

**Polítizar el trauma: reapropiación del cuerpo y sensibilidad insurrecta
en la obra de Penny Goring
Brian Smith Hudson**

Introducción: del trauma íntimo al conflicto político

La obra de Penny Goring se sitúa en un territorio complejo donde lo íntimo se hace público de manera radical. A primera vista, sus dibujos, performances, esculturas, poemas o collages podrían interpretarse como expresiones autobiográficas, sin embargo, reducir su práctica a un tipo de confesión sería ignorar la dimensión política que atraviesa su trabajo. Para ella, sus temas centrales son la muerte, el dolor, la recuperación, la adicción, la ira, el miedo, la impotencia y el envejecimiento.

La obra de Goring se basa en relaciones humanas turbulentas. Nos ofrece pensar el trauma como una experiencia más allá de lo individual, es decir, como una condición estructural producida por sistemas de poder que evidencian sujeciones materiales que condicionan las formas de vivir los afectos. Como bien puede observarse, se refleja en su obra la violencia patriarcal, la precariedad económica, la austeridad neoliberal, y distintas formas de control sobre los cuerpos femeninos y de subjetividades vulnerabilizadas por la heteronorma. En este sentido, su trabajo narra desde lenguajes estéticos que son capaces de revelar la dimensión política del sufrimiento. Para ella, el arte funciona como un proceso de reelaboración del trauma donde sus memorias y sus emociones se transforman, muchas veces, para que no vuelvan a doler más.

Desde esta perspectiva, propongo pensar la obra de Goring como un gesto de resignificación del cuerpo y como testimonio de lo político, como un escenario de contenido crítico que devela un sistema que constantemente expropia y violenta los cuerpos de mujeres que crían, aman, desean y sobreviven a condiciones materiales precarizadas, a pesar de todo. Para ello, articularé su práctica con reflexiones provenientes del pensamiento de las autoras Sara Ahmed y Cristina Rivera Garza, así como con la noción de imaginación radical de Cornelius Castoriadis. La hipótesis central de esta reflexión es que el trabajo de Goring se constituye como una forma de creación estética insurgente-punk que detona de la reflexión en torno a los afectos, donde el cuerpo, la vulnerabilidad y el dolor se convierten

en espacios de resistencia y de transformación simbólica que se muestran como una forma de emancipación y generación de agencia.

El elemento que más persiste en la obra de Goring es el cuerpo dado a partir de dibujos y esculturas que presentan figuras pseudo-antropomorfas que resisten a ser reconocidas como cuerpos absolutos, muchas veces femeninas, fálicas, testiculares, mamarias, extrañas, fragmentadas, distorsionadas o incluso mutiladas. Son cuerpos que parecen deshacerse, transformarse o transfigurarse en arquetipos del dolor bajo la presión de fuerzas emocionales, experienciales, invisibles pero reconocibles.

Estos cuerpos funcionan como archivos materiales de experiencias individuales que estallan al ser traídas al público, convirtiéndose en memorias sociales al evocar memorias vividas por ella, cuidadosamente calculadas a pesar de su crudeza. Para ella, no se trata de mostrarse como víctima sino de dar cuenta de sus motivaciones dadas desde la autobiografía como potencia crítica y la *autoterapia* como una forma de expresión plástica (G. Smith, 2018, p. 9).

La filósofa Sara Ahmed ha señalado que las emociones no son únicamente estados internos, sino que circulan socialmente y organizan relaciones de poder. El miedo, la vergüenza o la culpa son afectos que disciplinan cuerpos y delimitan quién puede ocupar determinados espacios. Dentro de su constelación de sentires en *La política cultural de las emociones* (2017), dice que el dolor posee una especial relevancia. Ahmed señala: “¿cómo se introduce el dolor en la política? ¿Cómo moldean el contacto con los otros las experiencias vividas de dolor?” [...] el dolor generalmente se ha descrito como privado, incluso como una experiencia solitaria, o como un sentimiento que uno tiene y que los otros no pueden tener, o al revés, un sentimiento que otros tienen y que yo no puedo sentir (Kotarba 1 983: 1 5). Y, sin embargo, el dolor de los otros se evoca continuamente en el discurso público, como algo que requiere una respuesta colectiva e individual (p. 47).

