representa nada sino que es o, si se quiere hablar aún en términos de representación, no nos representa algo que ha sido, sino simplemente algo que es, es

un recuerdo del presente. El recuerdo puro es la diferencia porque ningún recuerdo se parece a otro (2005, 61).

2.3. ¿Qué es lo que puede un cuerpo?

Los cuerpos de Liam y de Fi pueden muy poco, están disminuidos en su potencia de actuar. Han perdido la frescura del momento, el fluir de la emoción, las pasiones alegres. Funcionan como zombis. Sus movimientos programados los hacen actuar como autómatas. El dispositivo resucita la emoción pasada sin lograr que se componga con el cuerpo. El zombi no es consciente de su vida, no tiene idea de lo que es experimentar dolor o placer. Con el dispositivo, el cuerpo que produce, sigue repitiendo un cuerpo débil y una cabeza fuerte. No debe olvidarse que el grano está colocado en ella. El cuerpo pierde vida, el recuerdo no se puede incorporar en él.

Esta escena remarca otra vez el olvido de lo que puede un cuerpo: «No importa a qué actividad se entregue uno, el cuerpo sigue siendo el soporte de la intuición, de la memoria, del saber, del trabajo y, sobre todo, de la invención» (Serres, 2011, 51).

A lo largo de la historia, el cuerpo ha sido ubicado en un lugar de debilidad, dejando su potencial en favor de la razón. En la búsqueda de la verdad, el cuerpo ha quedado a la sombra de las ideas. Al cuerpo no le interesan los motivos de la mente, necesita actuar, habitar y vivir. Ha sido violentado, descuartizado y crucificado.

2.4. Final del episodio

Al final del episodio, Liam comprueba que Fi le fue infiel. Descubre imágenes que el grano despliega de Fi y Jonás juntos. Su sospecha inicial, visibilizada en su corporalidad y potenciada por el dispositivo, lo lleva a comprobarlo. En un gesto violento, Liam se corta el cuello y se saca el chip. Se podría entender como un acto de rebeldía contra el sistema o para dejar atrás su pasado. Genera un espacio de fisura, de quiebre con el tiempo lineal. ¿Este gesto implica que ha procesado su ruptura con Fi? Es algo que no se sabe. Es un misterio, como la vida misma. Este misterio puede ser la apertura para dejar

atrás ciertos recuerdos o para que sean percibidos como el final de la ruptura con Fi.

Esta acción abre posibilidades a otra memoria y a otros deseos. Habría que observar qué ocurre con los recuerdos que Liam tiene de Fi. Estos pueden desvanecerse, y en un futuro ser percibidos no como lo que fueron, sino como lo que son en el presente; pues es otro Liam el que percibe. Pueden quedar en el misterio, por el cual habita el tiempo de la memoria, o puede que en algún momento se hagan presentes, por otras circunstancias de la vida. Estos serán percibidos de otra manera porque los individuos ya no son los que fueron. (Zambrini, 2000).

Liam, sin su grano, se siente en soledad extrema, y su casa está en consonancia con sus emociones: deshabitada, oscura y vacía. Liam se mueve entre sus recuerdos pero sin los recuerdos del grano. El dispositivo es una norma que produce formas de ser y estar en ese mundo. Genera la ilusión de una vida feliz. Tener el dispositivo es lo natural, vivir en la memoria es una práctica de todos los días. Liam no solo transgrede una norma social, sino que se aleja de una norma aceptada por los habitantes de su sociedad, descomponiéndose, para componerse en otro.

Su vida se libera de los registros que lo limitan. Ahora tendrá una memoria de sensaciones, experiencias nuevas, de vida y libertad. Liam incorpora la memoria a su cuerpo y se libera de los recuerdos. Es dejar el deseo de mundo y quedarse con el deseo puro. El deseo puro conecta a los individuos y los hace ser quienes son. Liam está sin grano. Liam elige (Zambrini, 2000).

