



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

**LA CONFIGURACIÓN DE LA NUEVA CARNE:
UNA NUEVA ESTÉTICA DEL CUERPO**

T E S I S
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN FILOSOFÍA

P R E S E N T A:
KAROL VENTURA SÁNCHEZ MEDINA

TUTOR:
DR. PEDRO ENRIQUE GARCÍA RUIZ
(FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS)

CD. DE MÉXICO, OCTUBRE, 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Ciertamente uno de los temas más difíciles de abordar es precisamente el cuerpo porque compete a todos como seres humanos, consientes o no. Por eso, en todo el tiempo que ocupé en realizar esta investigación siempre estuvo presente el cuestionamiento de mi propia corporalidad y mi modo de ser carne en el mundo. Al sentirme identificada profundamente con esta reflexión filosófica persistió la reflexión personal de imaginar el modo que cada persona ha cruzado en mi vida y yo misma he cruzado en la suya, de tal manera que ésta fue también una constante reflexión en el otro. De alguna manera, en el ideario cotidiano hemos aprendido a desdeñar nuestro cuerpo como si de algo insignificante se tratara; la ceguera ante nuestro cuerpo ha conducido a una desensibilización del sufrimiento y el dolor de otros, ahí donde la violencia ha tomado formas impronunciadas. En suma, se trata de una desensibilización sistemática que recusa ceguera ante la vida. Por eso, esta tesis está dedicada a todos, sobre todo en el momento en que especialmente se sienten vulnerables, frágiles y que valoran de sí lo más preciado que les sujeta al mundo, porque efectivamente, sin cuerpo no hay mundo. Ante todo, está dedicada a aquellos que a pesar de las debilidades y las enfermedades no han dado cuenta de sí mismos. Si la existencia humana es existencia no sólo es porque se piensa sino porque duele y deja huella, en uno mismo, en otros. Por eso quiero asentar una prescripción al tomar prestadas las palabras de Descartes, cual remedio en favor del interés del lector: conocerse a uno mismo en la propia corporalidad significa derribar todo y comenzar desde el primer fundamento en el mundo: la carne.

Así mismo dedico este trabajo a mi madre, Minerva Medina, porque siempre ha estado presente sin condiciones. A Gustavo por su compañía y amistad, sobre todo en esos momentos en que era necesario liberar el estrés para regresar a la calma y la reflexión. A Fabiola, Augusto y Felipe por su apoyo.

Agradezco a la Dra. María Eugenia Vallejo Santín, Eugen, por su inestimable amistad, las largas charlas de café y las incontables preguntas que nutrieron mi trabajo. Al Dr. Pedro Enrique García Ruiz, por su paciencia, su apoyo académico, su amistad y sus observaciones certeras que siempre me orientaron para llegar a buen puerto. Quiero agradecer del mismo modo al Dr. Carlos Oliva Mendoza, la Dra. Greta Rivara Kamaji, al Dr. Jorge Armando Reyes Escobar y a la Dra. Leticia Flores Farfán por su tiempo, su interés en el tema y sus invaluable observaciones.

Por último, quiero mencionar que esta investigación se realizó con una beca otorgada por el CONACYT durante mis estudios de maestría, así como un apoyo en el marco del proyecto PAPIIT/DGAPA/UNAM "Naturalizar la ética: aportes y problemas del giro neurocognitivo para la filosofía moral contemporánea" (IN402715).

Índice

Introducción. El cuerpo como espacio de transformación	1
Capítulo Primero. Cuerpo estético: el anclaje contingente en el mundo	8
De la materia inerte a la materia viva	9
Cuerpo contingente, cuerpo estetizado	21
Conclusión	30
Capítulo Segundo. Configuración del cuerpo como carne	32
Metafísica del cuerpo, metafísica de la carne	34
Del <i>principium individuationis</i> , el cuerpo y la encarnación	45
La permanencia humana en la constitución de la carne y la vida	57
Conclusión	66
Capítulo Tercero. El Arte Corporal en la estética de la Nueva Carne. Configuración de la carne como obra de arte	68
La expansión de la carne en la vida y en el arte	71
La nueva carne: las mutaciones del cuerpo o de la encarnación de la obra de arte	79
Conclusiones. El cuerpo liberado	88
Bibliografía	91
Filmografía	98

Mi propio cuerpo, que desde hace años ha constituido el único vínculo creíble con la realidad, me aparece ahora como un vehículo en descomposición, un tren en el que he ido montada a lo largo de todo este tiempo, sometido a un viaje muy veloz pero también a una inevitable decadencia. Muchas de las personas y lugares que conformaban mis paisajes recurrentes han desaparecido con una naturalidad pasmosa y los que siguen ahí, de tanto acentuar sus neurosis y sus gestos faciales, se han convertido en la caricatura de quienes fueron alguna vez. El cuerpo en que nacimos no es el mismo en el que dejamos el mundo. No me refiero sólo a la infinidad de veces que mutan nuestras células, sino a sus rasgos más distintivos, esos tatuajes y cicatrices que con nuestra personalidad y nuestras convicciones le vamos añadiendo a tientas, como mejor podemos, sin orientación ni tutorías.

Guadalupe Nettel

Roy Athey, Solar Anus (2006),
Hayward Gallery, Lóndres.
Foto Regis Hertrich



Introducción

El cuerpo como espacio de transformación

Hace tiempo que he dejado el pincel [...]. Bajo mi dirección la carne misma aplicaba el color a la superficie con precisión perfecta.

Yves Klein

La vida que fluye, se siente y se piensa, se construye, prospera, se transforma, cambia, se desgaja y acaba, sólo puede ser tenida con plenitud en el cuerpo porque esa materia finita, primordial e irrenunciable es el lugar de la existencia humana. El cuerpo es la primera forma endémica de la vida, donde surgen la voluntad, la intención, los deseos, los miedos, las confusiones, las necesidades, la violencia y más, e invariablemente termina con la muerte. Es también donde la conciencia, el pensamiento, hace su aparición. Pero del mismo modo es el resquicio del mundo, el lugar donde se hace posible abrir el mundo. Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo porque la existencia es corporal, como dice Le Bretón (2002, p. 7). No basta con saberlo a la sombra de la existencia humana, darlo por entendido porque ahí es donde se configura la vida; ahí, es donde se cristaliza o da inicio la intención humana de preservación, permanencia y trascendencia. Reflexionar sobre el cuerpo significa cuestionar en definitiva al ser humano.

Este componente vital puede verse como parte de un todo, en tanto suma de todas sus partes, como una pieza de la complejidad que subyace en la sumatoria de órganos, bien como un problema de jerarquía ontológica, bien como una realidad material anatómica y funcional. Más aún, la historia del cuerpo es la muestra de la voluntad de manipulación y transformación que se presenta como lo más recurrente y constante, cuyo esfuerzo está encaminado a lograr la supremacía sobre la materialidad humana, sobre su forma y bajo la directriz ideal de belleza; donde embellecer es, en principio, un acto transformador. En la concepción de la forma bella es donde se concibe toda intención de crear una humanidad que reclama al cuerpo para sí como un instrumento de cambio, direccionado para ser perfecto; o, en contraste, es el lugar donde su manifestación perfecta debe estar de acuerdo con el cuestionamiento que se haga de su existencia y su consideración como pivote simbólico, social y cultural. De tal manera la articulación del ser humano, en este simbolismo, permite establecer el modo en que se presenta, moldea o constituye su frontispicio corporal. La inserción del cuerpo es primariamente estética. Se organiza a partir de la forma modulada por lo contingente, lo mundano, lo finito; lo primero que se percibe de éste es su fragilidad, su cadencia, su delicadeza y su decadencia porque así sucede en el mundo natural, biológico. Es forma, porque es apercibido como unidad, totalidad y con límites precisos en el espacio (Le Breton, 2002, p. 146). Pero la fragilidad material unitaria del cuerpo igualmente es contenido, en el que se han inscrito aspiraciones

preservativas que ambicionan y sueñan con la creación de un cuerpo nuevo que sobrepase su decadencia natural. Hoy más que nunca, su incorporación creativa en el arte muestra nuevos alcances en los que es necesario reflexionar. El arte de lo corporal se manifiesta, por un lado, en la fragilidad humana y, por otro, en la persecución de la fortificación y perfeccionamiento de lo somático que concierne a una ampliación de la visión antropológica, social y simbólica. Todo ello sustentado en un andamiaje ontológico que confiere a la intimidad anclada en la materialidad de la naturaleza humana. Por ello es necesaria una lectura ontoestética.

El fenómeno de intervención y transformación corporal se aprecia en el arte desde hace varias décadas, en lo que se nombró *body art*, Arte del Cuerpo o Arte Corporal; movimiento artístico que surgió a finales de 1960 y fue reconocido como disciplina artística hasta la década de los setenta, pero encontró su mayor desenvolvimiento en los ochenta. Esta nueva manifestación artística que incluye a la vitalidad corporal del artista es difícil de definir porque, por un lado, se ha valido del *performance art* (arte de acción), del teatro y de la danza y, por otro, está vinculado al trabajo de las Vanguardias, principalmente el Futurismo y el Dadaísmo, además del *Happening* —una intervención en la que el artista involucra de manera activa al espectador—, el FLUXUX y el Accionismo Vienés (*Wiener Aktionisten*). Parte de esta manifestación artística ha echado mano del tatuaje, el *piercing* o la cirugía como lo hace Orlan.¹ Ante la dificultad de definir este nuevo arte, con un fin práctico se ha preferido englobar todas las técnicas y herramientas como Arte de Cuerpo o Arte Corporal para incluir todas las manifestaciones que involucran un entramado de exploración exhibicionista, dolorosa, violenta, autoagresiva o de resistencia al dolor y sufrimiento. No se trata sólo de indicar la acción, se intenta señalar el modo en que el artista trasgrede su cuerpo, su propia carne, para hacer de sí mismo una obra. La modificación somática no sólo atiende a un ideal o convención social, sugiere una reconstrucción incluso teratológica, porque transformar un cuerpo, por cualquier motivo, es un ejercicio que provoca y pervierte la forma y la realidad misma de ser persona en el mundo. La intervención del orden humano en el sentido biológico, más allá de los logros médicos que inciden en el orden moral o ético, sugiere primeramente una perturbación de lo sensible, es decir, del cómo debe sentirse y experimentarse el propio cuerpo. No se trata de preguntar qué es el cuerpo en el modo más general, ni siquiera por su sentido biológico y en cuyo interior explotan millones de reacciones en cadena aun incomprensibles. Se trata de preguntar, en el orden estético, lo que acontece en el cuerpo ante la idea de perfección, equilibrio y transformación. La idea de cuerpo perfecto o bello depende de un ideal formulado

¹ Se sabe que la primera en utilizar la cirugía plástica como un instrumento de expresión artística fue Orlan, como lo afirma en <http://www.orlan.eu/biography/>

desde la belleza que se tiene naturalmente, pero en el caso de no tenerla es posible conseguirla. Ésta es la razón por la que los cánones estéticos violentan al cuerpo, principalmente al de la mujer.

También es importante saber cómo el ser humano se enfrenta a sus convenciones, normalidades y trascendencia al grado de desear modificar su cuerpo sin importar las consecuencias. Saber cómo, desde el Arte Corporal, se ha dispuesto al cuerpo como instrumento para su ejercicio plástico, como un vehículo cargado de alto contenido simbólico, desde la sutil delicadeza de las formas hasta la agresividad y violencia visualmente explícitas. Muchos artistas han realizado acciones que evocan un dominio total ante el placer o el dolor extremo; se desnudan, se cubren de fluidos, se cortan, se exponen a determinado régimen alimenticio, etcétera. En un ejercicio mediático frente a las cámaras, el artista documenta y expone el modo en que interviene su cuerpo ante el escrutinio del espectador, quien es movido muchas veces por una curiosidad mórbida. Un ejemplo es *Metabolismo Alterado* del mexicano Héctor Falcón, calificado por la prensa mexicana como un artista de lo extremo por el modo en que explora su masculinidad y documenta su alimentación rica en proteínas, ejercicios aeróbicos, levantamiento de pesas y esteroides.² En otros ejemplos pueden encontrarse los trabajos de Gina Pane, Chris Burden, Bruce Nauman o, como ya se mencionó, a Orlan; ella ha mostrado cómo a partir de intervenciones quirúrgicas se puede crear un cuerpo propio.

El cuerpo de estos artistas donado al arte es más que un objeto, pues continúa siendo suyo. Si bien cabe decir que una persona deja de serlo en el momento en que pierde la cabeza, ¿deja acaso de serlo al intervenir de manera profunda en su cuerpo para expresarse de modo artístico? En primera instancia no, no deja de ningún modo de serlo porque continúa siendo un individuo, pero también se convierte en un objeto de arte. Recuérdense a artistas ejemplares que han hecho de su individualidad una vida llena de particularidades anexadas al arte, entre la extravagancia insondable, las actitudes incomprensibles, las manifestaciones, expresiones y actos públicos o comunicados atrevidos e irreverentes: Warhol y sus colaboradores en la *Factory*, Dalí ante las cámaras o Ron Athey en un día cotidiano. La presencia del cuerpo vivo del artista permite preguntar qué se entiende hoy por obra de arte realizada a partir de la carne, porque ciertamente ésta es la que se manipula. Ante dicha problemática es indispensable la cautela, ya que es muy fácil perderse entre la construcción y transformación de un nuevo cuerpo desde el ámbito creativo y la provocación al espectador. No obstante, lo que es imposible de eludir es que el cuerpo lo cuestiona todo, como ya se dijo. Es la materia humana que puede ser entendida a la luz de la ética y la estética, pero también de la ontología. Además debe verse desde lo más básico, su estatus contingente, es decir, su

² Véase <https://hectorfalcon.wordpress.com>

sucedan en el mundo, concreto y finito. La frontera corporal, esto es, el límite de lo interior y lo exterior, la carne, es también lo que se enclava en lo más profundo del concepto de ser humano, de ser persona. ¿Qué significa esta metamorfosis voluntariosa del cuerpo y sin parangón que se ha presenciado en los años de este nuevo siglo, que ya se desdibujaba en las últimas décadas del siglo decimonónico, y que refiere a una gran inquietud de integrar el cuerpo del artista a su propio ejercicio creativo? La trayectoria de modificación corporal, por otro lado, apunta a la concepción antigua de transformación que fue regida por la persecución de la belleza, pero que ahora refiere a otra cosa, muchas veces violenta, grotesca e incomprensible, de fealdad teratológica —si se permite la redundancia— pese a la búsqueda de perfección de la figura humana. La tarea no es fácil, porque el cuerpo no puede aislarse del mundo. Por esa razón, esta investigación se centra en la configuración del cuerpo que incide en la modificación de su carne, que a la luz de los ejemplos dados en el Arte del Cuerpo se presenta como una nueva carne, es decir, como un nuevo cuerpo que surge de la fragilidad para exponerse como otra forma, que echa mano de cualquier recurso para su expresión estética y que, igualmente, expone a la condición humana contingente, perecedera y efímera. Si se acepta, como diría Merleau-Ponty, que hay que enfrentar al cuerpo, también hay que enfrentar al cuerpo que se expone como obra de arte, es decir, en este proceso artístico, cuya estética está en directa relación con su sentido contingente. Este arte se esfuerza por mostrar que lo que se tiene que enfrentar es la carne porque ahí es posible la manipulación y la transformación en aras de ser obra creativa. Hay que agregar que la carne es el componente humano apaleado, donde el dolor y el horror del mundo tienen lugar, al mismo tiempo que la belleza y la brillantez ocupan el mismo sitio.

Es primordial una visión contingente del cuerpo porque refiere a cómo se da, es dado, se ubica, se concibe, se relaciona o es en el mundo. Es un problema ontológico que apunta en una dirección: el ser del cuerpo en el mundo. Dimensionar este problema en aquello que lo implica, en lo más básico, refiere a lo cotidiano, lo efímero, lo contingente, la necesidad; saberse así es saberse perecedero. Por eso, pensar en lo contingente hace posible saber cómo se apuntala la relación de éste con el mundo.

Para atender la gran vorágine de la carnalidad humana transformada en obra de arte, que no deja de ser viviente, contingente, frágil y perecedera se propone en el primer capítulo hacer un primer ejercicio arqueológico; la finalidad es entender del modo más orientativo cómo es que se ha trazado la transformación del cuerpo humano bajo el ideal de belleza hasta llegar a la manipulación violenta y muchas veces monstruosa de la cirugía extrema, donde la carne es apaleada con reconstrucciones o injertos tecnológicos o cualquier otro tipo de invasión en el que se señale un proceso de creación artística. Como resultado, el cuerpo es reconstruido como obra de arte que representa una provocación primeramente

visual. Este capítulo es un ejercicio, cual intento de armar un rompecabezas, para visualizar el *locus* humano: el estar contingente, la forma, su estatus y convencionalismo histórico, cultural y artístico, el control de la sensibilidad y las necesidades a partir de la ortopedia dada por estetización del cuerpo en lo cotidiano y concreto.

En el segundo capítulo se expone la configuración del cuerpo como carne tanto en la filosofía de Michel Henry como en el trasfondo metafísico, que constitutivamente han delineado su sentido y significado bajo los resquicios de la forma. Se trata del análisis de dos modelos metafísicos; uno, la metafísica dualista que yergue a lo corporal como parte de una unidad bipartita, enraizada en la dualidad substancial que surge en Platón; otro, que postula a la existencia arraigada a lo carnal, porque ontológicamente es indivisible. Este capítulo tiene como finalidad establecer las bases para restituir ontológicamente lo corporal a partir de la carne, porque, como dice Henry, ahí se ubica no sólo el acontecer del mundo, sino la vida misma que se plasma en toda existencia, en todo modo de obrar humano, en toda manifestación; que en este caso es visible en el problema estético del Arte Corporal.

El tercer capítulo resulta de un esfuerzo por establecer un panorama del estatus estético del cuerpo a partir del horizonte llamado carne. Ese estatus es base fundamental para comprender el proceso de estetización que ha posibilitado la creación de un cuerpo nuevo, dada la asunción o el rechazo de cánones estéticos, o por lo menos la aceptación y asimilación de aquello que posibilita una acción transformadora con la fuerza suficiente para revelar las intenciones expresivas deseadas: lograr una constitución distinta a la natural para manifestar una nueva realidad humana, una humanidad por elección y de acuerdo con la voluntad del portador. Es por esta razón que la carne y las mutaciones a las que se expone su vitalidad dan como resultado la constitución de una nueva carne que cuestiona el más profundo concepto de persona, es decir, la visión de mundo es atravesada por los distintos modos en que artista dona su propio cuerpo para constituir una forma de vida particular en un nuevo modo de ser personal, en el que la intervención se afana en modificar la estructura carnal, y con ello, el estado biológico, psíquico, social en aras de lo artístico. Cambia el mundo, de ese modo cambia una vida. Una vida en constante proceso de estetización, no sólo un cuerpo, sino un ser persona totalmente donada al arte. Si cabe reconocer al cuerpo como obra de arte es porque se alinea a la vez que rompe con el punto de vista canónico, además defiende su permanencia sobre su condición contingente, perecedera y necesitada. Si el acto de embellecer, de estetizar el cuerpo comprende donar la propia vida al arte, entonces la permanencia viene por adherencia, pues es la lucha por no perderse o quedar en el olvido al desaparecer o morir. En esta lucha, el cuerpo aspira a quedar por encima de lo que se disuelve, a no desvanecerse; su permanencia rechaza lo contingente, aunque se ancle

en éste, lucha contra su condición mortal. Quizá esto se resume en el sometimiento del cuerpo a un proceso, cual sueño, de inmortalización. Pero la anterior afirmación se enclava en la parte más sensible de la humanidad: la contingencia, que hace ver toda debilidad humana como lo más reprochable; donde cada vez se hace más visible la insistencia de desaparecerla, como la humedad que se quiere erradicar pero que insiste en aparecer por más esfuerzo que se haga. Por la fundamental imprescindibilidad de la naturaleza humana anclada en lo contingente es necesario preguntar no sólo cómo es que el cuerpo ha cobrado un sentido tal que lleva a concebirle como obra de arte, sino si en este proceso se aspira a ser parte de la universalización del arte. O, en otro sentido, en qué modo en este proceso de arte encarnado se cuestiona precisamente esta universalización. Por lo tanto, lo que se busca es saber ¿cuál es el estatus estético del cuerpo en el arte actual, en el perfil trazado por el Arte del Cuerpo? Lo que permite indagar al ser humano como ser encarnado porque es en la carne donde se lleva a cabo el proceso de creación artística y, en su naturaleza humana y material, se manifiestan la constitución de obra de arte encarnada. Esto apunta a la necesidad de comprender a la carne como un nuevo espacio de significación para la estética, donde se lucha por recuperar la corporalidad y los intentos de llevarla al olvido y a la negación. Éste es el lugar del cuerpo como una nueva carne.

En lo que sigue se expondrá cómo se configura el cuerpo desde la contingencia y como carne, su lucha ontológica por permanecer y la constitución de un nuevo sentido corporal. Como una ontoestética, donde el reino de la nueva carne, le expone de una manera descarnada y cruda, desnuda y frágil, porque el aparecer de la carne en la estética actual cuestiona el estatus ontológico que se le ha dado al cuerpo. Considerar una ontoestética del cuerpo, que toma en cuenta los aciertos de Michel Henry al analizar el cuerpo y la carne en clave cristiana y fenomenológica, se debe a la intención de reflexionar en la parte más sensible de la humanidad: la vida. ¿Y qué es una vida donada al arte, hecha arte, a través del cuerpo propio del artista? De ahí que sea importante entender este nuevo acontecer creativo muchas veces inexpugnable por el espectador y a veces incluso para el artista. Por eso, en el Arte Corporal ocurre lo mismo que ante cualquier obra de arte o pieza artística, se hace necesaria una explicación, incluso un manual para entender y hacerse entender. Por eso, el Arte del Cuerpo enfrenta y contraría al cuerpo de la bidimensionalidad de la pintura o al de la tridimensionalidad de la escultura, tanto que hace languidecer estas formas de representación porque no poseen la vitalidad que el cuerpo en carne posee y manifiesta en un instante, en una fugaz acción; una acción humana que se ofrece frente a los ojos del que desea mirar y hasta del que no soporta ver. El cuerpo en el arte aparece contrariando la existencia y al arte mismo.