En la obra de Goring, los cuerpos aparecen como territorios donde se inscriben violencias de género que son políticas y sociales. Las figuras desgarradas, los cuerpos atravesados, los miembros desproporcionados o los gestos extremos en su pintura, como las heridas, la violencia en la pareja, las gotas o flores “de excremento” y lo que interpreto como la sangre mezclada con llanto, materializan estados emocionales que no son simplemente gestos

psicológicos, sino que son profundamente políticos al exhibirlos en el ámbito social, pues se convierten en la evidencia del dolor que a su vez revela diversas tensiones en la relación castradora que se establece con la cultura occidental, la que descarta fácilmente “lo femenino”: el amor, la sensibilidad, las emociones, la menopausia, la menarquia, la menstruación, el parto, etc., intentando higienizarlo todo.

Al decir de Ahmed, “el lenguaje del dolor opera a través de signos que relatan historias que incluyen heridas a los cuerpos, al mismo tiempo que ocultan la presencia o "trabajo" de otros cuerpos” (p. 48). De modo que la exhibición emocional por medio del lenguaje y la estética pasa a generar una relación que nos envuelve en el co-sufrimiento, pues nos involucra en los intersticios entre quien crea y quien mira su obra, haciéndonos no solo *voyeurs* de sus experiencias, sino también invitándonos a tomar posición frente al juicio social que se desprende al atestiguar su propio dolor. A esto Cristina Rivera Garza le llama *dolerse*, que podría resumirse como un acto de entrañamiento en el cual el dolor del otro lo hago mío, lo que a su vez lo aproxima a mi propio ser como cuerpo o mundo experiencial, lo cual otorga una cualidad sustantiva que atraviesa al otro en tanto extraño, a ser, así, un otro reconocible, reconocido por mí y que se expresa en y a través de mí también; por lo tanto, me duelo con el otro.

Se trata de un duelo compartido, un dolor que se hace colectivo, sugerente pues, sobre todo en el contexto actual de violencia y exterminio donde “lo otro”, o lo que está fuera de mí, es manipulado a partir de sistemas de coerción ideológica que delimitan las formas de relación y empatía con los demás. El capital administra nuestros cuerpos para la explotación, anula nuestra capacidad de con-dolernos -junto a los otros- de sus experiencias, por lo que anula también la capacidad de crear agencia colectiva, convirtiéndonos en cuerpos descartables entendidos como desecho.

La artista lo expresa al connotar al cuerpo como el lugar donde se experimenta el dolor y el placer, donde se viven las emociones y donde se inscriben las experiencias sociales.

Rivera Garza en *Dolerse: textos de un país herido* (2011) comenta que “Toleramos el dolor cuando sabemos que de él vendrá algo bello” (p. 159). Y desde luego en Goring esta promesa es subvertida, sobre todo desde la monstruosidad y la transgresión visual. Nada “estéticamente bello” surge de lo que se representa, puesto que la confección de su drama-

obra es zurcida de forma violenta. Son estéticamente intensas, como un exorcismo, pero que funcionan como archivos del dolor que, ante todo, intentan abrazar.

En sus muñecos se vislumbra un vínculo afectivo y de cuidado que, a partir de fotografías sacadas en la intimidad de su casa, evidencian su concreción: ayudarla a aceptar los cambios de su cuerpo durante su menopausia, y sanar las heridas de sus experiencias de vida. Mas que su forma y confección, rescato la función de estos cuerpos, el de protegerla y acompañarla. Así, lo que le interesa es exponer su experiencia como una catarsis, donde el peso y el dolor del tiempo se subvierten como táctica de supervivencia.