La transgresión como gesto que rasga las formas establecidas, es generadora de nuevas composiciones, que están en relación con aquellas formalizaciones que atraviesa. Los elementos que intervienen en esta varían, y es transgrediéndose a sí mismo[s] que recuperan su fuerza de ruptura: de lo contrario se reafirman una vez más. De este modo la transgresión esencial es un movimiento revolucionario de maquinación de deseo, al no confundir la fuerza del movimiento con los elementos (2000, 147).

Estar con el grano es territorializarse y hacer cuerpo con otro cuerpo. Estar sin él es desterritorializarse y perder parte del cuerpo. Ahora es otro, un cuerpo sin grano que pasó por la experiencia del dispositivo. Es perderse en un cuerpo, para encontrarse en otro, morir y transformarse. Un cuerpo

desdibujado, donde se pueda trazar nuevos dibujos. Reinventarse en el encuentro con otros y lograr buenos encuentros.

3. Variaciones del cuerpo

3.1. Modulaciones

Mientras Serres (2011) plantea la idea de las variaciones de los cuerpos, los cuerpos de los protagonistas no varían; no producen, están casi muertos, mutilados de afección. Pues el cuerpo «es el lugar vacante» (2011, 15), libre, debe producir, inventar, pero no desapegado del recuerdo, sino transformando lo que experimenta en su presente. (Serres, 2011, 15)

La composición de Fi y Liam tiene un funcionamiento similar. Ambos están desapegados de sus emociones. En el plano real no se muestran flexibles, permanecen adheridos a sus recuerdos. Su relación no se presenta ensamblada, pues ella invocaría una conexión de ambos.

Sus afectos, la desconfianza, el enojo, la tristeza, etc. disminuyen su potencia al actuar. Un cuerpo puede ser afectado para actuar y su potencia aumenta o disminuye según sus pasiones. Su presente está determinado en su potencia mínima, no existe una fuerza que incremente el momento erótico que transitan. En el otro plano, sus cuerpos aumentan su potencia y se componen a actuar desde el deseo (Deleuze, 2005).

El grano como dispositivo promueve las prácticas de las revisiones y en ellas se juega el cuerpo del recuerdo, provocando el hábito de pasear por él. La subjetividad del capítulo de *Black Mirror* propone que: *vida* es sinónimo de *imágenes*.

¿Por qué esta sociedad tiene la urgencia de una lógica de revisión?

El dispositivo compone cuerpos en permanente modulación con sus revisiones. Los personajes no escapan a esta subjetividad. Fi y Liam tienen problemas de pareja y recurren al dispositivo para encontrar emociones que ya no sienten: por falta de amor o por desgaste propio de la convivencia. El grano produce cuerpos anestesiados que carecen de emociones, subjetividades *light* con poco sentido de conciencia. Cuerpos que no dejan espacio para las sensaciones, para la alegría o el sufrimiento de un tiempo real.

El grano permite la opción de elegir buenos momentos y evitar los de dolor o sufrimiento. Es una subjetividad concreta, acrítica, no reflexiva que puede evitar el dolor. Pero no así el dolor corporal al que ni con un «grano» se puede escapar.

La emoción aparece separada del cuerpo, está en la cabeza. Este cuerpo no encuentra camino para abrirse a experiencias. No actúa, no danza y si lo hace, promueve una danza previsible. El dispositivo produce una sociedad consumista de recuerdos y memorias veloces. Genera una red de relaciones que legitima los recuerdos como única verdad.

Fi y Liam están determinados a prácticas de revisión. No obstante, la relación del dispositivo con el sujeto no refiere a una generalización, ni a producir autómatas, sino que la diferencia está en la singularidad de cada uno. Por eso en Liam, por sus características personales, se potencian sus rasgos celotípicos.