Queda una última reflexión. Lo que ocurre entre la experiencia estética y la interpretación sólo puede ser entendida desde la individualidad, que en su intimidad sabe lo que le deja este arte. No ocurre así con el saber del cuerpo y de la carne frente a otro que se construye y revitaliza en sí mismo; es como la sentencia que titula la exposición retrospectiva de Marina Abramovic, en el MoMa, Museo de Arte Moderno en Nueva York: *The Artist is Present* (2012). Qué más expuesto se puede estar que el artista que se muestra vulnerable y frágil, al ver el rostro de innumerables desconocidos, tres meses, siete horas diarias sin levantarse un instante de una silla como lo hiciera Marina Abramovic. Del documental realizado a propósito de esta exposición, Abramovic reprocha a un entrevistador que le pregunta por qué ha puesto tantas veces en riesgo su cuerpo: “Hay una sola pregunta que no me han hecho en diez años ¿Por qué esto es arte? Hay una pregunta principal desde que incluí estas recreaciones [performance art]. No la toleraba, pero ahora la extraño. Nadie pregunta por qué es arte. Tal vez sean mis años. Quizá lo comprendieron o fingen haberlo comprendido”. Sin duda, Abramovic es una de las artistas que más ha luchado para que el Arte del Cuerpo sea tan respetado como cualquier otra manifestación artística. La respuesta que ofrece Klaus Biesenbach, el curador de la exposición retrospectiva a la artista serbia, resume la intención de este nuevo arte, pero también da un vuelco a la concepción del arte sustraído a lo bello y a lo bueno: “es arte porque revela la naturaleza humana, es estar presente de manera absoluta en la obra”. Qué sería del arte si tristemente no revelase, en cualquier grado, en todos y cada uno de sus matices esa absoluta naturaleza humana que la construye, la imagina, la hace, la presenta, la sueña, la expone y la vive. Por eso, como reconoce Arthur Danto respecto al arte de Abramovic, el cuerpo es un medio, es usado para hacer declaraciones que a veces, pueden ser violentas o provocativas. No es de extrañar que muchas intervenciones artísticas se hagan desde la parte más sensible, la más violenta, la más incomprensible y la más dolorosa: la desnudez. Quizá, el Arte del Cuerpo no sólo deba verse como una afirmación de la existencia, como un yo ombligo del mundo en palabras de Schopenhauer, sino como un vertedero hacia afuera, uno que exterioriza en el mundo la interioridad de la vida que habita en cada subjetividad, en cada individuo. Como afirmó Goethe: “*Was innen ist, ist aussen*”.

Capítulo Primero

Cuerpo estético: el anclaje contingente en el mundo

El cuerpo humano está [...] en una fase superior, pues en él se hace presente ininterrumpidamente que el hombre es un animal animado, sentiente. La piel no está cubierta por envolturas vegetales sin vida, en todas las superficies aparece la pulsación de la sangre, el corazón palpitante de la vitalidad es por así decir omnipresente y se revela también en la apariencia externa como viveza peculiar, como *turgor vitae*, como esta vida turgente.

G. W. F. Hegel

El cuerpo, el vínculo con la realidad que goza de materialidad, es el instrumento primordial con el cual es posible interactuar con el mundo, estar en el mundo; esa materia anegada en sensaciones, deseos, necesidades, impulsos o miedos es tan insondable como llena de significados. Por ello, ante el problema estético del cuerpo se requiere, además de tener presente el conjunto de prácticas culturales y sociales, una aproximación a su carácter contingente, es decir, a su suceder o acontecer en el mundo, su existencia material. No se trata de partir de la pregunta qué es el cuerpo, sino de, al partir de su asunción —no puede ser de otro modo—, enfrentarlo. Como acontecimiento tiene que ser entendido, desde su nacimiento, su crecimiento, su desarrollo, su gozo, su sufrimiento o su padecer, su sexualidad, sus temores, sus temblores, sus olvidos, sus deformaciones, su desgaste o sus cambios, como afirma Nancy (2000). Es la materia viva que se abre al mundo y desde sus acontecimientos se ubica en éste. El mundo compartido con otros es donde otros cuerpos a su vez se tocan y están expuestos a todo lo que corresponde a su entrecruzamiento.

Aunque el punto de partida no es qué es el cuerpo, sí se pretende preguntar, en concreto, qué es del cuerpo estético hoy, el que siempre se ha alojado en lo contingente y que tiene como propósito la creación artística. Por ello, es necesario justificar por qué es importante partir su condición contingente para tener acceso al análisis de la carne. En primera instancia, lo que acontece en el cuerpo se inscribe en su piel, en su carne, porque es el territorio donde la vida humana proclama su presencia para engullirle, vociferarle, traspasarle, abrirle, vaciarle, enfermarle, extirparle lo anómalo, curarle, embellecerle, adornarle, acariciarle, precipitarle a la permanencia o impulsarle a aspirar sobrepasar la muerte. Pero ante todo, el cuerpo, no puede ser no visible. Bajo su masa, su estructura, se ha construido una arquitectónica que, cualitativamente, le ha conducido a la elaboración de un modelo basado en directrices ideales, que le contomean, alisan, pulen, ahúsan, reforman, dan forma. Mientras el cuerpo es formado o contomeado, se superpone sobre él toda intencionalidad de modificación; al fin y al cabo está expuesto a sus propios pasajes temporales, su fragilidad, descomposición, degeneración y, finalmente, su desaparición. El cuerpo y su acontecer en el mundo hacen evidente el modo en que cada individuo es impelido al control material; cómo es ordenado y

cómo ha aprendido a direccionar esta materialidad conforme a una idea de cuidado, preservación y perfección. Bajo su naturaleza material y finita se posibilita una gran reflexión que aspira a la permanencia y a la vitalidad perpetua a partir del perfeccionamiento. La humanidad se acerca cada vez más a la creación de un cuerpo nuevo, gracias a los avances científicos, médicos y tecnológicos.¹ Logro sobre la decadente naturaleza humana a costa de la fragilidad corporal, el dolor, la enfermedad, o la persecución de la eugenesia a costa de la clasificación racial, la discriminación, la tortura o la muerte.²

De la materia inerte a la materia viva

Si se asume que lo que subyace en lo visible del cuerpo es el interés humano de elevarlo a su máxima representación, entonces se abre la posibilidad de comprender su integración como materia primordial para la creación artística. La inquietud creativa comenzó con el cuestionamiento de la forma, la bella forma, y se ha consagrado en dos vehículos que responden a la preocupación por lograr la máxima expresión de las características físicas: la escultura y el cuerpo vivo y cotidiano. Para la escultura, la bella forma se logra con la elaboración del más alto grado de representación que busca imitar verosímilmente la realidad, gracias al hábil uso de técnicas y la experimentación con distintos materiales, en las que el propio Winckelmann (2008) caviló: “Es sabido que la mayor parte de las veces los griegos hacían sus primeros modelos en cera; los maestros modernos, por el contrario, en vez de cera eligen arcilla o cualquier otro material maleable semejante: la encuentran, especialmente para expresar la carne, más adecuada que la cera, que les parece en exceso pegajosa y dura” (p. 97).

¹ Como en el caso del dispositivo desarrollado por investigadores de la Universidad de Pittsburg, con el cual el cerebro puede controlar otros dispositivos periféricos, mecánicos o biónicos. El cerebro es conectado a una computadora por medio de electrodos, lo que permite traducir una señal neuronal a una actividad específica como cerrar o abrir una mano. Esta interfaz fue probada exitosamente en 2012 con Jan Scheuermann, el cual, al tener una parálisis del cuello hacia abajo, logró manipular diferentes objetos. Otro ejemplo menos sofisticado es la prótesis de extremidades inferiores desarrollada como sistema pie-tobillo que permite recuperar la movilidad y obtener un aumento de la fuerza muscular. Del mismo existen dispositivos que recrean la fuerza y motricidad de rodillas, manos, brazos, piernas. Otro avance es el implante parcial de retina con el que se recupera parte de la visión causada por la *retinitis pigmentaria*; aunque se trata a una enfermedad específica el reto es lograr un implante completo que involucre una intervención profunda y total en la complejidad del sistema ocular y el cerebro. Así mismo, el uso de exoesqueletos con los que se puede recuperar la totalidad del movimiento corporal en el caso de parálisis o pérdida de alguna extremidad es otro de los logros médicos.

² Existen documentos, reveladores y a la vez revulsivos por su tono explícito, que abordan los experimentos no consentidos en seres humanos, que paradójicamente resultaron en avances médicos al amparo del daño, el dolor y el sufrimiento. Puede citarse la película *Hen Tai Yang 731 de Ten Fei Moi* (1988) sobre el Escuadrón 731 del ejército imperial japonés; sobre el holocausto nazi, el documental *Science and Swastika* y el libro *Doctors from Hell: The Horrifying Account of Nazi Experiments on Humans* (2005), es la reunión de escritos que Vivien Spitz escribió, de su participación como taquimecanógrafa, durante los juicios de Nuremberg al personal y auxiliares médicos responsables de los experimentos realizados en campos de concentración. Estos documentos son muestra de la intención humana de conocer los límites del dolor, la vulnerabilidad de la vida a partir de enfermedades, la construcción de armas bacteriológicas y la manipulación para crear cuerpos, que como armas letales, fuesen perfectos y resistentes. La pureza racial, como una aspiración más de la eugenesia, corresponde a un horizonte de discusión bastante espinoso para la ética. Este tema lo aborda muy bien, Éric Michaud en *La Estética nazi, una arte de la eternidad* (2009).

Para el cuerpo vivo, significa un constante trabajo, cuya expresión advierte un grado de vanidad humana directamente proporcional a los métodos para conseguir el resultado esperado, que el cuerpo exprese en su vitalidad lo que la voluntad dicta. Reflexionar en la preocupación de la forma hace más comprensible el recorrido que, factiblemente, puede hacerse sobre la escultura y sobre el cuerpo vivo. Explicar, por un lado, por qué desde tiempos inmemorables en el acto de esculpir ha existido la inquietud de crear a guisa un cuerpo humano, uno que como doble o *doppelgänger*, exprese de forma palpable cómo el creador, cual deidad, puede insuflar vida sobre la materia inerte; y, por el otro, la supremacía de la voluntad humana sobre la carne para hacer visibles o invisibles estructuras de poder, ideología e identidad social, cultural y sexual. Ante tal panorama, el cuerpo es un tema que estima una gran gama de cuestionamientos desde distintas perspectivas y campos de conocimiento. Por tal motivo, impeler a una reflexión por un modesto planteamiento estético que apela a la labor creativa, que interviene tanto en la materia inerte como en la materia viva, es posible visualizar los alcances de la corporalidad y su sentido actual. La estética está enfrentando al ser humano, tal vez, en una de sus más significativas intervenciones; a través del Arte Corporal o Arte del Cuerpo, que engloba al *body art*, el *Happening*, el *performance art*, el tatuaje, el piercing y cualquier otra manifestación que le involucre. La corporalidad ha sido expuesta, expresada de modo inimaginable y, con alcances teratológicos, ha sido abierta. Pareciera que, en un polo metafórico, el ser humano buscara mudar de piel cual serpiente para que el crecimiento de la imaginación cual fusión metabólica tenga lugar; por eso, la corporalidad cuestiona en lo más profundo al ser humano desde lo condenado a extinguirse, descomponerse, morir: la carne. Si el ser humano, logra mudar su recubrimiento, cabe preguntar qué crece en él y cuáles son los alcances de ese crecimiento metafórico o lleno de un nuevo significado corporal anclado en lo contingente y, sobre todo, cómo enfrentarlo. Al estimar que la carne es aquello donde, en primera instancia, se contiene visiblemente la contingencia, la intención es partir de la constitución del cuerpo hacia las condicionantes que le han determinado y, en contraste, no tanto del estudio de las condicionantes que le han llevado a su comprensión. Piénsese por ejemplo el papel que juega el cuerpo en el trabajo de Foucault, en torno a una antropología de la sexualidad y del poder; en su obra figura, por una parte, el deseo de poder —*Vigilar y castigar* (2009) — y, en otra, el poder del deseo —*Historia de la sexualidad*— por poner de modo esquemático la obra de este autor, sin menoscabar su complejidad. No obstante, el cuerpo opera desde un lugar secundario a la indagación de Foucault, cuyo papel principal está otorgado al poder o la sexualidad. No es aventurado partir del siguiente hecho: el ser humano y su acto creativo, que inició sobre la materia inerte y lo llevó a experimentar con su propio cuerpo, le han hecho de sí mismo la Galatea de Pigmalión; es una afirmación que se puede sostener al vislumbrar

el posicionamiento humano sobre su estatus corporal y, por ende, material en términos históricos. No por nada Baudelaire afirmó que la escultura está mucho más cercana a la naturaleza como recuerda Flynn (2002, p. 8) en *El cuerpo como escultura*, y también, como se advierte en el epígrafe inicial, el propio Hegel, que dedicó parte de su pensamiento a la escultura, no pudo negar la supremacía vital del cuerpo. El ser humano se ha afanado en evocar a Pigmalión enamorado de su Galatea y a Galatea como un *corpus simulatum* animado por la gracia de Venus, como reza *La Metamorfosis* de Ovidio (2008, X, 243–297); de la literatura al arte existen numerosos ejemplos pigmaliónicos, entre esculturas, muñecas, figuras de cera y anatómicas, autómatas o robots. Se cuenta, sin que se haya comprobado aún, que Descartes, tenía una hija ilegítima que en realidad era una autómatas (Flynn, 2002, p. 10); únicamente el imaginario siniestro de E. T. A. Hoffmann pudo construir a Olimpia en *El Hombre de la Arena* (2007), Mary Shelley el monstruo de *Frankenstein* (2013) y Meirick *El Golem* (2006); hasta llegar al ginoide (robot antropomórfico de apariencia femenina) de Rotwant, el científico de *Metrópolis* de Fritz Lang (1927), que da cuenta de la inquietud por dar vida representativa a lo inerte para reemplazar a los frágiles cuerpos humanos por una máquina que no se cansa nunca; el universo de ciencia ficción construido por distintos autores, desde H. G. Wells (1866–1946) hasta Issac Asimov (1920–1992), fue llenado por seres protésicos, como ciborgs o robots; el mismo personaje de H. P. Lovecraft, *Herbert West*, no está alejado de la persecución del control sobre la vida y la muerte. Pero el *corpus simulatum* o cuerpo artificial que evoca el mito de Pigmalión, pese a estar “animado por la fascinación erótica del creador o del espectador y funciona[r] como una metáfora moderna de las normas y objetivos de representación” (Flynn, 2002, p. 13) no es suficiente, pues sigue siendo *corpus sine anima* (cuerpo sin alma). No obstante, reconoce Flynn, la fascinación erótica de promover el naturalismo en la escultura fue un tema que resultó ineludible durante los siglos XVIII y XIX y que ya se vislumbraba desde la antigüedad; fascinación que ocasionó “prácticas aberrantes como ‘el amor hacia la estatua profana’ o el ‘pigmalionismo’, en las que la difuminación entre los límites del cuerpo natural y el artificial se convirtieron en fuente de deleite erótico” (Flynn, 2002, pp. 12–13).

Pero en el suelo de la realidad tangible, más allá de la literatura, se ubican las elaboraciones escultóricas que son todo menos ciencia ficción o producciones alojadas en la imaginación. Son realizaciones que experimentan con elementos naturales de cuerpos vivos, como ocurre en el arte de *Assemblage* al incluir cera, madera, cuerdas o cabellos o animales, como se aprecia en *Medusa* (1960) de Bruce Connor o en *Hospital público* (1966) de Ed Kienholz o, más tarde, en *Pierna desmembrada* (1991) de Robert Gober. Esta instrucción la prescribieron los vanguardistas en el revelador *Manifiesto de la escultura*

futurista de la pluma de Boccioni, fechado el 11 de abril de 1912, que reclamaba la desaparición de las estatuas de bronce y piedra para dar paso a una renovación total:

Deshagámonos de todas ellas, y proclamemos la SUPRESIÓN ABSOLUTA Y DEFINITIVA DE LA LINEA FINITA Y DE LA ESTATUA DE FORMA CERRADA. ABRAMOS AL CUERPO EN CANAL, INCORPORÁNDOLE LO QUE LE RODEA [...]. De tal manera que una figura puede tener un brazo vestido y el otro desnudo, y las líneas variantes de un florero pueden perseguirse libremente entre los perfiles de un cuello y de un sombrero. De esa forma pueden los planos transparentes de cristal, de láminas de metal, los cables y la iluminación exterior e interior indicar los planos, las direcciones, los tonos y los semitonos de una nueva realidad (Stangos, 1989, p. 88).

El cuerpo vivo como espacio creativo tuvo una reversión que se inició con el trabajo de las Vanguardias, especialmente con el futurismo a principios del siglo XX, al incorporar a la escultura todo género de materiales, como cristal, cartón, hierro, cemento, crines de caballo, cuero, tela o motores para lograr movimiento. No obstante, el desarrollo de las artes escénicas, como la danza y el teatro, aportaron importantes ideas para lo que después acontecería con el cuerpo en el *body art* y otras manifestaciones vinculadas principalmente a la plástica. En este siglo se dio en el teatro moderno un interés singular por el cuerpo,³ donde el artista comenzó a donar su corporalidad al universo creativo del arte. Como en el caso de Adolphe Appia, quien en su obra *Die Musik und die Inszenierung* de 1899, expuso que ser artista significaba no tener vergüenza del propio cuerpo; el mismo que se pronunció contra la relación del cuerpo con la escultura y la pintura, la escenografía y el espacio escénico en *Cómo reformar nuestra puesta en escena*:

La plasticidad requerida por el actor apunta un efecto completamente diferente, porque el cuerpo humano no busca producir ilusión de la realidad, ¡dado que él mismo es realidad! Lo que exige del decorado es simplemente que ponga de relieve esta realidad y esto tiene como consecuencia natural un desplazamiento completo del fin del decorado: en un caso en la apariencia real de los objetos lo que se pretende obtener, en el otro, es el grado más alto posible de realidad del cuerpo humano (Sánchez, 1999, p. 58).

Por su parte, Isadora Duncan propuso, en *La danza del futuro* de 1903, una vuelta a la desnudez, “no a la desnudez inconsciente y salvaje, sino a la desnudez consciente y reconocida del Hombre maduro, cuyo cuerpo será una expresión armónica de la vida espiritual” (Sánchez, 1999, p. 74). También Edward Gordon Craig, hacia 1905, apostó a la formación física de actores y por un trabajo escénico con materiales visuales y plásticos (Sánchez, 1999, p. 91). El naciente siglo XX, fue identificado por los contrastes, como el de

³ Con la consolidación del director escénico el teatro se elevó a categoría de arte a finales del siglo XIX; éste ofrecía imaginación y rigor únicos otorgado por un artista, era visto como algo más que un traductor de las ideas del dramaturgo. Hasta antes de esa figura era frecuente que la dirección de una obra estuviese a cargo del escritor de la obra. Por otro lado, el cambio de siglo trajo ideas que abogaban por la supresión de los actores de los escenarios y sustituirlos con marionetas o muñecos, sombras y reflejos o, por lo menos, impulsaban el uso de máscaras como un rescate del teatro griego antiguo. Un ejemplo de ello fue Maurice Maeterlinck o García Lorca, así como el movimiento Bauhaus, el Futurismo y el Constructivismo como lo expone Sánchez (1999) en *La escena moderna*; cita a Artaud, que alzando la voz afirmó: “Todo lo que se escribe es porquería y los literatos son puercos” (p. 12). Más que proclamarse por un desprecio del cuerpo su pronunciamiento atiende a una defensa de la palabra.

Picasso que abogaban por deshumanizar el cuerpo a través de máscaras; fusionar al actor y al objeto por lo menos en el plano escénico (Sánchez, 1999, p. 135). Existen infinidad de ejemplos contrastantes, baste establecer algunos antecedentes sobre los que se desarrollaron después la plástica y el teatro vanguardista. En los postulados y pronunciamientos futuristas se dieron los primeros signos de lo que después se denominó *Happening* y *performance art*; el elemento clave del futurismo fue la provocación del espectador, concretada en la transgresión de normas sociales y de conducta. Desde el primer manifiesto publicado en 20 de febrero de 1909 en *Le figaro* se aprecia una constante incitación a la violencia incendiaria por parte de Tommaso Marinetti; el mismo que dos meses más tarde, en abril de ese año, estrenaría su obra *Le roi Bombace*, una parodia escandalosa que aludía al aparato digestivo. Obra inspirada en la no menos escandalosa *Ubu Roi* de Alfred Jarry, cuyo actor principal pronunció como primera palabra “*Medre*”, dando como resultado un batalla entre aplausos, abucheos y puñetazos (Golberg, 2001, pp. 11–13).

Tanto el *Hapening* como el *performance art* lograron aceptarse como medios de expresión artística hasta los años setenta del siglo XX (Golberg, 2001, p. 7). Según Golberg, es difícil no asumir que el *performance* surgió como una suerte de manifestación templada y destemplada a la vez, al buscar la provocación del público en un contexto que se debatía por atacar los valores establecidos por las academias de pintura y literatura. La palabra *performance*, como bien apunta Felipe Ehrenberg en *¡Per! ¡Form! ¡Ma!* (2001), es un término integrado al arte; proviene del francés antiguo *per-fourmier*, donde el prefijo *per* significa totalmente y *fournier* completar. Puede entenderse como “la ejecución de un acto logrado’, ‘la manera en que funciona un mecanismo’ o ‘la manera de reaccionar ante un estímulo’” (p. 21). Una última definición, la más recurrente, es la anexada al uso cotidiano del inglés, que refiere a “la acción de representar un personaje en una obra teatral (o musical)” (p. 21); este uso no hace precisiones más que contextuales para referir a cualquier evento, musical, dancístico o teatral. El inglés hizo necesario anexar la palabra *art* para señalar y diferenciar esta nueva forma de manifestación artística de otros usos de la lengua; la cual alude igualmente a la utilización de vestuario y maquillaje que a la realización de una cirugía plástica en vivo y transmitida por internet como en el caso de Orlan, o cortarse la piel y tomar la sangre que brota para hacer inscripciones sobre la pared, o desnudarse y un largo etcétera. Por su parte, el *Happening*, como anota Villalobos (2000), refiere al nacimiento de la acción como elemento en el Arte del Cuerpo. Es atribuido a varios eventos según los historiadores del arte, en el que resalta el “salto al vacío” una mañana de 1962 en Niza por Yves Klein y las veladas futuristas impulsadas por Marinetti (p. 41; cf. Goldberg, 2001). Fue Allan Kaprow, en 1959, quien nominó esta nueva forma artística bajo el entendido de ser un acontecimiento o devenir, como “la presentación de fragmentos de la realidad, natural o artificial, entremezclada con

acciones personales” (Villalobos, 2000, p. 44). Piénsese en Warhol en 1964 y sus Brillo Box en la *Stable Gallery* dispuestos como en un almacén de supermercado; él paseándose “entre las cajas, con un aspecto bastante logrado de un chico repartidor adolescente, de pálidos rasgos inexpresivos, como una máscara de adusta ausencia” (Danto, 2005, p. 24). Puede afirmarse que el *Happening* y el *performance art* difieren abismalmente de la labor teatral, porque dictaminan su propia actividad y no sustituyen a nadie ni pretenden ofrecer una realidad como signo de sí (Villalobos, 2000, p. 66). Por lo tanto, el cuerpo, en tanto partidario del *performace art* y del *Happening*, implica al *body art* en lo que corresponde más cercanamente a la plástica y no a la representación escénica. Pero déjese esta discusión de conceptos a los historiadores del arte.