Desde su posición, el arte se vuelve crítico al poder puesto que en sus palabras “Siempre he vivido bajo el dominio de los hombres y el dinero [...] y ahora mismo estoy enfadada por cómo eso limita mi vida y mi cuerpo. El futuro en el que vivimos me parece aterrador. Además, ridículo, como un payaso asesino. Y odio que, de alguna manera, parezca inevitable, implacable, como un camión a toda velocidad”. Así, su obra tiene la capacidad de ofrecer agencia fuera de sí y en los otros, puesto que interpela las construcciones simbólicas entre lo aceptado y lo descartable, entre lo normado y lo abyecto, entre la intimidad y lo colectivo en nosotros.

Desde esta perspectiva, sus figuras pueden representar cuerpos fallidos que revelan las presiones estructurales que nos atraviesan. Pero cabe señalar que no se trata de generar un sentimiento de culpabilidad o de empatía únicamente, sino más bien, de develar sistemas de poder que atraviesan la heteronorma, y mucho de esto viene desde la reflexión a las relaciones sexo afectivas. Para Ahmed, “los discursos de compasión caritativos nos muestran de manera amplia que las historias de dolor involucran relaciones complejas de poder” (p. 49). De modo que en la propia experiencia de la artista se exponen violencias estructurales y de género, las que, a su vez, develan violencias sistémicas contra los cuerpos femeninos. Es decir, la compasión, la caridad, como otras formas de cuidado, pueden reforzar patrones de subordinación tanto económica, de género, y de orden político e ideológico, que terminan por perpetuar relaciones de dominación al soportar la estructura del poder que explota cuerpos no blancos, empobrecidos, marginados. Entonces la pregunta estriba en ¿cómo podemos subvertir la normatividad y la subjetividad de las relaciones sexoafectivas y qué implicancias tendría en la construcción de otras formas de convivio

social fuera del régimen heteropatriarcal que devela sistemas de opresión imaginaria, estética, ideológica y, por lo tanto, concretas?

Estas relaciones son responsables del dolor y del sufrimiento en Goring, las cuales a su vez las hago mías. De ahí la fuerza del dolerse con el otro puesto que, en palabras de Rivera Garza: “Cuando todo enmudece, cuando la gravedad de los hechos rebasa con mucho nuestro entendimiento e incluso nuestra imaginación, entonces está ahí, dispuesto, abierto, tartamudo, herido, balbuceante, el lenguaje del dolor.” (p. 16).

Por otro lado, la elección de materiales de la artista (trabaja con bolígrafos, telas recicladas, tintes alimentarios o programas digitales básicos como el clásico Paint) responde a una estética de bajo costo que está vinculada a su propia experiencia de precariedad económica y a su posición como artista fuera de los circuitos institucionales del arte durante décadas.

En este sentido, sus materiales funcionan como huellas de condiciones materiales concretas y de la precarización estructural a la cual ha sido sometida por políticas públicas neoliberales que afectaron sus modos de supervivencia y salud. De hecho, su auto reclusión en su casa ha sido dada por ella como una estrategia de supervivencia.

La precariedad es parte constitutiva de la obra en términos materiales como también estéticos e imaginarios, ya que crea mundos que pueden denominarse de precariedad afectiva. **Estos pueden ser leídos como un gesto además de insubordinación frente a la especulación del arte y las lógicas del mercado global.**

De este modo, Goring transforma la precariedad en una estrategia estética deliberada. Sus muñecas cosidas a mano, por ejemplo, combinan fragilidad y resistencia. Son objetos blandos, pero también poseen una dimensión casi totémica en su fabulación de servir como soporte emocional y experiencial.

En ellas aparecen bordadas frases como: “WRONG FACE, WRONG HEART, WRONG FEELING, WRONG LEG”. Son frases que funcionan como pequeñas inscripciones, llagas y grietas de violencia simbólica. Fungen como fragmentos de un lenguaje disciplinario que define qué cuerpos son correctos y cuáles no, y lo más determinante es que acusa procesos de autocensura y autoflagelación, que convierten en falla los cuerpos no hegemónicos, esto es, aquellos cuerpos no higienizados por el poder.