Se pasea en un territorio que se acerca más a un calco que a un mapa. El *mapa* implica explorar, arriesgarse, experimentar y que cada viajero encuentre su viaje, en cambio, el *calco* es una copia. La cartografía no reproduce un original, traza un mapa único para recorrer y explorar donde aparecen líneas de fuga y líneas duras (Deleuze y Guattari, 2010). Liam calca su territorio y sobre el final del episodio, se anima a explorar quitándose el chip.

4. Terapia de los Encuentros

4.1. Productentes

Como consecuencia de los avances tecnológicos cada vez más sofisticados e íntimos, la actualidad se presenta diversa y compleja. Lo nuevo produce miedo, incertidumbre. En el encuentro terapéutico, ese otro ahí presente, varía continuamente.

Los cuerpos deben adaptarse a otros modos de conocer, de vincularse y de hacer clínica. Ese encuentro con un *otro*, que impone otros tiempos, otros espacios, pero que renueva a los individuos para pensarse.

El dispositivo que se propone con este nuevo cuerpo (*grano*, celular, tecnologías) no es pensado desde una perspectiva dicotómica, sino desde un lugar de composición con él: la clínica, como lugar de encuentro, donde habitan múltiples espacios y los participantes son varios.

Se propone una mirada creativa, espacios que puedan abrir portales, entrar en otras dimensiones de la existencia. La clínica con dispositivos nuevos, produce otros espacios de trabajo. Propone un *productente*⁴ (Sintes, 2016) en lugar de un *paciente*, pues este alude a lo pasivo, al dolor, al padecimiento, a la posibilidad de disminuir la potencia al actual, es decir, a las *pasiones tristes* de Spinoza (Deleuze, 2005).

El terapeuta y el productente producen en su encuentro y se afectan. Clínica en duración, donde se privilegia el instante. Según Bergson (2006) *duración* es el impulso vital, la vida misma.

Las lógicas foucaultianas se desvanecen o, si persisten por momentos algunas vivencias de poder, solo es como puente para crear otra cosa. El terapeuta no remite a una lógica de poder, sino que ambos se construyen. Este deambula, por momentos, en viejas creencias que persisten en él y que incluso lo ayudan a encontrarse, en otros lugares, donde se construye con el productente. El poder, el saber y la verdad son ahora construcciones hechas por ambos, aunque, a veces, alguno de ellos ilumine más a uno que al otro.

⁴ Comunicación verbal con el psicólogo Raúl Sintes. Psicodramatista, payamédico. Integrante de la Comisión Artístico-Académica, asociación civil sin fines de lucro, Argentina.

La clínica es como un lienzo que se nutre con pincelazos de ambos productores. En el encuentro, estos (productente y terapeuta) se componen para formar un entramado de luz y de misterio. Están en movimiento, hacen uso de sus cuerpos, inscribiendo el gesto de lo nuevo (Serres, 2011).

El terapeuta debe intentar modificar las creencias del productente que lo inmovilizan, y lograr que conecte con su deseo. Lo que se intenta es salir de las capas de la conciencia de «mayor determinabilidad», para caminar en territorio liso, para conectar con las sensaciones, a través de la experiencia de habitar un cuerpo que no sabe todo lo que puede (Zambrini, 2000).

En ese intento es que el terapeuta también se produce, modificando sus deseos y descubriéndose otra vez. Terapeuta y productente producen en la acción.

Cuando los autores Sintés y Dotta (2008, 40) intentan escribir la biografía de Jacob Levy Moreno, creador del Psicodrama, postulan:

Ese tal Moreno decía justamente, que la vida estaba en la acción y que sin acción no es posible crear. Lo cual, en algún sentido, es como decir que la palabra significa aquello que no es, aquello que nunca podrá estar en la palabra. Y si él pensó, seguramente leyendo a Bergson, que la palabra está en lugar de otra cosa que no es posible registrar porque es movimiento...[,] entonces[,] ¿qué clase de biografía escribir?

Cuando el hombre no actúa, tiende a paralizarse. Se desconecta de sus emociones y pensamientos. El cuerpo debe moverse, estimularse, afectar y ser afectado.