Con el transcurrir representativo de la forma y la creación, el trabajo tridimensional con la materia inerte, limitada de vitalidad y el ansia de experimentar con nuevos materiales se desplazó hacia el cuerpo del artista. Algunos tomaron elementos corporales para realizaciones hasta entonces insólitas como *Self* (1991) de Mark Quinn, en el que el artista modela una escultura de su cabeza con su sangre, en un proceso que requirió la extracción del líquido vital en un periodo de cinco meses y que, hasta hoy, se mantiene bajo un sistema complejo de refrigeración controlada. Pero los recursos extraídos del cuerpo no fueron suficientes para el trabajo artístico, algunos comenzaron a experimentar con su cuerpo. Probablemente, el artista americano Bruce Nauman —con su obra de 1966— fue el principal provocador de la idea de poner “al cuerpo en un plano autónomo, plenamente reflexivo, en el que el propio cuerpo del artista se convertía en lugar, fuente y tema de la obra” (Flynn, 2002, p. 158). El Arte Corporal se ha encargado de ser el territorio de exploración del cuerpo de distintos modos. Superficialmente, como en el inocuo trabajo de los británicos Gilbert and George intentando ser de sí mismos estatuas vivientes. De modo subcutáneo, como se aprecia en *Cuerpo extraño* de Mona Hatoum, video-instalación (1994) en el que hace un recorrido endoscópico por los orificios de su cuerpo. De modo violento, en las experimentaciones dolorosas y de mutilación de los representantes del Accionismo Vienés (*Wiener Aktionisten*), como Rudolf Schwarzkogler, o del *FLUXUS*. De estos dos movimientos artísticos surgió *COUM Transmissions*, una célula de agitación escénica que conjugaba música y teatro; al menos fueron detenidos en ocho ocasiones por comportamiento indecoroso y exhibición de material pornográfico; declaró Genesis P. Orridge:

Usábamos el cuerpo como una interrupción del objeto artístico, como lienzo y al mismo tiempo de rechazo del lienzo. Bautizamos nuestras obras como “acciones” porque, básicamente, tenían que ver con llevar nuestros cuerpos y nuestras mentes hasta el límite mediante la acción, más allá del mero impulso y de los dominios del raciocinio (Rossell, 2002, p. 143).

En modo Violento también, como en el artista Ron Athey; en *Deliverance* (1995), *performance art* extremo, alude a la fragilidad inmunitaria debida al VIH al colgarse de ganchos que perforaban su carne para hacerse

enterrar después en fundas para cuerpos (Flynn, 2002, p. 159; cf. Johnson, 2013), o *Solar Anus*, que refiere al escrito de Bataille. Es uno de los pocos artistas que explorado el punk, *queer*, industrial y culturas alternativas en su obra performática (Johnson, 2013, p. 12). En modo de instrumentación tecnológica, como en el caso del grupo pionero de música electrónica Kraftwerk; hacen reflexionar sobre las relaciones del ser humano con las máquinas y, al mismo tiempo, cómo éste es objeto de la tecnología: influenciados por el Futurismo, en la promoción de su disco *Computer World* de 1981, idearon reemplazar sus cuerpo por robots-clones que en teoría debería tomar su lugar en las agotadoras giras (Nelson, 2002, p. 114), sin embargo, lo sustituyeron por el presentarse a sí mismos cual robots, tal y como sucedió en la gira promocional de su primer álbum en directo, *Minimum-Maximum*, editado en 2005. En modo de manipulación cosmética, como en la obra multimedia de la francesa Orlan, *La reencarnación de Saint Orlan* es el resultado de la experimentación y alteración estética de su propio rostro, en el que audita las formas establecidas como bellas en la cultura occidental para subvertirlas mediante la reconfiguración cosmética y moldear su propio cuerpo bajo anestesia local, en el documental *Orlan, carnal art* la artista afirma: “Mi trabajo es una lucha contra lo innato, lo inexorable, lo programado, el ADN ¡Y Dios!” (Oriach, 2001; cf. Villalobos, 2000; Orlan, n. d.). O el modo en que la imaginación posibilite y motive la manipulación corporal, lo que evoque la maniobra del artista sobre su propio cuerpo.⁴ En todos estos modos de intervención explorados hasta el momento se puede observar distintas justificaciones para someter al cuerpo a una acción que si bien lo esculpe, también lo subvierte, como advierte Johnson en *Pleading in the Blood: The Art and Performance of Ron Athey* (Johnson, 2013, p. 12) en tono acusatorio y hasta curioso.

El arte que se desplaza de lo inerte a lo vivo y de lo vivo a lo que pretende permanecer indefinidamente, somete a la reflexión a un vórtice de lo aún incomprendido. Virilio y Baj (2010, pp. 43–45) señalan que este Arte del Cuerpo es una estética del horror, es una mezcla confusa entre arte y genética al proponer modificaciones corporales, no obstante, provocar grandes sufrimientos; se trata del expresionismo, que siendo plástico, se convirtió en fisiológico, e incluso, al descubrirse como surrealista, se traslada a un sur-arte transgénico, cuya naturaleza post-biológica se convierte en una teratología; en una fábrica de monstruos que se resume en un expresionismo transgénico. Dilucidar el cuerpo en el *body art*, y en las diferentes manifestaciones artísticas corporales desde lo que autores como Virilio y Baj dan cuenta, requiere de una reflexión más sosegada antes de atender a las motivaciones que le impulsan a ser ocupado más allá de su sentido estético y sensible. Frente a la teratología gestada por la modificación existe un

⁴ Es importante no perder de vista que el *performance*, el *Happening* y *body art* se realizan interviniendo sobre el cuerpo y no, por el contrario, son una intervención con el grado de verosimilitud o representación que exigen el teatro o la danza.

pronunciamiento humano que ha soslayado al cuerpo en beneficio de su espíritu, afirman mientras se pronuncian por la recuperación del cuerpo (Virilio y Baj, 2010, p. 33). El deseo y la voluntad humana de decidir su forma y su modo de hacerse visible se ven realizados en su carne. En toda indagación del cuerpo se encuentra la forma. En su reflexión subyace un sofisticado juego de apariencias y expresiones que han llevado a la manipulación de la naturaleza humana realizada en distintos y sofisticados modos. Una finalidad es conseguir la perfección de la forma que se desea, que exprese las cualidades y capacidades que puedan nombrarse como un logro del ideal de belleza. Lo que sigue es una pequeña exposición de cómo la noción de la forma ha perfilado la idea de una estética del cuerpo. Junto a este concepto se exploran también *contour* y *draperie*, claves para comprender el complejo entramado de intervención y modificación corporal. El fin es aproximarse a lo que autores comprenden y denominan Nueva Carne (Navarro, 2002).⁵

Forma. Bajo este concepto el clasicismo ha depositado la idea de un modelo que corresponde a toda expectativa digna de imitación, un cuerpo que existe en su envoltorio inmediato y en sus modos de representación. Esta consideración está reflejada en los escritos históricos y estéticos de Winckelmann (2008), que hacen del arte de la antigua Grecia el ejemplo a seguir e imitar. En sus consideraciones se confabula una idea de lo corporal donde la belleza y la perfección trascienden a la historia y a la naturaleza misma. Según este autor, la belleza y la perfección son posibles en lo corporal porque resultan de una imitación selectiva de la naturaleza humana, como una suma de representaciones. La imitación de las partes más bellas son reunidas en una representación ejemplar; aunque éstas pertenezcan a varios cuerpos pueden aglomerarse en un único cuerpo, tal y como se propone a teoría de la *electio* (Winckelmann, 2008, p. 17). Esto conduce a dos reflexiones; en la primera, la forma es considerada como lugar, no para la bella naturaleza, sino para la belleza ideal; y en la segunda, en el territorio del cuerpo la voluptuosidad no es suficiente para la belleza ideal. El interés de Winckelmann por la antigüedad permitió tener al alcance textos clásicos que formaban parte de un proyecto amplio de la naturaleza humana, la representación máxima del cuerpo, de su extensión, medidas, de lo que expresara mejor el equilibrio entre materia y espíritu. Antes de Winckelmann, los humanistas renacentistas encontraron importantes descubrimientos en textos antiguos y a raíz de las primeras disecciones de cadáveres. La obra de Vesalius, *De humanis corporis fabrica*, tan importante para la ciencia médica fue muestra de ello. Junto a éste, se hayan las disecciones de Leonardo da Vinci que añadieron un toque artístico al exponer la mecánica corporal, las proporciones del cuerpo, de acuerdo al canon vitruviano-policletiano (1485–1490), cuya

⁵ El planteamiento de la *Nueva Carne* (*New flesh*), surge como concepto a partir de la pronunciación que hace el personaje principal, Max Renn (James Woods) al final del filme *Videodrome* (1982), escrito y dirigido por David Cronenberg: "Para convertirse en la nueva carne hay que matar la vieja. ¡Que viva la nueva carne!" (cf. Navarro, 2002).

manifestación gráfica fue vista hasta entonces como el ideal del cuerpo en el siglo XV. Este canon es adaptación de la noción del *homo bene figuratus* del arquitecto romano Vitruvio que, a su vez, se apoyó en el canon de Policleto (Flynn, 2002, p. 56). La forma es un tema que puede rastrearse en las cavilaciones de belleza, forma corporal y alma en el *Banquete* de Platón (1986); la forma es presentada como un reflejo de belleza en el cuerpo y el alma.⁶ También, en lo que Aristóteles refiere del cuerpo humano; participe de la generación y la corrupción, es capaz de producir desagrado por su sangre, carne, huesos, venas y partes semejantes (*Partes de los animales*, 2000, I, 245a 25–30). No es suficiente discutir sobre alguna parte del género humano o su materia, es necesario hacer mención de la forma total:

De igual manera, al discutir sobre cualquier parte u objeto, se debe considerar no hacer mención de la materia, ni hacer el estudio en función de ella, sino de la forma total, como, por ejemplo, se habla de una casa, pero no de ladrillos, mortero y maderas. También en lo que concierne a la naturaleza se debe hablar sobre la composición y sobre el ser total, pero no sobre los elementos, que no se dan nunca separados del ser al que pertenecen (*Partes de los animales*, 2000, I, 245a 30–37).

En las indagaciones de la antigüedad griega, es reveladora la aproximación que la palabra forma adquirió con los vocablos belleza y hermosura. La raíz latina *forma* dignificaba a la *belleza*, donde *informare*, traducible como información, significaba dar forma, *dar una bella forma*; cuando se hacía referencia a una mujer bella se le denominaba *formosa* o hermosa (Bossi, 2008, p. 249). Forma, también, puede traducirse como molde, horma, imagen o figura, incluso configuración y constitución, lo que explica el uso que le daba Aristóteles:

Y puesto que se trata de un cuerpo de tal tipo —a saber, que tiene vida— no es posible que el cuerpo sea el alma: y es que el cuerpo no es de las cosas que se dicen de un sujeto, antes al contrario, realiza la función de sujeto y materia. Luego el alma es necesariamente entidad en cuanto forma específica de un cuerpo natural que en potencia tiene vida. (*Acerca del Alma*, 1978, I, 1, 412a16–22; cf. *Reproducción de los animales*, 1994, II, 731b15–732a10).⁷

⁶ Véase el discurso que Diotima da a Sócrates en el *Banquete*, 208c–212a. Aunque el tema central es la belleza, no deja de presentar afirmaciones interesantes de la forma del cuerpo como el reflejo más bello del alma. El bien se considera como la posibilidad de enamorarse de un cuerpo bello y engendrar en él bellos pensamientos. Sin embargo, en otro aspecto, se menciona que es más importante enamorarse de la belleza del alma antes que de la del cuerpo, no obstante ésta tenga escaso esplendor. En conclusión, el alma virtuosa es lo que debe cultivarse.

⁷ El equivalente griego a la raíz latina que se encuentra en Aristóteles corresponde a *eîdos* (εἶδος) más bien que a *morphē* (μορφή); si bien, ambos refieren a significados semejantes, la diferencia consiste en que el primero, según Aristóteles en el contexto de *Acerca del Alma* (1978), refiere a las funciones o actividades vitales que el organismo realiza, a su naturaleza o disposición, es decir, su manera de ser; en tanto que la segunda se refiere al aspecto o apariencia, la estructura del organismo viviente (p. 109). No parece haber diferencia en ambas raíces en el contexto de *Física* (cf. 1995, II, 1–3, 192b–195b31; II, 8, 198b10–199b35), aunque debe tenerse presente que en este texto se desarrolla más bien lo que se entiende por hilemorfismo aristotélico (el alma como la forma del cuerpo), tan importante para los escolásticos. Baste por el momento mantener la idea de que la materia no puede darse sin la forma y que la forma no es posible sin la materia porque es lo que determina a los cuerpos; puesto que la existencia ‘de la cosa’ debe conocerse y darse, es evidente que se pregunta acerca de la materia por qué es ‘tal cosa’. En la *Metafísica* dice: “¿por qué estos materiales dan una casa?: por qué en ellos se da la esencia de casa. Y ‘esto —o bien, este cuerpo que tiene esto— es un hombre’. Por consiguiente, se pregunta por la que aquélla es algo” (1994, VII [Z], 17, 1041b5–10).

Es claro que el pensamiento aristotélico influyó en autores como Tomás de Aquino, quien expresó que el alma estaba definida por la forma (cf. *Suma Teológica*, 2001, I, cc. 44 a 119).⁸ Si en la escolástica se encuentran referencias al alma encarnada es gracias a que se concibió a la forma como aquello que anima a la materia (Bossi, 2008, p. 22). Con ello, forma y belleza adquirieron proximidad e identificación debido al reconocimiento constitutivo de lo vital en lo materialmente humano.

Todo esto influyó en el pensamiento de Winckelmann, quien afirmó que bajo el cielo heleno se comenzó a formar el buen gusto; *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* resultó ser fuente de inspiración para que Baumgarten escribiera su *Estética*, texto influyente en algunas ideas del arte durante el idealismo alemán. Por ejemplo, en Hegel puede observarse una concepción de escultura griega y de cuerpo que se debate con Winckelmann y Baumgarten⁹. En su devoción por el arte griego, Winckelmann encontró una complicidad entre la administración del cuerpo y sus cuidados en beneficio de la mejor expresión física: de la bella naturaleza al servicio de la bella forma que sólo el arte puede lograr con de la escultura.

Todo lo que, en general, desde el nacimiento hasta el pleno desarrollo, se administraba y enseñaba para la formación del cuerpo con vistas a su conservación, perfeccionamiento y adorno mediante la naturaleza y el arte, fue llevado a cabo y utilizado en beneficio de la bella naturaleza de los antiguos griegos, de suerte que puede afirmarse con la máxima probabilidad la superior belleza de sus cuerpos frente a la nuestra (Winckelmann, 2008, p. 81).

Por eso, no es de extrañar su señalamiento enfático del cuidado corporal a partir de la calistenia y toda tipo ejercitación corporal que incida en los músculos, la grasa y el cuerpo en general:

Gracias a estos ejercicios, los cuerpos adquirirían el contorno grande y masculino que los maestros griegos daban a sus estatuas, sin brumas ni añadidos superficiales. Los jóvenes espartanos tenían que mostrarse desnudos cada diez días ante los éforos, que imponían una severa dieta a los que comenzaban a mostrar algo de grasa (Winckelmann, 2008, p. 80).

La observación que los artistas griegos hicieron a la naturaleza, les permitió acuñar ciertos conceptos universales de la belleza, tanto de partes aisladas como de las proporciones del cuerpo que, se creía, se

⁸ Los argumentos de la forma de Tomás de Aquino y otros escolásticos son muy complejos, no sólo refieren al debate antropológico de la unidad sustancial del cuerpo y el alma sino también del problema teológico de la naturaleza del cuerpo de Cristo, como se observa en la *Suma Teológica* (2001).

⁹ En cuanto a la imitación de la naturaleza, Hegel dice que es una idea que aparece en la antigua Grecia con Aristóteles, de quien también hace una notable lectura. Ello parte de la premisa de que el hombre se deleita en su obra, obra con la cual imita a la naturaleza, y en cuyo trabajo encuentra un placer que se aproxima a lo inventado por él. Para Hegel no es lo mismo tratar de hacer una representación más fiel de la naturaleza a hacer una representación propia del pensamiento humano, que muestra las dotes que le competen a su reconocimiento como espíritu y que no parte de la imitación. El hombre se muestra por encima de la naturaleza porque reconoce su obra como divina y al hacerlo se ubica más alto que ésta, porque, como lo dice en *Fenomenología del espíritu* (2006) "lo percibido deberá tener, por lo menos, la significación de algo *universal*, y no de la de un esto sensible" (p. 150) como en la naturaleza. Por otro lado, para Hegel la imperfección más alta es la dada por la imitación, en donde no hay espiritualidad. Esta idea aparece en *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (2008) y *Fenomenología del espíritu* (2006), donde afirma que lo espiritual sólo puede aparecer en la figura humana.

ubicaban más allá de la misma naturaleza; esto permitió un modelo que evocara a la naturaleza espiritual que únicamente el entendimiento podría lograr (Winckelmann, 2008, p. 83). Exaltar un cuerpo bello resultaba ser un privilegio del que sólo los artistas griegos participaban; sólo ellos podían lograr, según Winckelmann, un magnífico resultado a partir de la observación cotidiana debido a su gran sensibilidad. Por el contrario, para algún otro que no tuviese esa visión tal belleza se mostraba raramente: “Nuestra naturaleza no producirá fácilmente un cuerpo tan perfecto como el que posee *Antinoos Admirando* y no será posible formarse una idea por encima de las más humanas proporciones de una divinidad bella como el *Apolo Vaticano*: lo que la naturaleza, el espíritu y el arte han sido capaces de producir, queda aquí ante nuestros ojos” (2008, p. 86). Bajo la regla griega de belleza, asegura Winckelmann, el artista puede conducir sus manos y su sensibilidad a la imitación de la naturaleza, donde los conceptos de totalidad y de lo perfecto en ella se hacen nítidos y perceptibles (p. 87). El pensamiento winckelmanniano configuró un modo de concebir la naturaleza corporal, en el modo en que la piel debía ser la sumatoria de la representación de la carne y de los músculos para expresar el dominio magistral del *contour*¹⁰ en el mármol que “muestra la bella construcción de su cuerpo como a través de una tela de Cos” (p. 89).¹¹ En la forma y el *contour* se aprecian una preocupación de Winckelmann, registrada en su *Elucidación de las reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, y también en *Respuesta a la carta sobre estas reflexiones*, por las apreciaciones desviadas que artistas, como Bernini, parecían tener en su gusto corrupto. Si “la más cuidadosa observación de la naturaleza no es suficiente por sí sola para alcanzar los conceptos perfectos de la belleza, al igual que el solo estudio de la anatomía no puede enseñar las bellas proporciones del cuerpo” (p. 158), entonces, significaba que en la naturaleza no debe admirarse todo, así como el mismo sol tiene sus manchas (p. 159). Es decir, por más que se tenga una cuidadosa observación de la naturaleza, no es suficiente si se tiene un gusto corrupto. La aparición de la bella forma, ante la mirada del artista, se muestra del mismo modo en que la naturaleza se hace visible en aquellos que sí pueden verla.

Una palabra más, que tiene que considerarse junto a la reflexión de la forma y el *contour* es *draperie*, al indicar lo relacionado con la vestimenta de las figuras desnudas y los pliegues en los ropajes que deben mostrar un suave y tenue ceñido en las distintas proporciones del cuerpo, que permitan admirar su desnudez y no irrumpan, por el contrario, de modo violento en la armonía de la forma (Winckelmann, 2008, p. 91). De esta manera, forma, *contour* y *draperie* son indispensables en la reflexión estética y que, en

¹⁰ Como se señala en las notas a la edición de *Reflexiones* de Winckelmann (2008), *contour* indica la primacía del dibujo sobre el color que daba mayor énfasis al contorno, cuyo modelo era visible en la claridad de líneas en las antiguas estatuas griegas. Este principio se aplicaba más a la alegoría pictórica para delimitar las figuras, es decir, las líneas del contorno.

¹¹ La tela o seda de Cos se realizaba de manera delicada y era sumamente transparente, de ahí la metáfora a la que recurre Winckelmann, seguramente, basada en *Investigación sobre los animales* de Aristóteles (V, 551a 15–551b15).

definitiva, delinearon un modo particular de considerar la belleza corporal en la nueva disciplina del siglo XVII. No por nada a Winckelmann le resultaba vital saber, en su estudio del arte clásico, cómo el gusto podía delimitar reglas; si el gusto no puede hacer eso por la forma y la belleza, entonces, no debe aceptarse regla alguna (2008, p. 161). Pero si esta afirmación resulta tajante bajo la óptica del observador alemán y amante de la cultura griega, también lo es el modo en que la evocación de la bella forma se ha vigilado y procurado a lo largo de los siglos. La historia muestra que el cuerpo no es más que una materia que puede adecuarse, transformarse bajo un horizonte del buen gusto. Otra observación a los conceptos expuestos, es la de Hegel. Según este autor, el arte sólo puede lograr la bella forma en aras de la perfección y la máxima expresión de lo espiritual en la imitación de la figura humana, por supuesto, siguiendo la línea de pensamiento que desarrolló Winckelmann y que se sostiene en el cielo griego. Si alguna duda cabe respecto a la vitalidad de las esculturas, en la espiritualidad mostrada en su materia inerte, Hegel lo resuelve en la *Enciclopedia de las ciencias del espíritu*:

Un malentendido igual se presenta cuando lo espiritual en general se valora por debajo de las cosas de la naturaleza, cuando las *obras de arte* humanas se posponen a las cosas naturales porque el material para aquellas obras ha de ser tomado de fuera y porque no están vivas. [...] Como si la forma espiritual no contuviera una vitalidad superior y no fuera más digna del espíritu que la forma natural, como si la forma en general no fuera superior a la materia, y en todo lo ético, aquello que se puede llamar materia no perteneciera también enteramente al solo espíritu, como si lo más elevado de la naturaleza, lo vivo, no tomara también de fuera su materia [...] (2008, pp. 307–308).

Este señalamiento es muestra de cómo la escultura aspiró a la vitalidad que, en opinión de Hegel, logró representar; en cuanto al cuerpo vivo, por el contrario, hay que quitar toda imperfección, todo rasgo debido a la contingencia. Ésta es precisamente la razón por la cual el artista es el único capaz de exaltar los rasgos espirituales. Hegel (2006b) dice, en los apuntes conocidos como *Filosofía del arte o Estética* y derivados de sus clases impartidas el verano de 1826, lo espiritual que puede habitar en el cuerpo, no está ligado a la vida ordinaria que entraña contingencia, necesidad; afirma: "*die Kunst ist es, welche alle Bedürftigkeit des äußerlichen Lebens, Daseins abstreift und das Reelle frei von den Zufälligkeiten der Natur zu seinem Ideal zurückführt*" (p. 126).¹² Explica que en el hombre existen regularidades más acentuadas que en los cuerpos celestes o en las plantas. Estas regularidades aparecen esencialmente en aquellos órganos que le permiten relacionarse con el exterior, como los brazos y las piernas o los ojos y los oídos, mientras que en las

¹² "El arte elimina toda necesidad de la vida exterior, de la existencia y regresa la realidad, libre de las contingencias de la naturaleza, a su ideal." (La traducción es nuestra).

vísceras internas no existe dicho ordenamiento. En cuanto al alma, señala, aún no llega a la unidad perfecta, es decir, a su unificación ideal con el cuerpo, viviente, contingente. No se necesita ser muy detallado en el arte clásico, baste decir que en la concepción de arte de Hegel el significado deviene o deriva en autónomo para sí, donde, lo espiritual, lo verdadero es al mismo tiempo vivo. Lo absoluto universal, por lo tanto, se hace libre y autónomo, debido a que la figura humana es lo espiritual en su existencia individual. Exteriormente, en ella aparece lo espiritual de forma inmediata (Hegel, 2006b, p. 285), es lo dominante que se expresa en el cuerpo; por eso, en el arte griego, los dioses no son símbolos, sino que se expresan inmediatamente para sí (2006b, p. 287). La unificación entre naturaleza y naturaleza humana demanda que no sólo exista relación con lo divino sino también que lo contingente tenga lugar; aunque lo primero siempre busque superar lo segundo. No obstante, las ideas expuestas respecto a la forma, desde Winckelmann y Hegel, son parte de un entramado racional que hace referencia a una idea específica de la corporalidad. Como dice Zemer:

Esta imagen de un cuerpo claramente articulado, definida en Grecia en el siglo V antes de nuestra era, es una creación intelectual, el resultado de un análisis, la conformación de observaciones realizadas del natural, pero guiadas por una concepción específica del cuerpo, tanto orgánica como mecánica, que no es en ningún caso la única posible. Basta para darse cuenta un paseo por las salas recientemente abiertas en el Louvre para exhibir el arte de las civilizaciones más ajenas a Occidente (Zemer, 2005, p. 88).