Pero al bordar estas palabras sobre muñecas tótems, Goring convierte esos mensajes en objetos de confrontación y realidad crítica desde una praxis concreta. Esta es, aquella que se expone en el lugar del otro -el que mira- creando un espacio liminal capaz de hacer confluir las experiencias del yo con el tú, es decir, en el con-dolernos hasta construir una nueva realidad juntos que subvierta las sujeciones materiales y explotadoras de nuestra existencia. Pues el dolor y el amor no son pasivos si no profundamente políticos dentro de un sistema que nos subsume en relaciones de explotación. Se vuelve político en tanto que me con-duelo con el otro, por lo que ese con-dolerse subvierte las relaciones de otredad que el mainstream intenta controlar.

Las muñecas, entonces, manifiestan el trauma, lo contienen, lo transforman y lo confrontan como un espejo que vuelve visible lo entredicho, lo oblicuo, lo marginal. Reconocen el dolor como colectivo. Lo asumen como parte de la experiencia que, en el mejor de los casos, es politizada a partir de la producción de agencia, y promueve relaciones afectivas basadas en el encuentro: todos tuvimos “tutos” o muñecas.

Escritura, lenguaje y ruptura de la norma

El lenguaje ocupa un lugar central en la obra de Goring. Su poesía, sus collages y sus *macros* digitales combinan palabras e imágenes en composiciones superpuestas que oscilan entre lo sarcástico, lo grotesco, la crítica y la subversión. Este uso del lenguaje puede pensarse en relación con tradiciones feministas que cuestionan las estructuras patriarcales de la escritura como una forma de imaginación radical capaz de escapar a las estructuras racionales y jerárquicas del lenguaje dominante. Para Rivera Garza, mientras somos testigos del horror, aun así y a pesar de, es posible hacer poesía (p. 16). Generar estrategias escriturales que desacrediten la preservación del poder, potencian el espacio utópico y crítico del lenguaje. “Dolerse es escribir de otra manera” indica (p. 16). Dolerse es pintar, es escribir, es crear, y es exponer de otra manera, diríamos con Goring. Pero la imaginación no es utopía. Imaginar no es crear en forma pasiva. Crear es concretar formas de excepción: es voltear las reglas de la sumisión para hipotetizar otros caminos del cual surjan opciones al materialismo que subsume la potencia creadora, el afecto, los sentimientos y las emociones.

En función de esto, Goring crea y concreta formas de excepción que promueven radicalizar los afectos. Ahmed indica en “La contingencia del dolor” que “Occidente toma, después da, y al momento de dar repite a la vez que oculta el tomar” (p. 50). De modo que no solo se trata de imaginar u ofrecer vínculos estéticos para compadecernos del sufrimiento del otro, si no de agenciar la mirada y de actuar en forma concreta, de ir más allá de nuestra cultura que se acostumbró a la transacción material de la vida.

Algo similar ocurre en otro tipo de obras de Goring. Sus poemas y textos rompen con la lógica discursiva convencional. Utilizan frases fragmentadas, repeticiones, combinaciones de imágenes y palabras que se reiteran una y otra vez. Crea una cadencia que revuelve imágenes de angustia, esperanza, duelo, arrepentimiento, agresión o venganza.

En su poesía, por ejemplo, en Miedo, dice:

“Temo que no exista Dios. Sé que no existe Dios. Esto me da miedo. Temo no tener fe. Temo a la muerte. Temo al amor. Temo a la responsabilidad. Temo que no haya nadie a quien pueda amar por completo y para siempre. Me temo a mí mismo. Temo a mi cuerpo y a mi cerebro. Temo mi naturaleza adictiva y la forma en que me engaña. Temo mis cambios de humor y mi inestabilidad. Temo al dinero. Temo a la pobreza. Temo a mi ira. Temo al envejecimiento. Temo a la grasa. Temo a la comida. Temo a la recaída. Temo a mi perversidad. Temo a mi sexualidad. Temo no conseguir lo que temo querer. Temo lo que quiero. Temo no conseguir lo que necesito, y mucho menos lo que quiero. Temo la derrota solitaria, ebria y drogada. Temo la artritis. Temo la prótesis de cadera. Temo la fealdad y la estupidez. Temo la violencia. Temo la guerra. Odio cuando no consigo comunicarme contigo. Temo a la gente. Temo al espacio exterior y al Ku Klux Klan, y a las cámaras de gas y al asesinato y a la violación y a los vikingos a caballo que me cortarán la columna vertebral y me arrancarán los pulmones para hacer el signo del águila”.