El cuerpo quieto: ¿Produce y desea?

Cuando un individuo actúa, entra en contacto con sus deseos, se reinventa, se descompone logrando expandir en algo nuevo. Entonces, cómo hacer lugar a ese cuerpo nuevo, que quiere penetrar territorios ajenos. Los cuerpos burocráticos lo frenan, no le dan lugar, permanece atrapado. Le han robado la pasión, fuerza positiva que lo impulsa a actuar.

¿Cómo crear el lugar?

El cuerpo tiene que agenciarse al lugar, crearlo. Cómo sería componer, en espacios estériles, rígidos e impenetrables, espacios fértiles, flexibles y

penetrables; cómo pasar de lo estriado a lo liso (Deleuze, 2010), de lo determinado a lo indeterminado, del recuerdo a la memoria (Zambrini, 2000).

El dispositivo grano introduce una manera de estar en el mundo. Produce relaciones, posturas, gestos y vivencias, así como formas de encontrarse con otros.

5. La danza

5.1. Bailar cambia a los seres humanos

El cuerpo tiene memoria. Puede intuir, adelantarse a nuestros pensamientos: ¿Por qué amputarlo?

Si se imagina un cuerpo que escribe su danza y, al hacerlo, escribe su cuerpo, o le inscribe posibilidades que le permiten soñar con lo infinito; se puede notar que al cuerpo no le gusta estar vigilado, no le gusta ser consciente de lo que es capaz. La conciencia vigilante lo rigidiza. Para lograr que el cuerpo se transforme, varíe, sea flexible, es necesario ser inconsciente de lo que puede el cuerpo. Lo que le otorga elasticidad es el olvido (Serres, 2011).

El cuerpo es todo inconsciente. El inconsciente es lo que lo hace posible, poroso, variable, confiable, pues, «el cuerpo no engaña», pero vive «en cierta oscuridad», el cuerpo sabe hacer las cosas, no puede explicarlas, porque ha olvidado lo aprendido, pero no ha olvidado cómo hacerlo (Serres, 2011, 57).

«Para Lowen el cuerpo nunca miente ya que contiene grabada la historia de la persona» (Gonçalves, 2008, 26). Un bailarín que hace años no baila, no olvida posturas, ni movimientos rítmicos, aunque no pueda explicarlos. Se reconoce en el cuerpo del bailarín. En la oscuridad del cuerpo, se sumergen los gestos, lo aprendido, porque para saber hay que olvidar.

Entrenen el cuerpo y confíen en él, porque él se acuerda de todo sin molestias ni estorbos. Solo nuestra carne divina nos distingue de las máquinas; la inteligencia humana se distingue de lo artificial solo por el cuerpo, solamente por el cuerpo (Serres, 2011, 26).

Así como Maurice Blanchot (en Serres, 2011, 25) expresa que «escribir nos cambia» podría afirmar que bailar genera cambios en los individuos. El cuerpo se desliza de otra manera, la danza propone otro cuerpo.

Un cuerpo atrevido, que se compone de sonidos, movimientos, que adopta otras posturas. Los unos con los otros se relacionan de otra manera, así como con la vida también. Los pies se conectan con la tierra, los individuos se

perciben rígidos o más flexibles, se componen con lo que les hace bien y con lo que les hace sufrir. Experimentan con todo el cuerpo.

La danza es apropiarse del cuerpo y sentir que uno es cuerpo y no que se tiene uno. Producir con el cuerpo, ensayar movimientos, repetir otros. Salir de la quietud, trabajar, intentar «variaciones sobre el cuerpo» (Serres, 2011). Componer y descomponer nuevos ritmos para alcanzar la infinitud de posibilidades que logra un cuerpo finito.

La danza enseña a vivir, conocer, sufrir, caerse y levantarse, coloca a los individuos en relación con la vida, de cara a ella. El cuerpo es vida, es memoria; aprende, intuye y desecha; selecciona y almacena lo que en algún momento podrá utilizar. En sus gestos queda inscrito el recorrido de lo aprendido. Como en los careos de la sevillana, el cuerpo de los bailarines se expande con su abanico de colores para dejarse invadir por la frescura del encuentro.