Fue necesario que surgieran trabajos como el de Carl Einstein, *Negerplastik* de 1915 y *Afrikanische Plastik* de 1920, para dar cuenta de la riqueza del arte africano; nada más alejado del pensamiento occidental sujeto al pensamiento de Winckelmann y Hegel. Einstein reconoció que valorar este arte debe olvidar todo presupuesto hecho a la escultura, su forma, su tridimensionalidad o cualquier otro aspecto formal (2002, p. 38). Como también es necesario olvidar conceptos formales en el Arte Corporal, además de no perder de vista su posición contingente y su enfrentamiento a toda articulación intelectual. A continuación se hace una breve exposición de cómo este intelectualismo se ha llevado a cabo.

Cuerpo contingente, cuerpo estetizado

Hasta el momento, se ha intentado entretrejer algunas claves para comprender el lugar que se ha dado al cuerpo humano en su constitución estética sobre su estado contingente. El clasicismo —no es excesiva la afirmación— ha apuntalado en el ideario cotidiano la aspiración de controlar lo corporal para exaltar, precisamente, la bella forma. En el intento de comprender la corporalidad humana se encuentran algunas investigaciones reconocidas y que poseen un gran valor. Corbin, Courtine y Vigarello (2005a), por ejemplo,

ven en Foucault, —particularmente de su lectura de *Vigilar y Castigar* (2009) — al cuerpo “concebido como objeto de poder, como un objeto tan profundamente investido y moldeado por el poder que segrega una visión del mundo y de lo social” (p. 21). Si bien es cierto que el cuerpo regido por las normas es también un cuerpo corregido, entonces, su sometimiento físico genera, así mismo, una conciencia sometida; lo que cuestiona el control como una constricción y cancelación de la libertad, oposición a lo humano que se pronuncia como violenta y calculadora. Sin embargo, el acercamiento al cuerpo que se manifiesta como vida pese al control, el que se liberó del corsé —abanderado por el rechazo rousseauiano y lockeano de este instrumento— y fue al encuentro de otras formas de dominio corporal, de las sensaciones y de la sexualidad, bien podría ser el inicio de recuperarle en contrapartida, incluso, a la ortopedia moral. Recurrir a la historia de los cuerpos, sujetos a lo material y lo viviente se hace indispensable. A esto atiende la siguiente reflexión; a hacer, como dice Foucault, una historia de los cuerpos e indagar cómo se invadió lo material y lo viviente (2011a, p. 142). Como afirman Virilio y Baj:

Hay que recuperar el cuerpo, no es cuestión moral, sino de corporalidad. Reconquistar el cuerpo mediante la palabra, el baile, la asociación, mediante lo que hace el cuerpo. El cuerpo está en peligro [...]. Toda nuestra cultura ha consistido en limitar el cuerpo en favor del espíritu. Hasta el horror de los campos de concentración tiene que ver con esa voluntad de eliminar lo corporal (2010, p. 33).

Si se sigue a Virilio y Baj puede observarse que recuperar el cuerpo, exige una comprensión que va más allá de lo situacional. Siguiendo las palabras de Foucault (2009), reflexionar en el control de la vida es ir al encuentro del control corporal, pues el cuerpo es el lugar de toda inspección y vigilancia de lo vital,¹³ que recae en su constitución contingente. De este modo, es importante saber si la naturaleza humana ha perdido esa parte material que esencialmente le pertenece, o está en vías de perderla y, debido a esta asunción, si efectivamente es justificada la preocupación por recuperarle. O bien saber si ocurre todo lo contrario, que el ser humano está logrando llevar a lo corporal a su máxima expresión aunque resulte incomprensible. De cualquier modo, es indispensable tomar en cuenta la historia del cuerpo; como dice Corbin *et al.* (2005a), hacerlo restituye el mundo inmediato, los sentidos, el ambiente, los estados físicos, las condiciones materiales, los modos de alojarse en él (p. 17). Esta historia es el resultado de la influencia grecolatina —como ya se pudo apreciar— y de una herencia judeocristiana. Bajo esta apreciación el cuerpo fue concebido como un microcosmos, como un reflejo de lo divino, por lo menos esto fue lo que pensaban algunos renacentistas. Por su parte, la tradición cristiana, al desarrollar la idea de la encarnación de lo

¹³ Con la desaparición del suplicio, nos dice Foucault (2009) se da paso a la aparición de una ortopedia moral en la que ya no hay cabida para el castigo como un teatro de sufrimiento dentro del proceso penal. “No tocar ya el cuerpo, o lo menos posible en todo caso, y eso para herir en él algo que no es el cuerpo mismo [...]. El cuerpo, según esta penalidad, queda prendido en un sistema de coacción y privación, de obligaciones y de prohibiciones. El sufrimiento físico, el dolor del cuerpo mismo, no son ya los elementos constitutivos de la pena” (p. 20).

divino, asignó temporalidad y contingencia que acompaña al sujeto humano en su vida, decadencia y muerte al mismo tiempo que se desarrolló la idea de la resurrección que contrarrestaría su condición temporal. Pero esto es solamente un modo breve de enunciar el suelo bajo el que se desarrollaría lo representado y lo real (Zerner, 2005, p. 89), así como la belleza y lo sublime en el arte, que pensadores como Winckelmann buscaban con una mirada hacia el universalismo.

A partir del siglo XVII, la figura humana dejó de verse como reflejo de los astros, partícipe de lo divino y del entramado que sólo la visión newtoniana pudo calcular. El cuerpo que experimenta las fuerzas ocultas ante la presencia del alma, se identificó con las reglas de la razón cartesiana. Por ejemplo, Madeleine Scudéry advirtió que la belleza de Cléomide era resultado de sus pasiones sometidas a la razón (Vigarello, 2005, p. 66). La belleza fue vista como lo que animaba al cuerpo bello, su aspecto y su gracia. La insistencia de que el alma es el piloto de la nave proviene de la idea de que el aspecto, la forma, la belleza se origina en el interior del cuerpo; su reflejo exterior era signo de racionalidad, donde las emociones y las pasiones son sólo el matiz de lo que no se puede saber con certidumbre. El discurso de la dualidad antropológica, al corresponder a la concordancia y armonía del interior con el exterior para enriquecerse, no se limitó únicamente al control y la razón. Con la ampliación de las pasiones y los afectos, se desarrolló la comprensión del espacio interior al servicio del embellecimiento, cual efecto en un cuadro por determinado colorido y ornamentación. El rostro fue percibido e interpretado como la revelación de la belleza; el gesto adquirió un contenido psíquico independiente y fundamental como un subterfugio para lo bello en el interior del cuerpo. El dominio de las pasiones y el refinamiento de la apariencia y la expresión se desarrollaron por vez primera en el papel del actor. En el teatro de mediados del siglo XVII, la actriz adquirió un lugar y un nombre que le permitieron ser el centro de la atención gracias a su gestualidad ennoblecida y sus encantos, experimentando una emoción estética, casi física. La belleza sobre el escenario se volvió impredecible; en ello hay que puntualizar que la de la mujer se cristalizó, sin soslayo a la del hombre, como la más pura y refinada, quizá por sus gracias naturales. La vestimenta tenía como objeto exaltar y hacer más visible un talle bien formado (Vigarello, 2009, p. 68). Muy acertadamente señala Vigarello, no se trataba de la adquisición definitiva de la honorabilidad de la belleza, la actriz seguía siendo sospechosa por su comportamiento calificado como liviano, por su moralidad cuestionable y su aspecto concupiscente. No es de extrañar, que exposiciones como la de Rousseau, en su *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*, se empeñaran en desacreditar al teatro: "No me gusta nada que el corazón sienta la necesidad de vivir apegado en todo momento al escenario, como si no se encontrara a gusto dentro del cuerpo" (2009, p. 11). En dicha carta, Rousseau intenta averiguar si la moral del teatro es laxa por necesidad, si es corregible al

evitar sus causas, o si sus inconvenientes son dados por su propia naturaleza. El mal que se pudo reprochar al teatro en esa época fue precisamente el inspirar pasiones criminales, el conmover los sentimientos y el ánimo al punto de exigir satisfacción. Rousseau pregunta si las impresiones que el teatro produce son más débiles y sus efectos menos peligrosos por el hecho de presentarse como inocentes y de ningún modo criminales; aunque después dice: “Mas, si la idea de inocencia embellece algunos instantes el sentimiento al que acompaña, pronto las circunstancias se borran de la memoria mientras la impresión de tan dulce pasión permanece grabada en el fondo del corazón” (2009, p 64). Pero la adquisición de honorabilidad de la actriz en un mundo en donde sigue siendo sospechosa, no borra la liviandad de su comportamiento y su inmoralidad. Ello sin olvidar que el juego escénico fue visto como el resultado de lo falso y la comedia, desprovista de seriedad. A pesar de esto, el teatro se propuso buscar prestigio en su reinención tanto en la corte como en la ciudad. El entusiasmo por presenciar el trabajo teatral exigió una crítica estética e hizo evidente algo que no había aparecido hasta entonces: la expresión (Vigarello, 2009, p. 69); lo que condujo a que la estética ya no fuese más vista independientemente de ésta. Detrás de la expresión estaba la búsqueda por afirmar la existencia de la belleza ideal, no obstante, fue una búsqueda en vano porque su concepción se modificaba conforme se la contraponía con distintas prácticas de embellecimiento. La belleza perdió entonces “esa irradiación enigmática y misteriosa que tenía en el siglo XVI para acceder a más inteligibilidad y más claridad, pese a que permanezca el *no sé qué*, ese obstáculo del encanto y de lo excitante, esa parte de oscuridad impuesta a una naturaleza depurada, dominada” (2009, p. 75). Componer el cuerpo, arreglarlo, ganó legitimidad en el momento en que se privilegió el deseo y se escrutaron nuevas formas de exaltar la pasión que se pretendía domada. Incluso, se comenzó a identificar la belleza con la virtud, desde luego de manera muy distinta al ideal griego. De la intención cada vez más extendida de constreñir la belleza a un ideal, surgieron textos como *Pensamientos sobre la educación* de John Locke, escrito en 1693, con la intención de mostrar cómo debía conducirse un niño o un joven para realizarse como caballero. Planteaba una preocupación por métodos y prendas de vestir que exigían moldear los cuerpos desde temprana edad y que incluso ponían en riesgo a la salud, como en el caso de trajes estrechos o corsés:

Lo que sucede, naturalmente, y casi siempre a los niños a quienes se obliga a llevar ajustadores fuertes – refiriéndose al corsé– y vestidos muy estrechos, es que se les angosta y reduce el pecho; que la respiración llega a ser fétida y difícil, y que adquieren enfermedades pulmonares que les encorvan. El medio que se utiliza para hacerles rasgos finos y delgados, no sirve, precisamente, sino para desfigurárselos (Locke, 2012, pp. 44–45).

No es de extrañar, que Locke reconociera, tras recordar su experiencia de haber visto los zapatos de una mujer china —excesivamente pequeños para su edad y que apenas tendrían la longitud adecuada para una niña debido a que fueron moldeados con absurdas ligaduras—, que todo eso perjudica la salud y la robustez del resto del cuerpo: “¿cuántos mayores inconvenientes no deben temerse cuando el pecho, donde está colocado el corazón, que es el principio de la vida, no tiene la libertad natural por estar oprimido?” (Locke, 2012, p. 45). Para Locke, el cultivo apropiado del cuerpo, se da en una sanidad virtuosa garantizada por un espíritu fuerte y sólido moralmente, capaz de enfrentarse a las tentaciones del mundo y a todo lo insano. Este escrito del siglo XVII se advierte como un manual a seguir si se quiere ser un caballero inglés bien educado; hace evidente que el ideal de belleza debe ir de acuerdo al sexo, sin embargo, su contenido se adapta sólo en lo que puede a la educación de las niñas (Locke, 2012, p. 37). Es la primera vez que se propone una educación alejada del castigo corporal, que en opinión de Locke no hacía más que contravenir al cultivo de la generosidad, la piedad, la valentía o la prudencia en las que debía ponerse todo empeño, al igual que en la actividad física y el aprendizaje de oficios, lenguas distintas a la materna y todo tipo de conocimiento útil en beneficio del dominio de la naturaleza, incluido el corporal. Es en el mismo siglo XVII, donde la palabra sentimiento evoca de manera sinónima las palabras pasión y sublime. Diderot, por ejemplo, evidencia en la *Enciclopedia* que a medida que las relaciones del hombre van variando, las palabras *bonito*, *encantador* y *sublime*, se hacen matices de lo bello. Con todo esto, se crea un universo de lo corporal y sus expresiones en el terreno de lo sensible y el sentimiento. Otra consecuencia de la Ilustración fue la invención del pensamiento estético, como un intento de comprender el gusto por las sensibilidades que se dispararon, además de establecer el terreno y frontera del arte. Las reflexiones se hicieron desde lo teológico, lo antropológico, pero también desde la ontología. Se dio lugar a la experiencia estética. Con todo ello, nació una nueva manera de apreciar al cuerpo desde la técnica y sus proporciones, o del establecimiento de constantes que permitían su entrada en el universo estético en términos de obra de arte. Reflejo de este espíritu de indagación estética se encuentra en el *no sé qué (je ne sais quoi)* estudiado por Hume (2008) en su ensayo *La norma del gusto*, publicado en 1757, con afirmaciones como “entre gustos no hay disputas” (p. 250) o frases como “cada artista puede hacer a su gusto la proporción que le convenga”, según la *Enciclopedia (cit. pos. Vigarello, 2009, p. 100)*. Además, hay que tomar en cuenta el lugar desde el cual varios pensadores ilustrados ubican su reflexión de la belleza corporal:

Las exploraciones empíricas de la belleza física acumulan de pronto un desenfreno de criterios: la “juventus” para Watelet, lo “pequeño y lo liso” para Burke, lo “grande” para Roussel, lo “ondulante” para Hogarth, lo “fuerte” para Vandermonde o Laclos, lo “delicado” para otros, o simplemente el “gusto nacional” para Spence en su *Académie des grâces*. Winckelmann, quien continúa tratando de acorralar la

“belleza ideal”, la sitúa en la antigua Grecia, explicándola mediante el clima del país y de la “libertad” de sus habitantes. Lo que induce a la posibilidad de un absoluto físico imaginado como efecto de la historia y del medio (Vigarello, 2009, p. 100).

En el siglo XVIII se conformó un pensamiento que buscaba la definición de lo bello bajo la reflexión de lo humano, fundada cada vez más en lo realista y la naturaleza de su condición. Ya no bastaba la sola armonía, era necesario que existiera una correspondencia entre intención y acto, con el fin de prolongar la pragmática estética y sus componentes emotivos. El enfrentamiento al cuerpo humano se dio en la exploración y el favorecimiento de las apariencias, en la corrección de su fisonomía para desplazar las tensiones y todo rasgo que le impidiera presentar su esplendor, como señala Diderot “todas las partes del cuerpo contribuyen a la belleza” (Vigarello, 2009, p. 102). Se transformó, por lo tanto, todo conocimiento que permitía mostrar la globalidad del cuerpo, se privilegió todo lo que mostraba sus contornos. Se enfatizó la intención de mostrar la parte superior y su conjunto: ya no desde arriba hacia abajo, como lo hacía los retratos centrados en el rostro, sino desde abajo hacia arriba, para exaltar la silueta en el ascenso cadencioso de la mirada. A pesar de la extrema abundancia de pliegues y telas que ocultaban totalmente la anatomía, en la década que transcurre entre 1760 y 1770 la mirada sobre la belleza hizo, más que antes, de la apariencia un desafío mecánico, una apuesta de equilibrio y levedad. Lo que influyó en las referencias del rostro y en los indicadores sexuales (Vigarello, 2009, p. 103). Lo que aconteció con el cuerpo respecto a las ideas heredadas en los siglos precedentes, hizo frente al clasicismo y la racionalidad, incluso, en animadversión a lo que había considerado el influyente Winckelmann sobre la Grecia antigua y la escultura; como se observa en León Lobarde:

El hombre de mundo y el hombre de negocios aceptan ser obesos, pesados, torpes de andares, embutidos en su gabán; admiten esta deformación como si fuera un atributo de su posición social; ser menos absolutamente feos les parecería una capitulación. La consecuencia para el arte es que las formas humanas se convierten en algo más desconocido que las formas del mastodonte. Es un círculo vicioso, porque el desnudo, en lugar de verse con indiferencia, impresiona y los escrúpulos legítimos de moralidad se oponen al estudio del cuerpo humano (*cit. pos.* Zerner, 2005, pp. 93–94).

Declaraciones como ésta, hicieron más evidentes los contrastes entre lo desnudo y lo vestido, entre la pudibundez y la desmesura y concupiscencia. Un cuerpo representado nunca es un cuerpo real, pero ello no dejaba de impresionar en el ideal romántico del siglo XVIII que buscó borrar los límites entre el arte y la vida, donde el espectador debía tener las mismas reacciones ante una estatua que representaba a un

cuerpo y la realidad (Zener, 2005, p. 94). En este siglo se elaboró un nuevo espectro de belleza, en cuyos grados se definieron distintas disposiciones anatómicas y esqueléticas como ocurrió con el estudio del cráneo que redefinió el rostro y las expresiones. También, se dio lugar a las comparaciones del esqueleto con sus funciones: el porte erguido, la forma de la mandíbula, la posición de los hombros respecto a la posición erecta de la columna, entre otras particularidades de cada sexo. Es el periodo en que surgió la antropología racial,¹⁴ en la que los rasgos humanos son jerarquizados por primera vez según la forma de los esqueletos y la curvatura de los huesos. Fue el momento en que Kant (2004) elaboró una antropología definida no sólo en términos epistemológicos y ontológicos sino estéticos; creía que la morfología de cada “raza” permitía ubicar a cada ser humano en grupos definidos. Aunque su estudio antropológico no es muy extenso, su clasificación concuerda con el uso de la razón en su sistema crítico, sin embargo, toma en cuenta algunos rasgos “raciales” como es el color de piel. Otro racismo ilustrado es el de Camper, y las variaciones agregadas años después por Blumenbach, acerca de la circunferencia de los cráneos y su aplastamiento. Los grupos humanos fueron definidos y jerarquizados por la forma de su estructura ósea, además, la categorización racial se hizo de acuerdo a las características propias del sexo. En cuanto a la estética femenina se consideró la amplitud de las caderas y su proporción con los muslos porque hacían que las mujeres caminaran de cierta manera o se inclinaran más hacia un lado u otro estando en movimiento. Rousseau, por su parte, expresó que el constreñido andar de la mujer le impedía moverse con agilidad e incluso huir, acentuando su dependencia y sumisión (Vigarello, 2009, p. 105). La morfología fue uno de los factores decisivos, además del epistemológico, en la designación de las diferencias propias de la mujer y del hombre. La lógica de la Ilustración controló la estética de la mujer, no sólo para estar bajo el régimen masculino, sino también porque se pensaba que su único destino era la maternidad; su debilidad le impedía participar de la vida pública, manteniéndola subyugada debido a la forma y finalidad de su cuerpo. En el siglo XVII se perfiló la liberación de belleza *fabricada* forzada a partir de afeites y uso de corsés, que buscaba la libertad de movimiento de los órganos al quitar la opresión sobre las funciones orgánicas y naturales. Se favoreció la estructura y la movilidad del cuerpo con mayor naturalidad y libertad al minimizar toda tensión posible para lograr una manera más desenvuelta de ser y de moverse (2009, p. 108). Se dio paso, con ello, al futuro ciudadano que deseaba aprovechar la belleza de sus partes móviles

¹⁴ El filósofo nigeriano Emmanuel Chukwudi Eze (2001, pp. 201–239), tiene un análisis muy interesante sobre la concepción antropológica de la razón. Explica cómo es que existe diferencias entre naturalezas humanas y la domesticación; entendiendo ésta como educación para aprender a ser humano y salir del laberinto de la maldad. La educación humana es entendida como aprender a hacer uso pleno de la razón consciente y la libertad. Aunque la *Antropología* fue escrita por Kant casi al final de su vida hace manifiesto por qué ciertos individuos no pueden hacer uso de su razón, según la interpretación de Eze. Su geografía moral, hace una codificación de la superioridad o inferioridad del uso de la razón.

con movimientos más livianos. Vale la pena señalar que la apreciación subjetiva de la mirada, alojada en la interioridad del sujeto dejó de verse como parte singular de toda alma, como se pensaba en el siglo XVII. Para el siglo XVIII la singularidad de carácter privado se consideró signo de interioridad que sólo le pertenecía al sujeto: “El contenido que revela la mirada se individualiza, mezclando, como nunca hasta entonces, la irreductible singularidad de una persona con la evidencia de su belleza” (2009, p. 114). También en este siglo se evidencia el apego que la belleza produjo con diferentes formas de cuidado que buscaban conservar la silueta y el equilibrio de las caderas y el busto de acuerdo con movimientos ágiles y flexibles al evocar cierta singularidad y gracia. El uso de cosméticos acentuó la crítica de la apariencia física que se desea mostrar y que minimiza la transparencia con que un individuo se presenta ante la sociedad.

Rousseau se los prohíbe a Sophie: “No conoce más perfume que el de las flores”. Se los prohíbe a Julie: “Es en tu corazón donde se encuentran los cosméticos de tu rostros y allí no se imita nada”. Madame d'Épinay no ve en ellos más que “suplicio”, falsedad, una manera de “mentir todo el día”. Montesquieu sólo ve en ellos uniformidad: “Todos los rostros son iguales”, mientras que lo que debería prevalecer es la individualidad (Vigarello, 2009, p. 118).