En “Miedo”, se develan distintas construcciones que evocan sentimientos de dolor una y otra vez, y se convierten en un paisaje interior desde una tecnología que es útil para precisamente dar cuenta de aquello que es irreductiblemente difícil de traducir.

En otras obras, como en sus grandes collages y fotomontajes, o *macros*, la artista superpone su propio rostro sobre imágenes de modelos, celebridades, ejecutivos o figuras históricas.

Este gesto puede interpretarse como una forma irónica de apropiación del imaginario mediático que a su vez subvierte la condición de acceso, es decir, de quien puede ostentar el éxito. Al insertarse en esos espacios simbólicos Goring subvierte los sistemas de representación que históricamente han excluido o disciplinado los cuerpos femeninos.

Trauma y memoria: la serie Amelia

Uno de los proyectos más intensos en la obra de Goring es la serie dedicada a Amelia, amante de la artista que falleció tras una sobredosis de heroína. Goring nos muestra esta experiencia como una transfiguración visual sobre todo en sus pinturas. Las figuras de Penny y Amelia aparecen como dobles, espejos como personajes intercambiables que habitan paisajes distópicos llenos de tormentas, flores y cuerpos indóciles, bravos, y heridos.

Este proceso de transfiguración es particularmente interesante porque revela una dimensión fundamental de la memoria: la capacidad para reorganizar el pasado en formas simbólicas. Se trata de dar cuenta de que a pesar de la creencia de que no puede representarse el dolor, este sí puede detonarse como lenguaje sensible. Al decir de Ahmed: “la afectividad del dolor es crucial para la formación del cuerpo como una entidad tanto material como vivida” (p. 52), el cual produce un acto de reconocimiento. Y justo el reencuentro con el otro produce un “acto de atribución, explicación, narración, que funcionan como el objeto del dolor” (p. 55). Más allá de la representación fiel de los acontecimientos, en su pintura se ofrece un espacio de interpelación entre el yo y el otro que se duele, “con-dolido” por la experiencia abrumadora de Goring. Aunado a esto Ahmed indica que “La intensidad de sentimientos como el dolor nos lleva de vuelta a las superficies de nuestro cuerpo: el dolor me atrapa y me hace retornar a mi cuerpo.” (p. 57). A su vez, “la experiencia del dolor generalmente se siente como negación: algo de fuera me presiona, incluso se introduce en mí. Cuando no hay un objeto externo, construimos objetos o armas imaginarias que ocupan su espacio vacío: tal vez usemos expresiones como "siento que me clavaron un cuchillo". Esta percepción de la intrusión de algo distinto en el cuerpo crea el deseo de restablecer la frontera, de empujar hacia fuera el dolor o el objeto (imaginado, material) que sentimos que es la "causa" del dolor.” Aquí el arte resulta categórico puesto que se devela ante la utilidad

de exorcizar el dolor. Y las pinturas, muñecos, collages, performances punk de Goring se detonan como imágenes radicales de lo real.

Y es precisamente aquí donde la imaginación radical de Castoriadis se vuelve fundamental. Se trata de la capacidad de crear nuevas significaciones que transforman nuestra manera de entender el mundo. En la obra de Goring, la memoria traumática se convierte en imaginación radical: un proceso mediante el cual el dolor se reorganiza en nuevas formas simbólicas que no esconden el caos, la violencia ni la redención. Son imágenes recurso que promueven pensar fuera de los estatutos de la utopía. Se desenvuelven entre el caos, la contradicción, el dolor, la muerte, la vida y el amor. Son imágenes que proyectan los instintos humanos, su camino hacia la redención, su paso por la voluntad del ser que se reconoce como ambiguo, y no termina por constituirse hasta generar el acto de sí. El dolor de Goring se presenta en su confección, se devela en su abstracción, la serie de pinturas ostenta la ejecución del proyecto personal obstinado a llegar a un fin.