Ser flamenco es tener carne, alma, pasiones, piel, instintos y deseos, es otro ver el mundo, con el sentido grande, el sino en la conciencia, la música en los nervios, firmeza independiente, alegría con lágrimas y la pena, la vida y el ensombrecido: odiar lo rutinario, el método que castra, embeberse en el cante, convertir en arte sutil y de capricho y libertad, la vida sin aceptar el hierro de la mediocridad, poner todo en un envite, saborearse, darse, sentirse, vivir ¡eso! (Borrás, 2016, 1).

Al bailar flamenco se produce un choque con el suelo, con la tierra o con la madera. Esta es violentada por los zapateos desmesurados de sus bailaores. La tierra es golpeada, se estremece, levantándose polvo, agrietándose. Implica un movimiento no solo del bailarín, sino del suelo, que vibra junto a él.

Bailar no es simplemente repetir un gesto o un ritmo, sino componer movimientos, chocar con la tierra; es perder la cabeza por momentos. Bailar es el cuerpo del bailaor, el cuerpo del flamenco, su esencia gitana, su sentir nómada y a la vez enraizado a la tierra, que tampoco es estática. Esta sufre movimientos, es removida, cultivada, violentada, así los bailaores se componen con la tierra en un movimiento permanente (Didi-Huberman, 2006).

5.2. Una experiencia desde la danza⁵

Primera escena:

Una bailarina ensaya movimientos frente al espejo. Este le devuelve un movimiento, una imagen-representación, el espejo de eso. En un primer momento, la ayuda a memorizar e incorporar gestos y movimientos rítmicos. Luego, la captura en la repetición de sus movimientos y la lleva a equivocarse, siempre en el mismo gesto rítmico.

Segunda escena:

La misma bailarina que ahora experimenta frente a otra bailarina. Esta funciona como el espejo, entonces se vuelve a equivocar, queda capturada nuevamente en la imagen que la otra bailarina le devuelve, al igual que con el espejo. Por un instante se detiene, siente que el tiempo no pasa. Se cuestiona por qué se equivoca y se da cuenta de que queda determinada en representaciones: espejo, compañera.

Tercera escena:

Ahora la bailarina no tiene a nadie delante. No hay imagen para copiar. Ella intenta hacer el mismo movimiento. Esta vez no se equivoca: algo cambió, pudo crear un gesto nuevo desprendiéndose de la imagen-representación que la condicionaba al error.

La danza como dispositivo puede agenciar una danza estereotipada, aburrida, sin aprendizaje alguno; o potenciar para salir de ella diferente, logrando un encuentro de alegría y de pasión. Este dispositivo puede llegar a moldear territorios, musicalidades y ritmos cuando se tienen encuentros adecuados. Proporciona movimientos mecánicos cuando uno se queda atrapado a un funcionamiento que lo pone de cara a encuentros inconvenientes o pasiones tristes y compone con «pasiones alegres» en las que el cuerpo

⁵Pertenece a una experiencia personal en Danzas Flamencas. Montevideo, 2016.

elige no quedar esclavo de lo determinado. Hacer de la vida un lugar de felicidad, elegir en libertad y componernos con lo que nos hace bien (Spinoza, 1677).

Con el grano, como dispositivo, ocurre algo similar. Liam descubre una imagen que lo lleva a desprenderse de su pasado. El dispositivo introduce una lógica de la repetición, a la vez que brinda la posibilidad de penetrar en escenas diferentes. El mismo recuerdo visto por Liam nunca es el *mismo*.

Así como Liam se desprende de la imagen, quitándose el dispositivo, la bailarina se despoja de las representaciones que le devuelven el espejo y su compañera, logrando no repetir el mismo movimiento rítmico. Imagen sin representación.