La importancia que adquirió la cosmetología, definió el interés posterior que se prestó a la piel, su estado y firmeza, y que se aplicó a todo el cuerpo en conjunto (Vigarello, 2009, p. 125) y no sólo el rostro. Ante esto, no puede dejar de aducirse la necesidad correctiva del cuerpo debido a su desgaste y descomposición natural. La cosmetología intentó, pues, mantener más tiempo la belleza al mostrar un cuerpo joven, que al fin y al cabo languidece y se debilita. Es notable la creciente insistencia de perfeccionar, enriquecer y preservar el cuerpo humano; ideas colectivas que posibilitarían a la eugenesia no como un ideal sino como una realidad alterable y concebible gracias a la manipulación biológica. Baste por el momento decir que la pretensión de la belleza ideal encausó la apuesta por la conservación física con un modelo más activo, más vigoroso y saludable. Esta perspectiva sugiere un cuerpo renovado, no únicamente en términos de apariencia y la vestimenta, sino también en cuanto a la educación; todo ello es de gran relevancia social. “Varios principios de belleza pueden enumerarse así a fines del siglo XVIII: el muy individual de los rasgos y de las expresiones, el más colectivo de la estructura y de las anatomías. No es que no exista relación entre ellos, sino que la sensibilidad y el sentimiento dominan en el primer caso, y la higiene y la salud predominan en el segundo” (2009, p. 133).

En el siglo XIX, los rostros cobraron profundidad con la belleza romántica, donde la palidez era la marca de la insondable aproximación al alma, cual ilusión. Lo individual y su interioridad, a veces incognoscibles, eran muestra de la delicadeza corporal. La parte inferior del cuerpo, adquirió mayor

relevancia, incluso, el cuerpo lo impuso. La presencia ágil del siglo pasado condujo a la presencia de cuerpos simples, flexibles, esbeltos y más activos. La fisonomía fue modelada, no con objetos que la constreñían y la aprisionaban como el corsé, sino con el ejercicio. El cambio corporal se hizo posible gracias al engrandecimiento del yo, del descubrimiento del espacio personal y de lo bello orientado hacia la nobleza interior, cuya aprobación se reflejó en los diarios íntimos, en las aventuras de conciencia, las escrituras que hablaban de la primera persona. La sensibilidad romántica prosperó en el mundo interior, y la calistenia fue el instrumento que remozó al cuerpo con flexibilidad y fuerza. El siglo XX vio su nacimiento junto a la conquista anatómica que apelaba a una belleza que se reinventa a sí misma, que se describe todavía más erguida, más flexible y mucho más esbelta; por primera vez se pensó que el cuerpo podía ser una obra de arte que da un alma a la materia (Vigarello, 2009, p. 176). La nueva visión de la arquitectura corporal se hizo posible, ya no con afeites o calistenia, sino con la aparición de la cirugía plástica disponible a todos los gustos y necesidades, aún para el cuerpo más difícil de amoldar. Aparece el mercado de belleza.

Un argumento se populariza: la operación estética puede alejar las ideas obsesivas y la neurastenia. Predomina una clase de intervenciones: la que elimina las arrugas. En 1931, Chiffons la considera “a la orden del día”. 2500 de las 300 cirugías estéticas realizadas por René Passot entre 1918 y 1930 persiguen ese fin. Por otra parte, esto encuentra confirmación en la cultura de los propios cirujanos, quienes prefieren presentarse como “reparadores” antes que como “esteticistas” (Vigarello, 2009, pp. 228–229).

La transformación corporal marcó el momento que hizo posible pensar más allá de la igualdad abstracta a través de la ilusión andrógina, el desarrollo personal y la realización de sí mismo cueste lo que cueste. Todo esto condujo a la idea de que la realización personal debe estar a la sombra del aspecto físico, el modelamiento y la reparación corporal; de ahí que no es extraño encontrar lecturas del llamado hombre postorgánico, como el de Paula Sibilia (2006) que discuten sobre la inevitable obsolescencia: el cuerpo busca, bajo la metáfora de la información genética, optar otra realidad palpable y material a través de una nueva corporalidad. Los genes, los *mater genes* (genes maestro), los cuales determinan la forma del organismo y su desarrollo, permiten pensar en la renovación de la materia hasta hace unos años inconcebible e imposible. Puede ser que se trate de una reformulación del alma en tiempos modernos, lo que, o bien permite aproximarse una vez más a la concepción de dualismo antropológico, o bien resulta en un alejamiento total y radical. Cualquiera de estas dos reformulaciones es posible por la viabilidad de la ciencia, desde el estudio de archivos fósiles, de los cuales en gran medida depende la definición de ser humano, hasta los avances médicos y tecnológicos que prolongan la vida y perfeccionan y corrigen al cuerpo.

Conclusión

Hasta el momento se ha podido dilucidar cómo se ha construido el ideario corporal con la intención de ajustarlo al cuerpo concreto, real. El fin es acceder a la construcción y la justificación de la noción de carne, porque ahí es donde recae toda acción de transformar esta unidad contingente, con la que es posible la vida humana. En la cultura cotidiana, en la occidental por lo menos, se ha hecho tan evidente y común la modificación corporal que rehuir el tema implica seguir teniendo una idea escindida del ser humano, en favor de una visión parcial. Fabricar un cuerpo nuevo, como un objeto, como una cosa construida, implica la supremacía que se quiere ejercer sobre la materia y sobre la vida, la experimentación de lo sensible y el logro civilizado en el uso corporal siempre sujeto a lo concreto y a su finitud por más que desee superarse. La resurrección del pasado muestra cómo se ha hecho posible la idea de crear un cuerpo perfecto y eterno de la mano de la invención científica para, incluso, desear superar la muerte misma. La historia del cuerpo, apela a su indiscutible sentido estético y su principal atributo, lo contingente, porque es la condición inmediata y natural de la materia humana, la forma y los cambios que, como objeto sensible, varían con la cultura y lo social; el cuerpo instrumentado en su forma y en su sentir, es domesticado para mostrar docilidad y utilidad. La domesticación y ortopedia del cuerpo, no refiere a lo natural sino a lo cultural y lo social, ahí se ha dado significado y sentido de envoltorio y de representación. El estudio del cuerpo obliga a dar cuenta que el mundo se configura a partir de sus necesidades, de sus sensaciones y de sus expresiones, por ello se ha construido todo instrumento a su alrededor para hacer más llevadero su estar concreto: la ropa exterior e interior, los desodorantes y afeites, procurar la mejor apariencia o el uso de los instrumentos como el tenedor, el cuchillo, la cuchara y todo dispositivo correctivo son muestra de control corporal y ajuste a la normalidad cultural y social. Ahora todo parece natural, su uso cotidiano establece el modo en que se da la dinámica social y colectiva. En la misma creación de instrumentos adecuados al cuerpo, también se ha dado un moldeamiento habituado al control de la sensibilidad y la necesidad corporal. ¿Quién no vería extraño a alguien que comiera una sopa sin cuchara y lo hiciera con un cuchillo? Una marca del pensamiento moderno es la democrática búsqueda de la paradójicamente desigual excelencia corporal y la belleza, que implica a la vestimenta, a las buenas maneras, púdicas y virginales —a través de la moda—, o refiere a la forma corporal donde la condición médica supone un ideal (peso y talla ideales), además de su cuidado y mantenimiento con el ejercicio. La historia del cuerpo muestra que el dominio primeramente ha sido sobre el cuerpo femenino y después sobre el masculino por ello debe ser analizado bajo una perspectiva que considere los distintos modelos sexuales y de la identidad. Si el sujeto occidental es el resultado de un arduo trabajo sobre el cuerpo (Corbin *et al.*, 2005a., p. 22), es debido al control de lo

más íntimo, donde las experiencias y las sensaciones se han hecho cada vez más complejas, al grado de ser intransmisibles aunque sean visibles en apariencia. Como consecuencia de esto el cuerpo ha sido considerado la ventana por la que es posible conocer el interior aunque ello no deje de ser subjetivo: el modo en que el cuerpo aparece informa si éste es decente, impulsivo, controlado o en definitiva está fuera de control.

Hasta el momento el cuerpo se ha rastreado bajo dos consideraciones importantes; uno, el cuerpo visible, el que no vacila en ser carne y del que cada uno goza como ser humano, es real; y dos, el que se confabula bajo una ordenación ideal, el canon clásico que intenta ir más allá de la propia historicidad. Estas dos consideraciones no tienen más objeto que translucir los problemas que debe enfrentar cualquier reflexión sobre el cuerpo estético y la estetización de lo cotidiano y lo contingente, además de indagar sobre lo que afronta el artista que suma su cuerpo al proceso artístico, cuya corporalidad es producto de la historicidad —mezcla de lo que es humanamente común a todo ser humano y la experiencia personalmente íntima—, que no necesariamente es consciente pero que le permite reclamarse y situarse a sí mismo en una comprensión asequible y cercana al conjunto de prácticas y concepciones que le hacen una materia a merced de la plasticidad y voluntad. El cuerpo se localiza en un horizonte de creación y modificación, de valores y criterios estéticos y estilísticos asumidos o rechazados, llevados a la práctica o ignorados, al margen de las implicaciones éticas. En el proceso de estetización, se estima como un rompimiento con el ideal de belleza clásica, se da lugar a un desplazamiento y sustitución de ciertos estándares de belleza por otros. Es vital no perder de vista la pregunta dada al inicio bajo el pretexto del Arte del Cuerpo: cómo enfrentamos el cuerpo hoy, cómo enfrentamos la constante intención de superar la contingencia humana arrojada en la carne. El planteamiento que apela a la intervención creativa corporal, reafirma que toda indagación que se hace sobre el cuerpo inicia en una reflexión estética en el más profundo deseo humano de transformarse a sí mismo; transformación corporal que compete a la carne, por ser el lugar donde se materializa su intención voluntariosa guiada por ideales y deseos. Aunque este planteamiento sea prescrito como un problema estético, se requiere dar lugar a una reflexión más detenida en el trasfondo metafísico de la noción de cuerpo y carne, si el objetivo es comprender el lugar de la perfección, el equilibrio y la transformación corporal que se asientan sobre lo más humanamente contingente.

Capítulo Segundo

Configuración del cuerpo como carne

Ahora ya tu cuerpo es un hecho absoluto: ¿qué exige tu carne más allá de este abrazo definitivo? ¿Cómo poder alcanzar el absoluto de esta quietud que ahora sólo es tuya? El goce infinito y sin embargo en tu inmovilidad lo has agotado. Quisieras reflejarte en el espejo. ¿Quisieras reflejarte en el espejo? No basta todas las sombras que te ciñen para concretar un punto de luz en tu mirada.

Salvador Elizondo

Toda existencia humana se inicia en la experiencia somática. Por más que se esfuerce el ser humano no puede existir distanciado de su cuerpo, de su todo encarnado. Como carne, es cuerpo que goza, sufre, tiene un lugar en el espacio y también está expuesto al tiempo, es decir, a la muerte. Toda su vida está sujeta a un cuerpo; es la materia viva en una compleja estructura social y cultural, que sabe mirar, estar, moverse y se modifica a sí mismo si lo desea, por eso la existencia se ubica en el orden contingente, es un suceder con atributos específicos, espaciales y temporales, es aparecer y degradación. Su principio de individuación se ancla a su cuerpo y por ende a su carne. A partir de una taxonomía de lo humano es posible acceder al cuerpo, como algo más que una disposición de forma y materia, es decir, verle más allá de un conjunto de órganos con procesos fisiológicos y bioquímicos definidos. La frontera del cuerpo está delimitada por la piel, su principio es material, es decir, carnal y ello le ha permitido concebirse como unidad. La individualidad dentro del límite de la piel y la carne funge como su sustrato, donde el yo se determina como persona. Con todo, abrirlo, diseccionarlo, explorarlo interiormente, explica mucho de su funcionamiento pero no del alcance de su vitalidad y su voluntad. La aceptación del cuerpo en la vida humana se ha logrado a cuentagotas, gradual y progresivamente. Considerado ya como cárcel, ya como polvo con insuflación divina, ya como maquinaria compleja de perfección biológica pero con temporalidad natural limitada no puede desvincularse de modo alguno de su materialidad. Pareciera ser que lo que históricamente hace más sentido es debatirse alrededor de un receptáculo que llenar con sentido simbólico y funcional, así como con divergencias metafísicas, ontológicas, antropológicas y biológicas. La vacuidad del cuerpo en el pasado histórico se observa, por ejemplo, en la incipiente y rudimentaria medicina; en vías de considerarse disciplina científica, existía un incomprensible desprecio por el dolor del enfermo, una negativa a entender ciertos procesos que ocurrían en él y, sin embargo, tratar de recuperarle de la enfermedad (Faure, 2005, p. 33). Hoy en día esa concepción no se ha perdido. La idea es henchir al cuerpo de vitalidad, juventud y belleza, con métodos de invasión escalonada y graduada: con hábitos de alimentación y ejercitación, aditamentos como cremas o pomadas hasta cirugías plásticas mínima, mediana

o mayormente invasivas, discretas o totalmente reconstructivas; tema abordado en el capítulo precedente. Por más que se hable de dos partes insolubles del ser humano, la parte sensible o material, hasta hoy es insuperable, y en este momento sólo ha tenido lugar en la imaginación que se confabula en historias *Sci-fi*, donde aquello que se le ha atribuido al alma —por así decirlo— se ha extraído e implantado en otra tipo de materialidad como en grandes computadoras, como se consta en imaginativas y creativas novelas o películas. El esfuerzo por comprender el microcosmos de cada individuo tiene una frontera que, pese a haber pasado ya por la manipulación humana, al parecer no ha sido suficientemente comprendida: la carne. Como dice Foucault, la carne está proyectada sobre el organismo (2011a p. 111); si es posible hablar de supremacía en el cuerpo, es porque se articula es su recubrimiento. Dicho de otro modo, la dignidad humana comienza en su parte más expuesta. No por nada, prácticas y creencias han girado alrededor de este envoltorio corporal, si cabe denominarlo así: los debates relativos a la virginidad y la virtud preservada por la continencia; las directrices teológicas y morales para llevar una vida digna que comienza en lo corporal; las prácticas encaminadas al control de pulsiones corporales, entre ellas, la mortificación; la distinción sacra de algunos cuerpos, para la religión; el castigo por delitos cometidos o pecados para purificar. La imaginación piadosa de la religión está llena de ejemplos. De esas creencias y prácticas dependió la metamorfosis natural del cuerpo en su desarrollo, del paso de la niñez a la adultez donde la pubertad tenía que evitar someterse a las tentaciones, producto de los cambios fisiológicos y hormonales. Como dice Corbin (2005b), la carne debía obedecer al espíritu y el cuerpo debía estar sometido al alma (p. 72); “*like the harmony of a stringed instrument*”¹ como escribe Richard Sorabji (1999, p. 10).

Es hasta la aparición del Cristianismo que se estableció de modo vital el vínculo con la carne. Por medio de ella, recuerda Michel Henry en *Encarnación*, la inmortalidad del hombre descansa en la resurrección del cuerpo, al fin y al cabo ésta representa la lucha por la permanencia humana (2001, p. 14). Si la carne es condición humana desde el punto de vista del cristiano, ella no deja de estar a expensas del deseo, la enfermedad, así como a un cúmulo de sensaciones y sentimientos; es necesidad y, por lo tanto, precisa cuidado y corrección para que, como parte llena de vicios y pecados, no interfiera con la parte virtuosa del ser humano. Desde luego, está en juego la reflexión de varios conceptos que, como objetivo de este capítulo, se irán desbrozando. La intención es partir de la materialidad humana anclada en un trasfondo metafísico, religioso y simbólico que ha llenado al cuerpo, a su frontera llamada piel, a su aparecer contingente en la carne y que permite distanciar una individualidad respecto a otras individualidades, e incluso diferencia y privilegia a unas corporalidades sobre otras. Como dice Husserl, el cuerpo de carne es

¹ “Como un instrumento de cuerda”, aunque quizá puede traducirse mejor como “un muñeco de cuerda”.

la experiencia primordial (2006, p. 30). Para entender la materialidad individual humana en sentido fundamental es necesario hacer frente al contenido metafísico, ontológico y religioso que permanece diluido en la concepción del cuerpo y comprender su correspondencia con lo biológico y social. Ello, precisamente porque, por un lado, como dice Tresmontant, la biología, la psicología y la psiquiatría modernas han enfrentado a las insostenibles ideas antropológicas de Platón, Plotino y Descartes (1961, pp. 16–17). Por otro, la desacralización, en gran parte dada por la investigación científica, ha dado lugar a que axiológicamente el cuerpo sea estudiado como una realidad aparte. Por eso la escisión y demarcación de los campos de estudio que competen a la antropológica deben ser, nuevamente, cuestionados. Situar la materialidad corporal, el cuerpo y la carne requiere ubicación dentro del pensamiento filosófico; la carne en el legado y conflicto que resulta del dualismo en contraste con la unidad indivisa de la naturaleza humana del pensamiento cristiano. Si la humanidad ha reclamado su propia comprensión y con ello ha puesto a la razón por encima de la corporalidad humana, no puede alejarse de su sustrato material puesto que su naturaleza, su realidad, es fenomenológicamente indiferenciable de ésta. De tal suerte que si se desea realizar una reflexión encaminada a diluir las reservas con que se ha tratado al cuerpo es necesario hacer una imprescindible exploración longitudinal de la materialidad humana respecto a las ideas metafísicas emanadas del pensamiento griego y cristiano; donde converge, por un lado, el antiguo dualismo, producto de una metafísica panteísta y gnóstica heredera del orfismo y pitagorismo e inserta de distintos modos en el pensamiento filosófico que ha echado raíces hasta la modernidad. Por otro, la visión cristiana que, si bien confluyó con un proceso de helenización, también tiene una posición metafísica de la corporalidad humana claramente diferenciable e incluso opuesta a la cosmovisión griega. La visión de una composición humana dual, heredera del pensamiento griego, ha devengado una concepción antropológica del ser humano plagado de tintes ontológicos y metafísicos fuertemente arraigados. Continúa siendo un gran problema para la filosofía no sólo porque señala una diferencia entre lo sensible y lo suprasensible o inteligible, la materia y la forma, el cuerpo y el alma, sino porque mantiene una idea refractaria a la importancia y aceptación del cuerpo. Para entender este arraigo es indispensable explorar estas dos posiciones metafísicas inmiscuidas en la construcción de sentido alrededor del cuerpo y de la carne, para dimensionar qué elementos siguen permeando en el significado construido de cuerpo y carne y que pesan hasta la actualidad.

Metafísica del cuerpo, metafísica de la carne

La concepción de la dualidad substancial se encuentra desarrollada en Platón, en éste se manifiesta una constante preocupación: alma y cuerpo forman una unidad metafísica cual aleación gestada de lo divino.

Una primera referencia es el *Timeo* (1992); obra que alude a la creación demiúrgica del mundo y todo lo que existe en éste, incluido el cuerpo del hombre, a partir de un principio divino que penetra todo cuanto existe, el *Lógos*. Después de la creación material de los cuerpos del Universo, el Demiurgo —*Δημιουργός* (*Demiurgos*) — se dispone a crear el cuerpo del Hombre: “La carne, los huesos, y los elementos semejantes fueron creados de la siguiente manera. La médula es el origen de todos éstos: pues, mientras el alma está atada al cuerpo, los vínculos vitales se originan en otros elementos” (*Timeo*, 1992, 73b 1–5), es decir, otros órganos. De este modo una parte de la médula —que en el contexto platónico se puede identificar plenamente con el cerebro—, resulta ser el “campo fértil” donde se aloja “la simiente divina [...] porque el recipiente alrededor de ella sería la cabeza” (*Timeo*, 73c6–73d2); en qué otro lugar podría alojar lo que afirma en 46d5–8: “hay que afirmar que el alma es el único ser al que le corresponde tener inteligencia”. La fundación material del alma se vincula con la parte más grande de la médula, el cerebro; en el resto de la médula se retiene lo mortal del alma —alma mortal, porque el cuerpo le da esa connotación pero que en términos metafísicos es inmortal. De esta parte, se afirma en *Timeo*, se tendió “ataduras de toda el alma y construyó todo nuestro cuerpo a su alrededor” (1992, 73d5–8). Fundación material, que no deja de sostenerse en una concepción dual, donde lo divino está anclado en un elemento mortal. El alcance de esta obra resultó fundamental en la confluencia del pensamiento griego con la visión cristiana hacia la Edad Media, debido al Neoplatonismo; por una parte la derivación optimista basada en el *Timeo*, en la que el alma fue enviada al mundo para perfeccionarse, por otra parte, la pesimista, si se sigue el *Fedro* y el *Fedón*, según la cual el alma está en el mundo debido a su caída y el pecado (Tresmontant, 1961, p. 46).

La preocupación del dualismo metafísico platónico también puede rastrearse en el conocido segundo discurso de Sócrates en *Fedro* (1986,244a–257b). Allí se afirma la inmortalidad del alma debido a que posee movimiento, donde el propio movimiento se mueve a sí mismo,² por lo que al ser poseedora de estas dos características necesariamente tiene a su cargo lo inanimado. La dificultad es entender que el alma tiene, por un lado, una característica mortal, y por otro, inmortal (*athánton*). Debido a su naturaleza cosmológica, toma algunas veces forma y otras no; a veces surca los cielos y gobierna en el Cosmos y otras “se asienta y se hace con cuerpo terrestre que parece moverse a sí mismo en virtud de la fuerza de

² Esto recuerda al motor inmóvil que se encuentra en Aristóteles. En consecuencia algunos comentaristas establecen que la metafísica aristotélica es antes que nada una teología, lo cual es congruente en comparación con el Demiurgo platónico del *Timeo*. Lo que ambos autores establecen les lleva a distintos derroteros; mientras Platón atribuye un acto creador del Universo al Demiurgo, Aristóteles establece la primera substancia como primera causa, por lo tanto el motor inmóvil es identificable con Dios, porque es parte de un orden, es decir, uno en el que el principio ontológico es razón y parte integrante, eterna, siempre en acto, siempre inmóvil y principio de todo movimiento, principio que mueve el movimiento mismo, que a su vez es inamovible. Lo contrario sería contradictorio con ese orden establecido sobre la física, es decir, con su propósito metafísico, en el que se ubica el entendimiento (cf. *Metafísica*, 1994, XII; *Física*, 1995, 258b 10–15; *Acerca del Cielo*, 1996, II, 295a1–296a24).

aquella” (*Fedro*, 246c3–4). En su transmigración, el alma puede tener distintas vidas (248d–249b) pero también es juzgada. En 249a7–8 de *Fedro*, se afirma que las almas pueden “parar a prisiones subterráneas, donde expían sus penas”; al parecer no se refiere a la connotación que se da al cuerpo como cárcel, que sí se asume en 250c7–8, sino al castigo o recompensa celeste según la vida, digna o no que se ha tenido al estar en forma humana (cf. *República*, 2006, 614a–621d; Nicol, 2003, pp. 235–236) y que puede devenir, como reminiscencia órfica, en transmigrar en forma animal o humana. La idea de la inmortalidad del alma se refuerza con la reminiscencia platónica, donde ésta, antes de tomar forma material, bebe de las aguas del río de la Desatención para olvidar todo lo que sabe “porque nunca el alma que haya visto la verdad puede tomar figura humana” (*Fedro*, 249b7–8). Sin embargo, ésta vuelve a recordar una vez que abandona su forma material (cf. *Fedro*, 249c1–5, 250a-c; *República*, 2006, 621a5–10; *Menón*, 1983, 81c4–d8; *Fedón*, 1986, 72e4–9).