Estas imágenes obligan a tomar posición. Pero lo hacen en torno a un paisaje aparentemente desdibujado el cual debe hacerse reconocible, y lo hace al posicionar al espectador como un lector agente capaz de reconocer su propio proceder en las obras de Goring. Esta producción de agencia en tanto escenario de lo político nos afecta al reconocer el dolor del otro, lo cual hace que se deleve como parte también de mi experiencia e historia. Ello posibilita confeccionar o recalibrar el mecanismo de control sociohistórico y material para que se subviertan las fijeza de lo emocional de nuestra cultura que pesa de formas insospechadas. Lo político recae en lo visible e imaginable, en lo pensable como en lo decible y en lo creable, se entiende como un escenario nuevo y posible. De ahí que se vuelva praxis, y en tanto que es praxis, se vuelve concreto.

Vulnerabilidad como potencia

En muchas tradiciones culturales, la vulnerabilidad se asocia con debilidad. Sin embargo, varias teóricas feministas han cuestionado esta idea. bell hooks argumentó que el reconocimiento del dolor puede convertirse en una forma de resistencia política. Nombrar las heridas permite cuestionar los sistemas que las producen. En *Enseñar a transgredir* (2021) ella indica: “a veces es necesario recordar [...] que el dolor y las situaciones dolorosas no se traducen necesariamente en daño. Incurrimos todo el tiempo en ese error

fundamental. No todo dolor es daño y no todo placer es bueno” (p. 206). Los verdaderos aprendizajes, nos dice hooks, a veces son incómodos, incluso dolorosos. Y adentrarse en la intersección entre diferentes sistemas de dominación, hacerse consciente de ella desde la observación de nuestras propias vivencias y las de otros, incomoda y duele (p. 6), pero potencia crear otras formas de vida desde el aprendizaje y la construcción de dignidad.

La obra de Goring participa de esta lógica. Sus imágenes exponen la fragilidad donde la epistemología y el pensamiento feminista ha reivindicado en numerosas ocasiones, puesto que al hacerlo convierten la fragilidad en un espacio de potencia crítica y política.

Para cerrar: una política de la sensibilidad

La obra de Penny Goring nos obliga a repensar la relación entre arte, trauma y política. En lugar de tratar el trauma como un relato íntimo que debe permanecer en el ámbito privado, su práctica lo convierte en materia estética y política que convierte el dolor en un ámbito de lo político. Sus cuerpos fragmentados, sus muñecas cosidas, sus poemas feroces y sus collages digitales son dispositivos críticos que revelan cómo las estructuras sociales producen formas específicas de dolor, pero también cómo la imaginación puede transformar esas experiencias en nuevas posibilidades de sentido que develan la posibilidad de transformar nuestro mundo, en uno que afectado promueva la empatía y el compromiso con el otro. Ahmed cierra: “El exhorto de un dolor así, como dolor que no puede compartirse mediante la empatía, es un llamado no solo para que se dé una escucha atenta, sino también una manera diferente de habitar. Es un llamado a la acción, y una demanda de una política colectiva basada no en la posibilidad de que podamos reconciliarnos, sino en que podamos aprender a vivir con la imposibilidad de la reconciliación, o aprender que vivimos con y junto a los demás, y, sin embargo, no como uno solo” (p. 76).

De modo que politizar el trauma, en este contexto, significa reconocer que el sufrimiento no es únicamente una experiencia individual, sino una señal de conflictos estructurales que deben ser develados para evidenciar las construcciones ideológicas y mentales con las cuales el poder subsume la riqueza de la experiencia hacia la conformación de sujetos no sensibles, obedientes al capital y al consumo. Y el arte —como demuestra la obra de Goring— puede convertirse en un espacio donde esos conflictos se hacen visibles, se cuestionan y, por lo tanto, se transforman.