Al quitarse el dispositivo, Liam se sumerge en un mundo de dolor, de duelo, acepta que su relación con Fi ha terminado, se siente solo, deprimido, pero al mismo tiempo, es la posibilidad que se abre a otra vida y a otra manera de estar en el mundo. El universo plagado de recuerdos desaparece.

Queda solo frente al abismo de la vida, de la memoria. Es un caminar por la cornisa de un edificio. Liam escapa a la organización del control, se desterritorializa, abandona el territorio conocido. Este le genera la ilusión de familiaridad. Por ello, cuando Liam se extrae el chip entra en territorio desconocido (Zambrini, 2000).

Son otros los límites. Liam se compone con algo diferente. El dispositivo distribuye un adentro y un afuera. Sin él, los límites, se articulan de otra manera.

La sensación de estar sin sostén, genera miedo e inseguridad, es otro el contorno que lo sostiene, es un contorno abierto. Como se señaló anteriormente, Zambrini (2000) plantea que hay dos tiempos en la conciencia: el de la memoria y el del recuerdo; ambos diferentes. El primero ligado a la vida, a las sensaciones, y el segundo en un plano que cierra a otras posibilidades. Es moverse entre estos dos tiempos, ir y venir, encontrarse y perderse.

«Escribir no confirma nuestra identidad sino que nos expone en relación al mundo. Todo trabajo nos transforma, toda acción realizada por nosotros es acción sobre nosotros» (Serres, 2011, 25).

D. Consideraciones finales

Este trabajo realiza un recorrido de las variaciones del cuerpo y la memoria en composición con el dispositivo de cada época. En el inicio, el interés era hablar de los vínculos y el deseo. Cómo se componen los seres con las máquinas, para llegar de forma inconsciente a la dimensión corporal. Para ello fue necesario desalojar pensamientos duales arraigados en la cultura occidental, que de alguna manera entorpecen o condicionan la problematización de la investigación. Los dispositivos no son algo externo al hombre, sino que componen con él una subjetividad determinada.

En el devenir *cyborg* de la humanidad, se observa que los límites del cuerpo ahora son imprecisos, fluidos, inconsistentes. Se desprenden del cuerpo biológico-anatómico y pasan a ocupar otro cuerpo, el cuerpo *cyborg*, híbrido. El cuerpo de la actualidad. El cuerpo del episodio. El pensamiento de Serres me ayudó a cuestionar el funcionamiento de los soportes tecnológicos en cuanto a la reinención de la memoria y el cuerpo.

Mi interés es desmitificar la razón y potenciar el cuerpo de la experiencia en la acción. Que el cuerpo y la mente se compongan en una danza sin final. Los seres humanos son cuerpo de memoria, recuerdos y olvidos. El cuerpo produce subjetividades con sus dimensiones históricas, políticas, sociales, y el *cyborg*, con las significaciones que implica. El *cyborg* representa un grado íntimo al que se ha llegado con los soportes tecnológicos.

El grano representa la gran metáfora de una época en la que los vínculos son poco profundos, con personajes triviales. Una sociedad que vive a gran velocidad, con revisiones permanentes, y en la que el cuerpo está sobreestimulado por los soportes tecnológicos. Un mundo que no se detiene y no toma contacto con la experiencia y que se caracteriza por ser poco reflexivo y meditativo. La actualidad describe esta modulación como una subjetividad bombardeada por estímulos cada vez más sofisticados.

Me interesa el cuerpo del deseo, de la experimentación, el de las sensaciones, el cuerpo del baile, el cuerpo del bailar. En él habitan la memoria, los recuerdos y los olvidos. El cuerpo es memoria. ¿Qué es lo que el cuerpo calla, oculta o deja ver? Como una máquina para hacer ver y decir,

¿qué es lo que se invisibiliza? En el cuerpo se inscribe la memoria de lo vivido y transitado por la vida.