Otra prueba de la inmortalidad del alma se localiza en *Fedón*. Ahí se observa una transposición del misticismo y el orfismo en tanto doctrina sostenida sobre una base intelectual, como sostiene García Gual en su introducción al *Fedón* (1986). De tal suerte que la materialidad corporal conlleva una caída cosmológica, como se supone en lo que ya se ha enunciado en *Fedro*: lo que se llama cuerpo resulta ser la tumba que rodea y aprisiona al alma, tal cual como una ostra (250c8–9). El sentido concupiscente que el antiguo pensamiento achacó al cuerpo se vincula a esta caída; puede verse por ejemplo el tratamiento de lo sensual en *Fedro* a propósito del discurrir socrático del amor, el alma bulle, escuece y burbujea en el río de deseo (249d–257b). Recuérdese, asimismo, a Sócrates en la víspera de su muerte, donde afirma que el alma:

Está sencillamente encadenada y apresada dentro del cuerpo, y obligada a examinar la realidad a través de éste como a través de una prisión, y no ella por sí misma, sino dando vueltas en una total ignorancia, y advirtiendo que lo terrible del aprisionamiento es causa de deseo, de tal modo que el propio encadenado puede ser colaborador de su estar aprisionado (*Fedón*, 82e1–5).

Fue necesario, que en el transcurrir de muchos siglos, el hombre se diera cuenta que su propio cuerpo era cognoscible más allá de la metafórica cárcel confabulada por el pensamiento platónico. Pero no únicamente se trató de esta consideración carcelaria sino de su atribución conflictiva para la parte divina, el alma. Por tal motivo el ser humano, desde la concepción platónica, tiene que dominar precisamente esa parte problemática que pudiese conducir al alma hacia la ignorancia por causa de la rebelión de su cuerpo orientado a la materia y, de este modo, a lo perecedero y lo mortal, pero también al castigo y no a la recompensa como ya se enunció. En la creación demiúrgica en tres movimientos, Platón considera a lo apetitivo o lo concupiscente como parte de su doctrina de la naturaleza tripartita del alma, lo que de manera

interpretativa se ha calificado como una alegoría de la estructura del Estado, tal como se observa en *República* (2006, IV, 435e–445e). Al margen de este emparejamiento alegórico, lo que aquí interesa es la disposición de la estructura tripartita del alma, que no debe confundirse, en definitiva, con la diferenciación de la existencia encarnada y no encarnada, como señala Rist (1992, p. 116). Atendiendo a lo que dice Copleston, el que Platón emplee el vocablo μέρος (*méros*) indica partes o porciones del alma de modo metafórico, no extensiva o materialmente, para mostrar que confluyen u operan funciones, fuerzas o principios de acción distintos (2007, p. 214): la racional (τό λογιστικόν, *tó logistikón*), la irascible o vehemente (τό θυμοειδές, *tó thymoeidés*) y la apetitiva o concupiscente (τό ἐπιθυμητικόν, *tó epithymetikon*). La estructura tripartita del alma corresponde en *Timeo* (1992) a distintas partes del cuerpo mortal: la parte racional en la cabeza, la vehemente en el tórax que “participa de la valentía y el coraje más cerca de la cabeza, entre el diafragma y el cuello para que escuche a la razón y junto con ella coaccione violentamente la parte apetitiva” (70a 2–6), ubicada debajo del diafragma. En Platón se encuentra una abstrusa antropología con matices órficos. No hay mayor cuestionamiento que el del alma en estado de conflicto y que opera sobre el pasivo cuerpo. Conflicto que apunta al mito del auriga tirado por dos corceles, dada la composición tripartita del alma y su afrenta con la materialidad corporal que potencializa una consecuente desgracia para ésta (*Fedro*, 246a3–b7; cf. 253c9–257a3). El alma, como auriga, se debate entre un corcel bueno y uno malo:

Al mismo tiempo, no puede por menos de tirar hacia atrás de las riendas, tan violentamente que hace sentar a ambos caballos sobre sus ancas, al uno de buen grado, al no ofrecer resistencia, al indómito, muy a su pesar. Un poco alejado ya el uno, de vergüenza y pasmo rompe a sudar empapando toda el alma; pero el otro, al calmarse el dolor del freno y la caída y aún sin aliento, se pone a injuriar con furia dirigiendo toda clase de insultos contra el auriga y conrea su pareja de tiro, como si por cobardía y debilidad hubiese incumplido su deber y su promesa (*Fedro*, 1986, 254b8–c10).

Esta lucha del alma, reconoce Platón en el *Timeo*, merece atención y cuidado en conjunto con el cuerpo porque un ser viviente bello debe ser proporcionado. En efecto, afirma, “para la salud y la enfermedad, para la virtud y el vicio, ninguna proporción o desproporción es mayor que la del alma respecto del cuerpo” (*Timeo*, 87d1–4). Debe, haber un equilibrio o armonía en la composición dual, porque lo desproporcionado no sólo es feo, sino, también, puede causar males a sí mismo, pues el alma bambolea. La preocupación mayormente expresada en cuanto al alma, afirma Platón, es porque al ser mejor que el cuerpo, es muy osada provocando convulsiones en todo en el interior y enfermedades como las dificultades para el aprendizaje, el olvido o la ignorancia (*Timeo*, 87d5–88b8; cf. Sorabji, 1999, p. 10). Para ambos desequilibrios, provenientes del alma o del cuerpo, hay un método de salvación: “no mover al alma sin el cuerpo ni el cuerpo sin el alma, para que ambos, contrarrestándose, lleguen a ser equilibrados y sanos”

(*Timeo*, 88b8–10). La finalidad es conseguir agitación mesurada de los fenómenos corporales cuidando la parte más divina que cuelga de la cabeza y pone al cuerpo en posición erecta, lo que pone en contacto con la verdad y hace posible que la naturaleza humana pueda entrar en contacto con la inmortalidad (90a-c). Este equilibrio es acorde con el proceso cíclico y eterno donde el alma puede tomar o dejar la forma material con el fluir de la vida y la muerte, se afirma en *Fedón* (1986); la manera de colaborar con el alma en su aprisionamiento, como enunciaba Sócrates en la víspera de su muerte (82e1–5), en el cuerpo y hacer más llevadero su encadenamiento se logra a partir de la templanza, “el no dejarse excitar por los deseos, sino dominarlos moderada y ordenadamente” (*Fedón*, 68c9–10); colaboración del alma que termina una vez que se enfrenta la muerte. De este modo el ciclo cósmico es un proceso generativo de los muertos a los vivos y los vivos a los muertos porque el alma es inmortal, existe antes de la vida entendida como corporalidad, del nacer (77c).

La herencia del orfismo se sugiere en Platón en las pruebas que se han enunciado, aunque ésta no deja de presuponerse como dice Ricoeur (1982, p. 429). O, siguiendo a Jaeger, se alude a ésta debido a que la recepción simbólica del propio Orfeo formaba parte de los usos y costumbres de los griegos, pues pertenecía a la leyenda griega en general, porque fue el que viajó y regresó del inframundo. Simbólicamente, el que retornó de la muerte; por ello, influyó en la visión cósmica del ciclo metafísico que se vislumbra en la literatura mística, las orgías místicas y los misterios órficos (Jaeger, 2003, pp. 60–76). La concepción inmortal del alma, frente al cuerpo mortal, no surgió pues, como dice Jaeger del espíritu filosófico, sino de la concepción religiosa (2003, p. 77). En las creencias religiosas de los órficos pero también de los pitagóricos en la doctrina de la trasmigración de las almas como consta en *Vida de Pitágoras*, en noticia de Dicearco en Porfirio (D. K. 14.8a, *cit. pos.* Bernabé, 2006, p. 78; *cf.* Nicol, 2003, pp. 225–248), aunque no se pueda atribuir con certeza la autoría a cierta secta en particular. Se trata de una indagación aparte y sobre la que se ha escrito mucho. Lo que es interesante indicar de los distintos escritos platónicos citados es la apelación a la creación antropológica demiúrgica, las pruebas que se ofrecen sobre la inmortalidad del alma, la estructura tripartita y el conflicto interno del alma a través del auriga tirado por dos corceles, se desarrolla una idea de alma como unidad de vida e independiente de lo corpóreo; estos problemas filosóficos denotan, sin duda, un entramado aún más complejo que las propias ideas gestadas alrededor de la concepción del alma y el cuerpo (*cf.* Rist, 1996, p. 118). La intención es señalar solamente estos problemas para asentar que en Platón es donde se ve más desarrollada la idea de dualidad metafísica que hunde sus raíces en concepciones religiosas particularmente pitagóricas y órficas. Resta hacer referencia al descubrimiento del alma y el cuerpo en el *Crátilo*, para tener un panorama general de lo

que influyó más tarde en la metafísica cristiana reflejada en el hablar heleno. Como bien apunta Ricoeur, Platón atribuye a los órficos el haber acuñado el término de *σῶμα* (*soma*) por derivación de *σῆμα* (*sêma*) (1982, p. 431):

En efecto, hay quienes dicen que es la “tumba” (*sêma*) del alma, como si ésta estuviera enterrada en la actualidad. Y, dado que, a su vez, el alma manifiesta lo que manifiesta a través de éste, también se le llama justamente “signo” (*sêma*).

Sin embargo, creo que fueron Orfeo y los suyos quienes pusieron este nombre, sobre todo en la idea de que el alma expía las culpas que expía y de que tiene al cuerpo como recinto en el que “resguardarse” ([σῶξεται] *soizetai*) bajo la forma de prisión. Así pues, éste es el *sôma* (prisión) del alma, tal como se le nombra, mientras ésta expía sus culpas; y no hay que cambiar ni una letra (*Crátilo*, 2008, 400c; cf. *Fedro*, 1986, 250c8–9).

En Platón se definen varios aspectos que, no obstante configurar una antropología dual, sientan sus bases sobre una metafísica corporal que comprueba la vida irreductiblemente material, aunque conflictiva. Por esta razón Sócrates afirma en *Crátilo* (1986):

Creo que los que pusieron el nombre de *psyché* (alma) pensaban algo así: que, cuando acompaña al cuerpo, es causante de que éste viva, puesto que le proporciona la capacidad de respirar y de “refrescar” (*anapsychôn*), y que el cuerpo perece y muere tan pronto como le abandona lo que refresca. De ahí, precisamente, me parece que le dieron el nombre de *psyché* (399d10–e4).

Sobre esta reflexión, Sócrates afirma unas líneas más adelante que el alma es la que ordena y mantiene la naturaleza de todas las cosas pues es capaz de soportar esta naturaleza (*Crátilo*, 400a-b). Lo que supone una conexión con la propuesta pitagórica de armonía, donde el alma es principio, no sólo de vida, sino también de orden (Copleston, 2007, p. 45; cf. Nicol, 2003, pp. 243–244). Es cierto, como afirma Guthrie, los pitagóricos añadieron las nociones de orden, proporción y medida al dar importancia primordial a lo cuantitativo, donde la combinación correcta (*krasis*), es decir, conforme a la armonía, y que primeramente se aplicó a la música, permeó en toda la naturaleza (2005, pp. 50–51), incluida la humana. Las referencias etimológicas del *Crátilo* no deben pasarse por alto dado que precisamente revelan la naturaleza de aquello a lo que refieren, de ahí la estimación de este diálogo platónico, que respecto a los términos señalados indica y sintetiza un contenido nutrido por el propio orfismo que afluyó en Platón y echó raíces posteriormente en Plotino y Aristóteles hasta Descartes. Como se ha intentado mostrar hasta aquí, ver la dualidad metafísica sólo como un mero dato histórico no es posible, sino que también debe verse como un fenómeno de intercambio de ideas con un fuerte contenido religioso, visible de manera importante en el pensamiento griego, primordialmente en la visión platónica. Del mismo modo debe verse el asentamiento de una idea particular de hombre, de su condición antropológica en la metafísica cristiana. Si se busca precisión para entender la antropología metafísica cristiana, es bueno no pasar por alto la puntualización que hace Jaeger respecto a que los griegos fueron los que dieron forma dogmática a la fe cristiana, ya que

el dogma cristiano tuvo lugar en el suelo de la cultura griega (2003, p. 66), además, con el advenimiento y crecimiento del Cristianismo se hizo imperante que los misioneros o apóstoles usaran la lengua griega y, en ese sentido, pudieran transmitir profundidad de pensamiento y cultura a los judíos helenizados que se encontraban en las grandes ciudades del mundo mediterráneo (Jaeger, 2005, pp. 20–21). Bajo esta aclaración puede comprenderse el impacto que la religión griega tuvo en el cristiano, su organización y las ideas que defendía. No obstante, no se haya señalado el contenido de su idea antropológica no conciliable con la influencia griega. Si la visión griega platónica fundamenta y justifica una existencia dual como compuesto material e inmaterial, el Cristianismo, que también es heredero del pensamiento hebreo, es puntual: el ser humano sólo puede tener una realidad material. Tresmontant (1961), es muy claro; el ser humano, el hombre, ha sido creado corpóreo y por lo tanto no está constituido por dos sustancias, el alma desterrada de la región divina y alojada en un cuerpo (p. 8): “Y Yhwh Dios formó al hombre (Adam), polvo tomado de la tierra (*adamah*), e insufló en las narices aliento de vida, y el hombre se convirtió en alma viviente” (*Génesis* 2: 7). Como apunta Tresmontant (1961) en su traducción del *Génesis*, la palabra hebrea que se utiliza es *néfesch*, que se suele traducir como alma, se ha prestado a históricas confusiones, contradicciones y pseudoproblemas, al pasar por alto que no se refiere propiamente al sentido del vocablo griego *psyche* (Ψυχή), el cual, en el contexto platónico ya planteado, es inmaterial (p.189). Para el pensamiento cristiano ortodoxo, por lo menos, el ser humano ha sido creado como alma viviente, es decir, alma encamada o alma hecha de carne: “el alma es creada, no es de la sustancia divina; no preexiste a su venida al cuerpo; el cuerpo no es la prisión del alma; alma y cuerpo son creados conjuntamente” (Tresmontant, 1963, p. 112). La materia como atributo del ser humano es, en este término, vida, realidad. Pensamiento cristiano que se abstiene del concepto de materia, no recurre a un devenir material y conflictivo con base mitológica de una caída original. Al evitar problemas fantasmales, como advierte Tresmontant, la metafísica está sana, libre de dualismos y conflictos racionalizados que revisten una forma mitológica (1961, p. 23), donde se sustenta, por un lado, un eterno retorno, y por otro, el tiempo donde lo irreversible y orientado no tiene lugar; el resultado es una eterna y cíclica caída de las almas en cuerpos una y otra vez. En la metafísica bíblica, a diferencia de la metafísica griega, se devenga una realidad temporal que apunta hacia la constitución del mundo material.

La metafísica bíblica prefiere un conocimiento experimental del mundo (Tresmontant, 1961 p. 26); no puede ser de otro modo. Cómo podría accederse a la creación misma si desde esta perspectiva no es posible conocer lo creado, como materialización del deseo de un creador. Metafísica monoteísta en la que sólo el Espíritu de Dios puede decir por qué el Señor creó el cielo y la Tierra. De este modo, la idea de

creación tiene un comienzo; el tiempo coincide con ella y la materia, al ser creada en una corriente temporal, no está exenta de corrupción, “para el hebreo la realidad material creada por Dios puede ser también aniquilada por Él. El universo físico no está exento de corrupción y alteración” (Tresmontant, 1961, p. 33). Pero la metafísica panteísta prefiere una materia indestructible, parte de una solidez eterna. Ambas visiones sobre la materialidad del mundo, dice inquisitivamente Tresmontant, deben ser analizadas nuevamente en el viejo aforismo “nada se crea, nada se destruye” (1961, p. 35). Efectivamente, la ley de la conservación de la materia o ley Lomonósov-Lavoisier, entraña una visión metafísica de materia que hoy, se sabe, ha sido cuestionada por la ciencia, si se arguye respecto a la antimateria y la división del átomo. La materia, que se anuncia como energía en las ciencias físico-naturales requiere, desde luego, un análisis aparte, sin embargo, el propósito es establecer cómo la materia ha tenido diversas acepciones debido a las distintas visiones metafísicas, y más aún, cómo han intervenido en la propia materialidad humana. Eso, sin olvidar que se opone contundentemente a la jerarquía ontológica que ofrece el dualismo platónico, ya que el Cristianismo ofrece una nueva posibilidad de vitalidad humana. Si la vida misma, desde la visión helénica, es la lucha que libran los dos componentes del ser, donde sólo muere el cuerpo, es decir, la parte material de la existencia como dice Nicol (2003, p. 232) ¿qué se sigue de la perspectiva cristiana de la existencia? Para responder, es claro que el alma cristiana no es una entidad aparte, una *physis* independiente que lucha por la libertad; es, más bien, una unidad material única y vital, anegada del espíritu divino, producto, no de una caída cósmica con una preexistencia inmortal sino de una creación (Tresmontant, 1961, p. 49). Es Dios quien crea a la humanidad, lo que designa un tiempo irreversible, una génesis que por definición no apela a ningún ciclo cósmico, y por lo tanto a un retorno inmaterial: “hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella fuiste tomado porque polvo eres y al polvo volverás.” (Génesis 3:19). El que el hombre “ha sido creado corpóreo, en un mundo corpóreo, y el Creador ha declarado a su obra ‘muy buena y muy hermosa’” (1961, pp. 52) no sólo es muestra de una doctrina totalmente opuesta a la preexistencia y a la ἐνσωμάτωσις (*ensomatosis*) —la encarnación como descenso en los cuerpos que sostiene el platonismo y más tarde el neoplatonismo—; se trata de la inserción de la fuerza que permea y potencializa la vida: el *pneuma* que anima todo el cuerpo. Esto recuerda lo que sostenía Anaxímenes, el cual creía que el aire era la sustancia primaria del mundo, como un elemento aprisionado en todo cuerpo animal y todo ser humano (Guthrie, 2005, p. 40).

Sería necesario indagar más al respecto. Pero lo cierto es que incluso la palabra latina *anima* además de referirse a la combinación de las ideas de vida y alma, también apunta a aliento (Jaeger, 2003, 82). Lo que hay que entender es cómo desde la perspectiva cristiana fue posible que la materia estuviera dotada de

vida; “A medida que la filosofía progresa va encontrando cada vez más difícil sostener esta concepción a la vez doble y unitaria [...]. A la materia hay que concederle cada vez más atributos espirituales, incluso el pensamiento, hasta que el problema llega a su punto culminante y se hace inevitable una ruptura” (Guthrie, 2005, p. 43). La referencia que Guthrie hace al pensamiento se debe, también, a su reconocimiento inevitable por parte del Cristianismo; la vitalidad en posesión de un cuerpo, no aprisionada, pero sí mortal, es decir, el espíritu divino responsable de la vitalidad de la material donde lo racional tiene lugar. Esto se ve, en lo que refiere Jaeger de San Clemente, hacia el siglo I, que usaba la palabra *πνεῦμα* (*pneuma*) para designar aquello que permea y anima todo el organismo del cuerpo; idea que como dice él, proviene de la medicina griega bajo el concepto de *σύγκρασις* (*synkrasis*) (2005, pp. 37–38), que significa unión, constitución humana o fundir juntamente como lo expresa Sebastián Yarza (1964), y al seguir lo que señala Guthrie (2005) sobre el sufijo *κρᾶσις*, en tanto combinación perfecta, que indica armonía (p. 51), como ya se enunció. También está la referencia al verbo *συμπνέω* (*sympneō*), entendido como tener *pneuma* como observa Jaeger (2005, p. 37), no sólo como una posesión sino como conspirar o concurrir, que indica vivir y respirar, hacia un mismo fin. De esta manera se establece que esta unidad vital es resultado de una existencia única, donde la preexistencia no tiene lugar; lo cual puede entenderse desde el concepto de resurrección, sostenido por el Cristianismo, y que no da lugar a la preexistencia metafísica:

At the resurrection the soul will reassemble the particles of matter from which its body was formed during this present life, and it will once more impress upon these particles the same “form” as before. Thus our resurrection body will be, in a genuinely recognizable way, the same body as that which we possess at present (Ware, 1999, p. 53).³

La transición de la metafísica griega a la metafísica cristiana lleva, pues, de una distinción antropológica bipartita que va de un alma —como ya se previó, sede de lo racional— y un cuerpo a la consideración de *pneuma* cual espíritu o principio generador de vitalidad sobre la materia corporal, cuya elementalidad se entiende bajo alma encarnada. Ello conlleva a la dificultad de seguir distinguiendo una unidad bipartita pendiente del componente espiritual. La discusión dada en el Cristianismo, subyugado a la influencia griega, se extendió bajo un esquema bipartito (alma y cuerpo) o tripartito (alma, cuerpo y espíritu), como se denota en 1 *Tesalonicenses* 5:23, y cuya visión hebraica está, desde luego, sujeta a interpretación si se considera la influencia de la estructura tripartita platónica, o en su caso, frente a Aristóteles (*cf.* Ware, 1999, pp.

³ “En la resurrección el alma re-ensamblará las partículas de la materia de las cuales su cuerpo se formó durante esta presente vida, y una vez más impregnará a esas partículas la ‘forma’ anterior. Por lo tanto nuestra resurrección corporal será, en una manera genuinamente reconocible, el mismo cuerpo como el que poseemos nosotros actualmente.” (La traducción es nuestra).

54–56).⁴ No hay que olvidar que en la constitución de la teología cristiana ortodoxa hubo un distanciamiento hacia el siglo VI debido al rechazo de ciertos principios y tesis propuestas por el platonismo y neoplatonismo (Tresmontant, 1963, p. 113). No obstante, sin ahondar más en el desarrollo y distancia entre la antropología sostenida desde uno u otro esquema, lo que más interesa es comprender la mudanza y el contraste de la estructura antropológica bipartita platónica en la identificación del cuerpo con la carne enunciada como “*flesh-activated-by-soul*” (Ware, 1999, p. 55), carne animada por el alma.

Pneuma, pues, es un vocablo de suma importancia que, se sabe, se transmitió a través del estoicismo y llegó hasta Leibniz (Jaeger, 2005, p. 39). Puede asumirse de algún modo que hubo una asimilación o atribución conceptual del *lógos* en *pneuma*; los estoicos afirmaron que “el principio y causa divino del mundo era el *lógos* que penetra todo cuanto existe. Este *lógos*, anticipado en parte por Sócrates, tomó forma humana en Cristo, según afirma el Cuarto Evangelio, en el que Cristo aparece como el poder creador de la Palabra que ha creado al mundo” (2005, p. 46), por este motivo el evangelio comienza diciendo: “Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος” (Juan 1:1).⁵ Bajo la figura de Cristo, queda claro que el hombre está ontológicamente dotado de espíritu, de *pneuma*, lo cual le distingue del animal (Tresmontant, 1963, p. 130). Esto habla del desplazamiento de la noción antropológica de Oriente hacia Occidente y cuyo contacto se hizo más estrecho, como se percibe en el uso de términos aparejados con una preocupación ética, cosmológica y teológica en el Cristianismo. Ciertamente puede decirse mucho sobre la relación de *pneuma* y *lógos*, pero interesa más hacer patente cómo ambos vocablos influyeron en la percepción que se tenía del cristiano debido a la mezcla cultural que se dio en aquella época:

Los cristianos tenían que enfrentarse a la acusación de completo canibalismo, ya que en la eucaristía comían la carne y bebía la sangre de su Dios. Eran llamados ateos porque no veneraban a los dioses del Estado. Negaban los honores divinos al emperador mismo, de tal modo que su ateísmo era a la vez subversión política (Jaeger, 2005, p. 45).

La trascendencia de la eucaristía desde su significado cristiano, en el sentido de transmutación del pan y el vino en carne y sangre, no fue igual para los Neoplatónicos quienes entendían *pneuma* como vitalidad y aceptaron que el alma, inmaterial por definición, necesitaba de un cuerpo como vehículo físico, un vehículo encarnado (*fleshly vehicle*) tal vez compuesto de *pneuma* o espíritu físico (*physical spirit*) pero que no era, sin embargo, divino (Sorabji, 1999, p. 11), en el sentido de ser una extensión de Dios. De ahí se dio lugar a

⁴ Hay que precisar que Aristóteles se separa de la herencia órfica que se observa en Platón. Como dice Tresmontant, se aleja de la concepción de la dualidad alma-cuerpo debido a la caída metafísica e interroga el problema desde la experiencia: “Descubre que en el individuo concreto, que es un cuerpo, la forma y lo múltiple integrado constituyen un solo ser. Si la forma se quita, ya no queda un cuerpo, sino la materia múltiple. Si se quita lo múltiple, la materia, ya no queda nada. [...] Lo individual concreto está compuesto de una forma y una materia, pero la unión de estas dos cosas no es una ‘caída’” (1963, p. 14).

⁵ En traducción literal: “En el principio la palabra era, y la palabra estaba con Dios, y la palabra era Dios.” Para el pensamiento latino *lógos* es traducido como *verbum*.

un alejamiento del animismo cosmológico alojado en el mundo griego lleno de dioses; comprendido, en referencia al naturalismo milesio (Jaeger, 2003, p. 27). El Cristianismo prefirió, alojar en la creación divina del hombre toda cualidad para distinguirlo del resto de la creación del mundo dada una sola causa, Dios. En eso consistió su revolución metafísica, donde el cosmos no es divino, no es increado y no es eterno:

La doctrina de la creación, en el pensamiento bíblico, significa que Dios ha hecho el mundo y todo lo que contiene, sin utilizar una materia preexistente, sin partir de un caos preexistente, de un desorden preexistente que hubiese ordenado, y sin extraer de su substancia los seres que ha creado. La creación no es una fabricación, al estilo humano, ni una generación (Tresmontant, 1963, p. 30–31).

La existencia humana no incluye un mal en sí, se advierte desde esta metafísica porque precisamente la encarnación, como observa Tresmontant, en el concepto derivado en el concilio de Calcedonia, significa la unión de la naturaleza de Dios con la naturaleza humana, la cual es libre (1963, p. 41). Se trata de una existencia que se debate entre lo inteligible y lo sensible, lo espiritual y lo material, lo divino y lo propiamente humano, en tanto temporal y particular, expuesta al error. Embestir dichas dificultades tiene consecuencias, por ello para el cristiano, el hombre es creado corporal, bello y bueno; si acaso es embargado por el mal e infortunio es debido a su propia necedad, él es responsable de lo que hace (Tresmontant, 1963, p. 37–39). Este concepto de encarnación dio cabida a la identificación de la carne con el cuerpo, o dicho de otro modo, a la transmutación del cuerpo en carne bajo la palabra σάρξ (*sárx*). Esta palabra guarda una compleja significación muy distinta a la de σῶμα (*soma*). Esta distinción puede comprenderse mejor si se compara el sentido de la espera socrática que se afana en liberarse del cuerpo, como se observa en el *Fedón*, con el significado del cuerpo de Jesucristo apaleado, lacerado y padeciendo al expiar el mal de la Humanidad en carne viva, como relata el Nuevo Testamento. El pensamiento cristiano inculca a la humanidad en la carne, porque como dice Tresmontant “el hombre es carne, no por accidente o caída, sino por creación” (p. 87):

Y Yhwh Dios hizo caer sobre el hombre un profundo sueño, y se durmió; y tomó una de sus costillas y le colocó carne en su lugar. Y Yhwh Dios construyó con la costilla que había tomado del hombre una mujer y la llevó al hombre. Y el hombre dijo: Ésta, esta vez, es hueso de mis huesos y carne de mi carne. A ésta se la llamará mujer (*isha*) porque de hombre (*ish*) ha sido tomada ésta (*Génesis 2: 21–23*).

En este revés ontológico a la doctrina de la inmortalidad del alma, la carne, pese a ser creación divina, es expuesta a lo concreto en búsqueda de desahogo, reivindicación y confort; debido a la desobediencia, es mortal: “La serpiente dijo a la mujer: morir, no moriréis; pero es que Dios sabe que el día que comáis [del árbol del conocimiento] vuestros ojos se abrirán y seréis como dioses conociendo lo bueno y lo malo” (*Génesis 3: 4–5*). Esta enfrenta del hombre ante Dios consecuentemente se tradujo en el conocimiento de la propia desnudez, el dolor, lo salvaje, lo desordenado y lo sensual:

Y al hombre dijo: Porque has escuchado la voz de tu mujer y has comido del árbol sobre el cual te había ordenado diciendo: no comerás maldita es la tierra por tu causa en el dolor la comerás todos

los días de tu vida, espinas y abrojos germinará para ti y comerás la hierba de los campos con el sudor de tu frente comerás pan hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella fuiste tomado porque polvo eres y al polvo volverás. (*Génesis* 3: 17–19).

Los aforismos bíblicos, no obstante exigir un espacio de análisis minucioso, apuntan hacia una metafísica que no se asienta en las determinaciones concretas de la corporalidad expuesta a los ímpetus mundanos que exigen la sobrevivencia a pruebas bajo la imperante consigna de liberación de la materialidad humana y lograr conducirse a lo inteligible, a diferencia del pensamiento griego. Conviene no perder de vista la concreción corporal fundada en la carne, ya que este concepto ha sido taxativo al grado que bajo su significado giran atribuciones que siguen representando un cúmulo de problemas de actualidad. Quizá uno de los vocablos que heredan la carga metafórica de la complejidad metafísica entre el pensamiento griego y el judeo-cristiano respecto del regreso al polvo, aunque de polémico origen, es *cadáver*.⁶

La polarización metafísica respecto al cuerpo y respecto a la carne en el pensamiento griego y el pensamiento cristiano es sólo para ubicar el problema a tratar y asentar la razón por la cual ha sido esencial sondear profundamente en el sentido de la carne dentro de la metafísica bíblica, sin despegarse, por supuesto de su padecer. Análisis que realiza muy bien Michel Henry. Como ya se ha señalado, este concepto está involucrado en el acontecer del mundo, bajo la materialidad palpable, en la que cada ser humano está inserto, la carne; la parte mollar de cada existencia donde es posible experimentar el mundo, dar cuenta de éste y cuya frontera es la piel. La encarnación, según Michel Henry, es la parte humana con la que es posible sentir cada objeto y en la que se ubican los sentidos para saber sus cualidades, el color, el olor, el sabor, la aspereza y la suavidad. De tal modo que se hace necesario dirigir la reflexión precisamente a este concepto.

Del *principium individuationis*, el cuerpo y la encarnación

La carne supone un planteamiento complejo como ya se dijo, porque pende de una concepción antropológica de gran enraizamiento, que no sólo no termina de comprenderse sino que aún no ha dicho su última palabra. Concepción que hay que poner en el centro del debate porque designa una metafísica que ha marcado el rumbo del sentir y de toda forma de recepción del cuerpo; dicho de otro modo, el estatus ontológico del ser humano devela no sólo su fragilidad a través de la carne sino, también, la intención que

⁶ De acrónimo *Caro Data Vermibus*, literalmente carne dada a gusanos; curiosa y fantástica etimología según Herrero (1992) quizá para darle justificación a la explicación popular más difundida debido a la supuesta frase que se inscribía en los sepulcros romanos y que de lo cual no se ha encontrado evidencia. Sin embargo, reconoce Martínez (2009) esta palabra más bien proviene del verbo latino *cadere*, del griego *katá*, preposición para denominar el movimiento de arriba abajo, por lo que se entiende éste verbo como caer a tierra y morir.

prefiere pasarla por alto apostando a otros cuestionamientos con derroteros más perdurables, de más arraigo, que han merecido grandes líneas en la filosofía como el lugar de la razón o la disputa de las ciencias naturales y las ciencias del espíritu. No obstante, marcan el modo en que se debe enfrentar dicha vulnerabilidad humana dispuesta a lo contingente y lo perecedero por apostar a lo perdurable. Como dice Tresmontant (1961), al reconocer en San Pablo, “la ‘carne’ no significa el ‘cuerpo’ en el sentido platónico y cartesiano del término, sino lo humano en cuanto tal, biológico y psíquico, abstraída su permanencia sobrenatural al orden del *espíritu*” (p. 104); representa una nueva especie de vida (1961, p. 77), una muy particular. Cómo reprochar el esfuerzo humano que se afana en abstraerse al orden destinado al espíritu, a los problemas de la razón, a la búsqueda de la certeza y no de lo expuesto a la corrupción simple y llana. La separación de lo psíquico, donde fueron ubicados los problemas de la razón, dificultó que el cuerpo humano fuese considerado como algo más que una maravillosa ordenación biológica siempre a la sombra del su privilegiado mando y susceptible a la corrupción y descomposición. Por ello, la carne es aquello que se aloja en la finitud del mundo pero que al depender de la existencia humana, si de elección se trata, no resulta de ningún modo reprochable preferir pensar en la existencia que aspira a lo perdurable en lugar de persistir en la indagación de lo que está destinado a perderse. Sin embargo, la configuración de la carne bajo el panorama estético, como se anunció al principio de esta tesis y que se propone como el motivo para estudiar una nueva estética del cuerpo, no debe dudarse motiva esta reflexión; porque si se acepta la importancia del cuerpo también debe hacerse posible reconocer que éste se niega a ser aquello a merced de la marginación o a desvanecerse como problema filosófico, como se ha mostrado en la preocupación, a veces tangencial, a veces frontal, de autores como Descartes, Sartre, Simone de Beauvoir, Freud, Heidegger, Husserl, Nietzsche, Baudrillard, Foucault, Levinas, Merleau-Ponty, Virilio, Baj, Henry y algunos otros. Reconocer, por otro lado, todo lo que confiere a su naturaleza, desde el goce y placer hasta el dolor y el sufrimiento. Si en este planteamiento se puede designar un objetivo, éste debe ser actualizar el estatus ontológico de la carne respecto a la filosofía, en cuanto a su fenomenología y no sólo como fundamento estético del cuerpo o de una nueva configuración de la estética, porque como dice Michel Henry, la carne es nuestra condición de viviente; de tal modo que la vida, cuya posibilidad está dada en la carne, es una posibilidad dada en su facticidad no de grado superior, sino en una más interior, trascendental, en aquello que la hace efectiva, en la materia fenomenológica de la carne patética de la vida (2001, p. 117). De ahí la insistencia en no pasar por alto la oportunidad de reflexionar en clave metafísica u ontológica y motivar con ello la posibilidad de ahondar en el análisis del concepto de carne, de encarnación, reconociéndole en su aparecer, su manifestación, su descubrimiento, su revelación originaria de la vida. Reconocer, con ello, que

la visión metafísica de la carne y del cuerpo pesa más que nunca en la actualidad de los avances científicos, en la reivindicación de la individualidad, en el apego filosófico a la razón o, más recientemente, en los estados mentales, incluso en lo psicosomático;⁷ este último antepuesto, desde luego a su acepción filosófica aunque roce con su consideración y tratamiento en otros campos de conocimiento que hablan de la necesidad de recurrir a la unidad del fenómeno humano. La mejor forma de resumir la orientación que toma este breve estudio metafísico y anunciar el derrotero a seguir es bajo la reflexión que Carnap hace a propósito del alma:

Respecto al concepto de *alma*, se han dado aún más nefastas pseudopreguntas. Así como el enunciado: “este cuerpo tiene vida” no significa otra cosa que “este cuerpo está animado”, así el enunciado “este cuerpo tiene un alma” no tiene otro significado que “este cuerpo está animado”. Que la pregunta “¿dónde está el alma que ha escapado del cuerpo?” no tiene sentido es tan claro como en las preguntas correspondientes que se refieren a “vida, ánimo, dormir” (2004, p. 152).

A reserva de que se entienda como una reflexión apegada a determinadas concepciones metafísicas, lo que se anuncia es una comprensión unitaria de la vida como una condición, fenómeno o un estado anclado a la materialidad. No obstante, como ya se dijo, es indispensable enfrentar las referencias metafísicas alrededor del cuerpo y de la carne. Sirva este breve exordio para señalar que el contenido metafísico del cuerpo y de la carne ha sido pauta que marca el rumbo de la propia vivencia cotidiana que cada individuo experimenta, en la que se nota, una compleja concepción apegada al pensamiento heleno, pero anclada en el pensamiento cristiano y que la reflexión filosófica no puede eludir más. Persistir no lleva más que a una concepción del cuerpo y de la carne desfondada del acontecer cotidiano del mundo, del ideario y el imaginario que posibilitó la manipulación, la transformación o la reconstrucción del cuerpo y que el propio arte gesticula con pasos visibles y agigantados, con resultados incluso mórbidos y teratológicos. El estatus aporético del cuerpo, constituye aún un enigma indescriptible que se aloja en la superficie humana, la carne. Puede objetivarse el mundo, puede objetivarse la razón o los estados mentales, puede asentirse o disentirse sobre muchas verdades humanas, pero el cuerpo no puede no verse, la carne no puede no sentirse. Está presente como el rasero del mundo, como la medida de la vida; pero, ya la carne o ya el

⁷ De modo corolario resulta importante señalar los avances que se han aportado a partir del estudio del fenómeno psicosomático a partir del siglo XIX. Término propuesto por el psiquiatra alemán Johann Christian August Heinroth (1773–1843) en *Alteraciones de las facultades intelectuales y de su tratamiento* (1818) y su *Tratado de medicina psicológica* (1824–1825); considerado precursor del psicoanálisis (Postel y Quénel, 2000, p. 428). Bajo esta nueva acepción del viejo problema metafísico del alma y el cuerpo desde el estudio apegado a la clínica dentro de la reconciliación de la medicina y la psiquiatría, aunque más tarde, también de la psicología, se apela a la unidad humana al apostar alejarse del trasfondo de la posición dual antropológica; prevalece una continuidad unitaria del estado mental que incide en la corporalidad, rumbo a una relación sin divisiones o demarcaciones que desea sacudirse de la escisión antropológica. Esto representa un gran avance que comenzó en el tratamiento de enfermedades mentales incidentes como ya se dijo en el cuerpo, pero también posibilita el estudio del mal corporal trastocando la salud mental (2000, p. 403; cf. Engelhardt, 2013).

cuerpo, no debe seguir tratándose cual carta robada poetiana, como el objeto perdido a la vista del mundo. Aunque si se toma en cuenta una lectura biológica del ser humano, paradójicamente pareciera sostenerse que hoy en día la desaparición del alma es inminente, que el concepto de individuo acuñado en su afirmación se ha derrumbado, que el individuo simple y llanamente se entiende como individuo biológico, único por su formación genética, un ser humano único como único cualquier ser vivo conocido.⁸ En el sentido biológico esto es incondicionalmente cierto. Incluso, la permanencia de la cabeza, con todo lo que contiene y expresa en el rostro, manifiesta su fundamental importancia al considerar su pérdida en comparación con algún otro miembro del cuerpo. Cualquiera sigue siendo un individuo a pesar de que le amputen un miembro, o las cuatro extremidades o incluso un órgano. Pero si se le amputa la cabeza ese individuo pierde ese carácter (Bossi, 2008, p. 330). El sentido de completud corporal supone, por su parte, a la forma; no basta con un cuerpo que no carezca de alguna de sus partes, debe tener no una disposición cualquiera, sino una perfecta disposición y forma, como se apuntó en el capítulo precedente. Pero a reserva del estatus biológico innegable, el intento de comprender al ser humano como individuo ha mostrado diversas respuestas, que como se ha venido señalando, aparecen aparentemente más al amparo de la configuración amalgamada por la influencia del pensamiento platónico-socrático y el cristiano. Por un lado, por ejemplo, el alma es lo que permite definir como individuo al ser humano según Platón, Plotino o Avicena; en tanto que el cuerpo sólo es visto como un ropaje de este elemento definitorio. Por otro, para Aristóteles, Averroes, Alberto el Grande y Tomás de Aquino, la individuación del ser humano parte de la materialidad del cuerpo, es decir, el lugar donde se encarna el alma. Pero en el caso de Duns Scoto, el principio de individuación bajo lo que él concibe como *ecceidad* (*haecceidad*),⁹ donde el ser humano es sólo en su unión, no con cualquier cuerpo, sino con uno específicamente compuesto de carne y huesos, esto es lo que le hace singular. Más tarde, a la concepción de la entidad humana como principio de individuación, se agregarán las variables tiempo y espacio, como precisa Leibniz, en *Discusión metafísica sobre el principio de individuación* (2010) y Schopenhauer (2004), en el § 23 de *El mundo como voluntad y representación* (pp. 165–172).

⁸ Como dice Bossi (2008): “Todos iguales, todos diferentes. Yo soy por lo tanto un individuo en tanto ejemplar único de la especie *Homo sapiens*, género *Homo*, Familia *Hominidos*, superfamilia *Antropoides*, Orden *Primates*, Clase *Mamíferos*, rama *Vertebrados*, reino *Animal*. Mi perro es un individuo en tanto ejemplar único de *Fox terrier*, miembro de la especie de los perros, del género *Canis*, de la familia *Cánidos*, etc. Y también son individuos las vacas, las moscas que las atormentan, las mariposas que revolotean en el prado, la lagartija que se desliza por la hierba, así como el árbol y la rosa” (p. 310).

⁹ *Ecceidad* o *Haecceidad* puede traducirse como *estidad*, de “esto”, según el *Diccionario de filosofía* de Ferrater (1964). Para Duns Escoto, significa principio de individuación, lo que hace que una entidad dada sea la última realidad de la cosa, es decir, aquello que hace que sea determinado individuo y no otro. No se refiere a la materia, ni a la forma o compuesto, sino a lo que le hace singular a una entidad.

Como observa Bossi, en *Historia Natural del alma*, durante dos milenios el cuerpo ha sido visto como un cuerpo animado (2008, pp. 309–310). Idea que denomina al alma como poseedora de un destino particular y que le inscribe en un lugar en el mundo desde el punto de vista teológico, filosófico y cósmico. Aunque cabe preguntar cuál ha sido el modo en que se ha visto tal animación, el propio análisis del principio de individuación pone en claro que no ha sido, sin embargo, desvinculado del cuerpo; es decir, hay una insistencia por preservar la unidad antropológica, aunque con sus reveses interpretativos. El abrigo metafísico del principio de individuación permite calcular cómo se ha concebido al cuerpo, desde entonces hasta hoy en día, en su correspondencia con el alma como unión o como flujo psicósomático; pero en otro orden también permite vislumbrar cómo se ha desdibujado el lugar del alma hasta encontrarle como concepto derrumbado en el mismo individuo, es decir, el concepto alma como un criterio que ya no es suficiente para saber qué es el individuo. Lo cual no impide el planteamiento ontológico de dicha pregunta, por mucho que la concepción antropológica del individuo es considerar que éste no es más que un individuo biológico, bajo los preceptos científicos y médicos, dicho en clave cartesiana. Si bien, sobre la filosofía de Descartes se traza la modernidad al fundar una nueva metafísica, ésta se cierne en la incuestionable veracidad de Dios¹⁰ y del alma como apunta la cuarta parte del *Discurso del método* (2008). Aunque se esfuerza en dar una explicación del funcionamiento del hombre y del mundo, sin recurrir a Dios al dar su existencia como irrenunciable, funda una nueva ciencia que devela los secretos de las cosas y del mundo desde las filtradas inflexiones metafísicas anquilosadas. A la sombra de la afirmación cartesiana de la unidad humana como una cosa que piensa se puede estimar que el orden de su reflexión da ventaja al espíritu humano sobre la indagación del cuerpo porque éste es más fácil de conocer, como declara el título de la segunda meditación de las *Meditaciones Metafísicas* (2008, p. 154). Ello significa, por un lado, superar a Dios como principio de racionalidad que parte de éste aunque, por otro, se continúa con un esquema que presupone una naturaleza fundada en la unidad de dos sustancias. El dualismo antropológico concebido como una aleación de sustancias, dio paso a una realidad psicofísica que sostiene el fin cartesiano; alcanzar un conocimiento metódico de lo psíquico que corresponde, naturalmente, a la psicología competente para comprender esta unidad indisoluble con capacidades y disposiciones en la que interviene el entendimiento que preside a la imaginación y los sentidos. En el esquema cartesiano, entonces, el alma es *res cogitans* capaz de captar con claridad y distinción el cuerpo como *res extensa*, aunque ésta no se

¹⁰ Más como parte de una tradición intelectual y cristiana de la que no puede desprenderse, sobre lo que se ha discutido mucho, tampoco podía renunciar dado su deseo de sobrevivir a la hoguera de la Inquisición.

construye solamente la corporalidad humana.¹¹ Decir que el hombre es una cosa que piensa es tautológicamente equivalente a afirmar que el cuerpo es cuerpo. Bajo la epistemología racionalista cartesiana se explica cómo es que todo cuerpo ocupa un espacio y un tiempo; la naturaleza humana es desplazada a la máquina racional y ya no es vista más como un animal racional aristotélico que entraña las nociones metafísicas de la materia como potencia. En este nuevo marco de indagación filosófica, la metáfora cartesiana del Gran Relojero equipara la unidad antropológica a un complejo mecanismo de ruedas dentadas, cuyo engranaje no es producto tosco de creación humana sino que es, como reconoce Bossi en Max Plank, “la obra de arte más delicada jamás fabricada atendiendo a los principios de la mecánica cuántica del Señor” (2008, p. 243). De este modo, la reflexión cartesiana sugiere considerar la condición natural del ser humano en tanto ser biológico, explicar su existencia cual reloj o maquinaria, en cuya complejidad, se solidifica la vida. La evocación del argumento que hace Descartes respecto a la existencia de Dios en concomitancia con el alma se encuentra en el *Discurso del método*, donde pronuncia por primera vez *cogito ergo sum*. ¿En qué piensa Descartes cuando piensa para luego existir? O mejor aún ¿en quién piensa para luego hablar de la existencia de eso que piensa? En sí mismo, “yo pienso, luego soy” (Descartes, 2008, p. 95). Así, presenta un yo que permite conocer “muy claramente que la naturaleza inteligente es distinta de lo corporal” (2008, p. 97). Para Descartes es muy claro que ese yo es alma, es lo que permite ser lo que se es, “el alma, por lo cual soy lo que soy —afirma—, es enteramente distinta del cuerpo y hasta más fácil de conocer que éste y, aunque el cuerpo no fuese, el alma no dejaría de ser cuanto es” (p. 95–96). En esta formulación del dualismo de dos sustancias, la pensante, donde coloca al yo o al alma; y la extensa, que confiere al cuerpo el propio Descartes no repara, en su discurrir, de la importancia de cuerpo al apostar toda su energía en levantar su espíritu por encima de las cosas sensibles, según el orden del pensamiento. Si lo inteligible se cime sobre la *res cogitans* es gracias al cuerpo. Después de publicar su discurso en 1637, dio lugar a sus *Meditaciones Metafísicas*, en 1641. En este texto advierte que aunque el espíritu humano haga reflexión de sí mismo y se conozca como algo que piensa, no se sigue de ello que su naturaleza o esencia sea solamente pensar, sin embargo, el espíritu, afirma, es lo único que puede distinguir entre lo que pertenece a la naturaleza intelectual y lo que corresponde al cuerpo (2008, p.