Este trabajo reconoce la fuerza del cuerpo, a través de lecturas, conferencias, videos y experiencias personales en danza y *clown*. Se concluye que no es necesario definir, limitar ni conceptualizar el cuerpo. Pues, lo que lo hace maravilloso, misterioso, poroso y, al mismo tiempo, monstruoso es no saber todo lo que un cuerpo puede.

E. Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, año 26, número 73, mayo-agosto, 249-264. Recuperado de <<https://www.google.com.uy/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwizsdqVpbfMAhXDHh4KHZ3QB2QQFggbMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.revistasociologica.com.mx%2Fpdf%2F7310.pdf&usg=AFQjCNG06U3iLIM9vBalmt5TQ-B8VvlgQg>>.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Borges, J. L. (2012). *Ficciones*. México DF: Debolsillo.
- Borrás, T. (2013). Elegía del cantaor. *Mi mala memoria... y otras historias para no dormir*, 7 de marzo.
- Brooker, C. (prod.) (2011). *Black Mirror* (serie de televisión). Reino Unido: Zeppotron para Endemol.
- Cevallos y Serra, G. (2006). La materialidad del poder: una reflexión en torno al cuerpo. *Revista de Filosofía*, 1-9.
- Deleuze, G. (1995). *Conversaciones. 1972-1990: Posdata sobre las sociedades de control*. París: Minuit.
- (2005). *La isla desierta y otros textos*. Valencia: Pre-Textos.
- (2005). *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México DF: Era.
- (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Diccionario Larousse* (1996). México: Gráficas Monte Albán, SA de CV.
- Didi-Huberman, G. (2006). Conferencia: *Tierra y Conmoción o el Arte de la Grieta*. Andalucía, 27 de noviembre. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v:HzbLtv6jAg8>>.
- Espejo Muriel, C. (1991). El aedo homérico. *Florentia Iliberritana*, 2, 161-170. Universidad de Granada. Recuperado de <perso.wanadoo.es/cespejo/aedo.htm>.

- Gonçalvez, L. (2008). *El cuerpo en la psicoterapia. Nuevas estrategias clínicas para el abordaje de los síntomas contemporáneos*. Montevideo: Psicolibros.
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra.
- Homero (1999). *La ilíada*. México DF: Edivisión Compañía Editorial SA.
- Homero (1972). *Odisea*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Piglia, R. (2000). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- Serres, M. (1999). *Sobre las ciencias en la actualidad*. Montevideo: Udelar. Departamento de Publicaciones Universidad de la República, Ciencias de la Comunicación.
- (2005) Estamos frente a una nueva humanidad. *La Nación*, 2 de marzo. Recuperado de <<http://www.lanacion.com.ar/683921-estamos-frente-a-una-nueva-humanidad-asegura-michel-serres>>.
- (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2015). Conferencia Contrapunto: *Las nuevas tecnologías nos han condenado a ser inteligentes*. Recuperado de <<http://contrapunto.tumblr.com/post/112628666497/las-nuevas-tecnolog%C3%ADas-nos-han-condenado-a-ser>>.
- Sintes, R. y Dotta, F. (2008). *Psicodrama: La terapia de los dioses caídos*. Montevideo: Psicolibros.
- Spangenberg, A. (2010). *Terapia Gestalt: un camino de vuelta a casa. Teoría y metodología*. Montevideo: Psicolibros.
- Zambrini, A. (2000). *El deseo nómada. Una clínica del acontecimiento, desde Nietzsche, Deleuze, Guattari...* Buenos Aires: Lugar Editorial SA.

Notas

Para definir la figura del *aedo* se cuenta con una definición muy acertada expuesta por Carlos Miralles (1), como el depositario de la memoria colectiva, aquel que gozaría, sin duda, de una situación privilegiada que dependía de una voluntad arcaizante que él mismo estaría interesado en mantener, puesto que sustentaba el privilegio de su situación. (Recuperado de <perso.wanadoo.es/cespejo/aedo.htm>.)