¹¹ La *res extensa* es la afirmación de que todo cuerpo ocupa un tiempo y un espacio. Descartes recurre a la metáfora del pedazo de cera acabado de salir de una colmena y que posee ciertas características perceptibles a los sentidos: olor, sonido, color, consistencia, figura, tamaño, temperatura. Al suponer si ese trozo se calienta, pregunta si sigue siendo la misma cera o si pierde unas características para adquirir otras. Su respuesta es afirmativa ya que existe algo en ese pedazo de cera que le subyace, que le es inherente: lo extenso, lo flexible y lo cambiante. Pone su énfasis en lo extenso porque es lo que permite que la cosa tenga espacio de representación que sólo el entendimiento puede comprender. El objeto percibido con el pensamiento hace notar que no es captado por los sentidos o por la imaginación, sino por aquello que se da por la inspección del espíritu que percibe, la razón. La *res extensa*, por lo tanto, únicamente es captada por la *res cogitans*, con claridad y distinción.

143). Por mucho que haga falta tener claridad y distinción respecto al cuerpo en su relación con el alma, Descartes encarrila su reflexión hacia la concepción metafísica de la inmortalidad del alma:

Y si no he tratado más por lo menudo esta materia, en el presente escrito, ha sido porque basta para mostrar claramente que de la corrupción del cuerpo no se sigue la muerte del alma, y dar así esperanza de otra vida después de la muerte; y también porque las premisas de que pueden deducirse la inmortalidad del alma dependen de la explicación de toda la física (2008, p. 144).

De tal magnitud es el peso metafísico de la dualidad antropológica que el mismo Descartes no puede renunciar a su asentimiento. No por nada, desde el suelo cartesiano se alentó la idea de encontrar el punto exacto de residencia del alma en el cuerpo, por mucho que reconozca la condición maquina, mecánica del cuerpo como última afirmación enfática en su *Tratado del hombre*, escrito al igual que el *Discurso del método* en 1637 pero publicado póstumamente en francés en 1664:

Repito, deseo que consideréis que esas funciones son todas por naturaleza consecuencia de la disposición de sus órganos, y sólo de ella, como ni más ni menos resultan de la disposición de sus contrapesas y de sus ruedas los movimientos de un reloj o de otro autómata, de tal manera que no hay que concebir en la máquina, en relación con sus funciones, ninguna alma vegetativa ni sensitiva ni ningún otro principio de movimiento ni de vida que no sean su sangre ni sus espíritus agitados por el calor del fuego que arde continuamente en su corazón y que no es de naturaleza distinta de la noche de los fuegos que están en los cuerpos no animados (2014, p. 304).

Descartes, en su metódico discurrir apuntalado por la duda, debió enfrentarse a la difícil explicación de la interacción efectiva entre la *res cogitans* y la *res extensa*. Las referencias a esta interrogante se encuentran a lo largo del *Tratado del hombre* (2014) y en *Las pasiones del alma* (2014) como lo que afirma en el artículo 2: “el mejor camino para llegar al conocimiento de nuestras pasiones es examinar la diferencia entre el alma y el cuerpo, a fin de saber a cuál de los dos se debe atribuir cada una de las funciones que hay en nosotros” (2014, p. 156). La certidumbre metafísica de la existencia del alma que Descartes buscaba a lo largo del *Discurso del método* (2008) supuso, no con mucho éxito, que tal interacción debía ser producida a través de espíritus animales generados en el cerebro, bajo la presunción de que ahí es donde residían. Pero al mismo tiempo afirmaba, en el artículo 5 de *Las pasiones del alma*, que “el alma sólo se ausenta, cuando uno muere a causa de que cesa este calor —el calor del cuerpo— y de que se corrompen los órganos que sirven para mover el cuerpo” (Descartes, 2014, p. 157). Ciertamente, hoy se sabe que la rudimentaria investigación anatómica y fisiológica cartesiana además de ser de difícil comprensión es errónea. Aun así, queda claro, por un lado, que establece al cerebro como el centro de mando o, por lo menos, como el lugar donde se emitían las órdenes hacia todos los miembros de la compleja maquinaria llamada cuerpo; por otro, que el alma al estar adherida a los espíritus animales, los cuales son “cuerpos pequeños y que se mueven muy rápidamente, como las partes de la llama que sale de una antorcha” (2014, p. 159), tiene una

naturaleza un tanto incomprensible. En la búsqueda por saber cómo es que se da la interacción substancial entre el cuerpo y el alma se supuso que ésta se daba al interior de una pequeña región del cerebro, una glándula diminuta,¹² donde entran algunos espíritus animales y otros salen “por los poros que hay en su substancia, los cuales los conducen a los nervios y desde aquí a los músculos, lo que les permite mover el cuerpo de las distintas maneras en que se puede ser movido” (2014, p. 159). La autoridad del alma, en cuanto a los espíritus animales que controlan y habitan el cuerpo, es indudable. Porque el alma, asiente Descartes en el artículo 30 de *Las pasiones del alma*, está unida a todas las partes del cuerpo:

No se puede decir que esté en una de sus partes con exclusión de las otras, puesto que es uno y en cierto modo indivisible debido a la disposición de sus órganos que se relacionan entre sí de tal manera que, cuando uno de ellos es suprimido, eso hace defectuoso a todo el cuerpo; y puesto que el alma es de naturaleza que no tiene relación alguna con la extensión ni con las dimensiones u otras propiedades de la materia de que se compone el cuerpo, sino solamente con todo el conjunto de sus órganos, como se deduce del hecho de que en modo alguno se podría concebir la mitad o la tercera parte de alma, ni que extensión ocupa, y de que no se hace pequeña porque se suprima alguna parte del cuerpo, sino que se separa enteramente de él cuando se disuelve el conjunto de sus órganos. (2014, pp. 167–168).

Sin embargo, ante la anterior declaración no deja de asumir, en el siguiente artículo, el 31, que en esta pequeña glándula situada en el cerebro el alma ejerce sus funciones más particulares hacia el resto de los órganos.

Pero, examinando el asunto detenidamente, creo haber llegado a la evidencia de que la parte del cuerpo en la que el alma ejerce inmediatamente sus funciones no es el corazón ni tampoco todo el cerebro, sino solamente la más interior de sus partes, que es una determinada glándula muy pequeña, situada en el centro de su sustancia y suspendida encima del conducto a través del cual los espíritus de las cavidades anteriores se comunican con los de la posterior, de tal manera que los menores movimientos que se producen en ésta contribuyen mucho a cambiar el curso de estos espíritus, y recíprocamente, los más pequeños cambios que tienen lugar en el curso de los espíritus contribuyen en gran medida a cambiar los movimientos de dicha glándula (Descartes, 2014, 168).

Es necesario reconocer que detrás de la vitalidad corporal de la pequeña glándula gobernada hipotéticamente por el alma está la existencia sustentada en el *cogito ergo sum*, en el yo pienso, luego soy, porque refiere a un experimentarse a sí mismo que reconoce su vitalidad. Es decir, que el esclarecimiento cartesiano de la condición humana en su vitalidad exige un cuerpo que se experimenta en cada instante de la vida. Esta afirmación, coincide sin más con lo que al principio del capítulo se señaló de Husserl, el cuerpo

¹² En el marco del nacimiento de la ciencia moderna impulsada por Descartes, el lugar del alma en el cuerpo se sostuvo a partir de la existencia de la glándula pineal como la residencia para los espíritus animales. La hipótesis de su anatomía y su filosofía fue respaldada sobre algunas teorías de la antigüedad vigentes en el siglo XVII, fundamentalmente las propuestas por la escuela neumática alejandrina en relación con los llamados espíritus animales. El planteamiento cartesiano no hizo más que adaptar estas ideas psicofisiológicas en su obra, sin embargo, Descartes jamás utilizó el término pineal, para designar esta región que él designaba como cierta pequeña glándula en mitad de los ventrículos, glandulita o glándula H, como se encuentra referida a lo largo del *Tratado del hombre* (2014) y *Las pasiones del alma* (2014). Ocasionalmente emplea el término griego *κωνάριον* (*konáριον*) relacionado con *κῶνος* (*kōnos*) del latín *conarium*, propuesto por Galeno como estiman López-Muñoz, F., Marín, F. & Álamo, C., (2010a; cf., López-Muñoz, F. et al., 2010b).

de carne es la experiencia primordial, aunque ciertamente el cuerpo de configuración cartesiana es asequible sólo como un mecanismo engranado por una vitalidad metafísica. Conviene recurrir al señalamiento que Husserl hace en su análisis fenomenológico. No únicamente hay que reconocer que se puede distinguir entre un cuerpo físico (*Körper*) y un cuerpo viviente (*Leib*), como aclara en el §44 de *Meditaciones cartesianas* (2005, pp. 143); también es necesario admitir que un cuerpo viviente es un cuerpo de carne.

Más también todo cuerpo de carne que es para mí cuerpo de carne de otro, es, para cualesquiera otros yoes y con la excepción en cada caso de su propio cuerpo de carne, idénticamente el mismo cuerpo físico y el mismo cuerpo carnal del mismo yo; y, para cada yo, mi cuerpo carnal es el mismo cuerpo físico y a la vez el mismo cuerpo de carne del mismo yo, que para él es otro, y para mí soy yo mismo (Husserl, 2006, p. 32).

Bajo esta advertencia, puede decirse que Husserl indica que uno de los matices que existen entre cuerpo físico y cuerpo vivo está precisamente en la carne. Aunque su fenomenología no ahonda en ésta reconoce su vital importancia. Por esta razón, la carne designa tanto al cuerpo propio, con el que se experimenta el mundo, como al cuerpo físico de otros. En *La tierra no se mueve*, afirma:

Permanezca quieto o camine, tengo por centro a mi cuerpo, y tengo en torno a mí cuerpos físicos que reposan y se mueven, y tengo un suelo sin movilidad. Mi cuerpo tiene extensión, etc., pero para él no hay cambio de lugar o su contrario, en el sentido en que un cuerpo exterior se da alejándose o acercándose si se mueve, cerca o lejos si no se mueve. Aunque tampoco el suelo sobre el que mi cuerpo camina, o no lo hace, se experimente como un cuerpo físico desplazable *por entero* o no desplazable. Los cuerpos de carne de otros sujetos son cuerpos físicos en reposo o movimiento (Husserl, 2006, p. 31).

No perder de vista que efectivamente el cuerpo, cual carne, es el primer punto de referencia del mundo permite ubicar de modo más adecuado el planteamiento que hacen tanto Descartes como Henry; el fin es aclarar cómo se ciñe esta forma de vida corporal humana al mundo, cómo orbita el cuerpo en el orden del espíritu y cómo se abstrae en la carne. Michel Henry (2001) es tajante, no hay acceso a la vida que comience fuera de la vida, “ningún acceso a la vida descansa fuera de ella y, de este modo, en algo que se encuentre fuera de ella, en algo distinto, exterior, diferente. Imposible buscar en el mundo, entre los muertos, lo que depende de la vida —ni un solo viviente—” (p. 114). Por esto, se propone levantar una fenomenología de la vida que principia en la carne, como una inversión de la fenomenología que, cabe pensarse, erige un puente conceptual entre Descartes y Husserl; sostener, de este modo, la estructura racional sobre este principio contingente:

La inversión de la fenomenología se expresa entonces así: *No es el pensamiento quien nos da acceso a la vida, es la vida quien permite al pensamiento acceder a sí, experimentarse a sí mismo y, en suma, ser en cada caso lo que es: la auto-revelación de una “cogitatio”*. Precisamente porque es en cada caso y necesariamente una *cogitatio*, el pensamiento ha acabado por designar indistintamente, bajo un mismo

concepto falaz, dos apareceres tan diferentes como el ver intencional y aquello que le permite a este ver advenir a sí en ausencia de todo ver: su auto-donación patética de la vida absoluta (Henry, 2001, p. 120).

En virtud del giro temático que ofrece Henry es posible colocar el principio contingente, el de la vida en la carne auto-revelada en el lugar primordial de la existencia y que recurre al pensamiento para poder acceder a sí misma. Lo contrario conlleva la penosa confusión entre el pensamiento como ver intencional y lo que permite suceder este verse a sí mismo. Si Henry afirma que no hay acceso alguno a la vida que comience fuera de la vida, es para enfrentarse al *cogito ergo sum*, ahí donde Descartes coloca el fundamento inmovible de toda realidad: el pensamiento, el *cogito* que recurre al aparecer del mundo. En la meditación segunda Descartes (2008) se pregunta “¿Soy yo tan dependiente del cuerpo y de los sentidos que, sin ellos, no pueda ser?” (p. 155). Ciertamente responde negativamente, puesto que no le cabe duda que piensa, donde yo soy, yo existo, es más que una confirmación “necesariamente verdadera, mientras la estoy pronunciando o concibiendo en mi espíritu” (2008, p. 155). Lo que resulta es un presunta fisión entre lo que se piensa y el cuerpo inalienable. ¿Qué otra opción podría tener Descartes sino alienar su propio cuerpo para privilegiar a su *cogito* sobre las cosas extensas, las cosas del mundo? Sería un contrasentido cartesiano que tal percepción de lo corporal sostuviera lo inteligible; tanto como también sería una contradicción, como dice Husserl (2013) en el § 46 del libro primero de *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, negar el captar reflexivo dirigido a las vivencias, a sí mismo, a la intelección: “tan pronto como dirijo la mirada a la vida que corre, en su presencia real, y me apreso ahí a mí mismo como el sujeto puro de esta vida, digo simplemente y necesariamente: YO SOY, esta vida es, yo vivo: *cogito*.”(p. 178). Lo inteligible, pues, tanto en Descartes como en Husserl gravita sobre la existencia del mundo, por lo que no existe nada que no esté a su sombra, ni la duda. No es porque el mundo en sí sea dudoso, en el sentido de que hubiese un contrapeso proveniente del mundo contra el *cogito*, sino que si la duda existe es porque es pensable como dice Husserl (2013, p. 180). Esa duda que se disipa en Descartes, al pronunciar en su espíritu yo soy, yo existo. Frente a la afirmación de que todo en el aparecer del mundo es inteligible, Henry antepone una suposición para comprobar que la carne no es susceptible de aparecer en el aparecer del mundo (2001, p. 56), lo que señala un imprevisto estatus ontológico no calculado ni por Descartes ni por Husserl:

Supongamos ahora que ninguna carne pueda mostrarse en el mundo —en el aparecer del mundo—, en este modo de aparecer que sin embargo es el único que conoce el pensamiento. Todo hace creer que, dado que el modo de revelación propio de la carne en principio oculto, la naturaleza de ésta se encontraría inevitablemente falsificada, confundida con la del cuerpo. La esencia de la carne ilusoriamente reducida a la del cuerpo, el cuerpo investido de una carne que le es, en sí misma, extraña, esta carne/cuerpo o este cuerpo/carne se propondría bajo cierto carácter mixto, como un ser doble, sin que fuera posible conocer la razón última de esta duplicidad (Henry, 2001, p. 46).

En esta suposición busca comprobar que la carne que está en el mundo tiene un estatus ontológico distinto, es decir, no está en el aparecer del mundo porque es precisamente lo que reviste a la condición humana en su ubicación en el mundo, porque es principio de vida. El reconocimiento de Henry en la proposición joánica apunta, en primera instancia, a dar un lugar adecuado a uno de los fundamentos más importantes de la metafísica cristiana, pero no se acaba ahí. Bajo esta proposición es posible afianzar la parte más endeble y contingente del ser humano aún. Lo que muestra el cristianismo, según lo que se analizó en el apartado sobre metafísica, es que la carne es condición para la vida humana. Y más aún, si se confronta la verdad cartesiana de la importancia de la inteligibilidad que da certeza de la existencia entonces se acepta sin cuestionamiento que el ser que duda no duda de su cuerpo. Aún con el reconocimiento de la importancia de la carne y el cuerpo en Husserl o Merleau-Ponty es necesario establecer las diferencias existentes entre cuerpo un cuerpo físico y un cuerpo de carne o encarnado. Michel Henry es puntual, cuerpo y encarnación no son lo mismo. El término carne, designa a “todos los seres vivos que hay sobre la tierra puesto que todos ellos son seres encarnados” (Henry, 2001, p. 9). Si todos los seres encarnados por antonomasia poseen un cuerpo entonces se experimentan a sí mismos a través de sus sentidos y pueden sentir otro cuerpo y todo lo que existe en el mundo, gozan de sí y de otros, padecen, sufren o se soportan porque, como dice Henry (2001): “Cada hombre y cada mujer, en cada instante de su existencia experimenta de forma inmediata su propio cuerpo, experimenta la penalidad que le procura la subida de una callejuela empinada o el placer de beber una bebida fresca en verano o, incluso, el de un viento ligero sobre el rostro” (p. 9).

Por lo dicho, es mejor destinar a la palabra cuerpo la designación de todo aquello que es inerte y está en el universo. Del mismo modo en que la aprehensión consciente del cuerpo humano, en tanto carne, permite también distinguirlo de todo otro cuerpo en cuanto que animal, porque si se sienten o experimentan pertenece a otro orden o por lo menos a otro modo de experimentar. Lo propio de un cuerpo, en tanto que carne y en tanto que humano es sentir cada objeto próximo a él, percibir sus cualidades, sonidos, colores, suavidad o aspereza. El ser humano, va a tientas por el mundo con la carne expuesta y de este modo lo experimenta y se experimenta a sí mismo: “Y sólo siente todo ello, las cualidades de los objetos que componen su circunstancia, sólo experimenta el mundo que le acucia por todas partes, porque primero se experimenta a sí mismo, es decir, en el esfuerzo que lleva a cabo para subir la callejuela, en la impresión del placer en la que se resume el frescor del agua o el viento” (Henry, 2001, p. 10). El ser humano es ser en la condición que le coloca en la singular posesión de un cuerpo, sobre el cual la existencia inerva y experimenta toda otra cosa o cuerpo, igualmente vivo o, bien, inerte. La carne, pues, es límite de experimentación, es la forma en que se puede estar humanamente en el mundo no sólo por ser el epitelio

vital, sino porque designa su fragilidad expuesta al tiempo y espacio. “Carnes y cuerpos se oponen como el sentir y el no sentir: por un lado, lo que goza de sí; por otro, la materia ciega, opaca, inerte” (Henry, 2001, p. 11). La carne se presenta como aquello inseparable de nosotros mismos, que ciñe a la piel posibilitando las múltiples impresiones de dolor o placer incesante y otras sensaciones. Si cabe la comparación con el noumenon kantiano, el todo encarnado que somos es lo cognoscible y en ello, sólo la carne permite conocer y transitar por la frontera de los límites con el mundo y de cada ser humano. Como dice Henry (2001), con viso tautológico y a la vez desconcertante, “el hecho de estar encarnado, no es otra cosa que la encarnación [...]. La encarnación consiste en el hecho de tener carne, más aún, de ser carne” (p. 11). La carne es el ímpetu, el ardor con que se experimenta la vida y el término de ésta. Por esto Henry parte desde la proposición joánica, porque el Cristianismo supo vislumbrar la importancia del ímpetu de lo vital al pronunciar que el *lógos* griego, *verbum* en expresión latina, se hizo carne; esta es la forma en que el ser sensible es expuesto en su relación con el mundo. De este modo, la encarnación del *lógos* revistió de significación cristiana al ser humano contingente, natural en el sentido biológico y animal, sensible y destinado a perecer debido a la descomposición dada por la enfermedad y la vejez; por la latente muerte sujeta al significado de la salvación de la existencia humana a pesar de estar postrada en la imperfección, el padecer, el pecado y estar hecha del limo de la tierra porque es polvo (Henry, 2001, p. 13). Sólo la imaginación humana ha podido labrar su más grande lucha, resistir a la muerte, forjando la salvación en el cuerpo. Por ello, no es casual que en el horizonte cristiano en el primer concilio ecuménico, instituido hacia el final del siglo I d. C., los primeros Padres de la Iglesia mantuvieran un intenso debate alrededor de si Cristo tenía o no un cuerpo carnal, real, semejante al nuestro. Polémica que se mantuvo en subsiguientes concilios y que permitió considerar a la encarnación del verbo como la manera en que se hizo hombre, en suma, “*la realidad del cuerpo de Cristo como condición de la identificación del hombre de Dios*” (Henry, 2001, p. 16–17); un ejemplo de este debate es el rechazo de Tertuliano a la tesis de Marción que afirmaba que Jesús carecía de carne o, en todo caso, tenía una carne distinta a la nuestra, de una calidad particular (p. 19). Por esto Henry (2001) pregunta, “¿cómo saber si la revelación de la carne es diferente de la carne misma o si, por el contrario, la revelación de la carne es idéntica a sí misma como su propia sustancia, como su propia carne, como la carne de su carne?” (p. 40). Lo cierto es que en su revelación instituyó al cuerpo de Cristo como paradigma humano en unión con lo divino, lo que no le salvó de ningún modo el estar a merced de la muerte. De la polémica de la resurrección se posibilitó la equiparación e igualación de cualquier ser humano al emblema máspreciado que instituyó el cristianismo.

Para el pensamiento griego, dice Henry, no existe el concepto de carne; sólo se identifica con el concepto de cuerpo, de tal manera que en el universo de ese pensamiento únicamente se refiere a éste en tanto significaciones o conceptos, representaciones o imágenes (Henry, 2001, p. 23). En contraste, el pensamiento cristiano tiene la pregunta obligada de saber cómo es que un Dios bajo la forma de verbo, a diferencia del pasivo *soma* concebido desde el también pasivo *lógos* griego, puede hacerse carne; además de discernir cómo es posible el nexo entre dos sustancias heterogéneas, dado que la preocupación de los Padres de la Iglesia giraba alrededor de la posibilidad de la unión de dos naturalezas distintas en la persona de Cristo; una divina y otra humana. Si se considera lo delineado en el apartado anterior al encarar la antropología emanada del pensamiento griego y la visión cristiana, es posible divisar el complejo entrettejido que resulta de la vinculación entre el cuerpo y el alma, con la carne más bien como un alma; es decir una carne/alma o un alma/carne como da cuenta Henry (2001, p. 18). La salvación humana a través de la resurrección al igual que Cristo puede llevar a una compleja interpretación en el derrotero de lo cristiano, sin embargo, lo que se abona al tema central de esta reflexión es que la aproximación en el horizonte de la metafísica bíblica denota la importancia de la fragilidad humana, es decir, su condición contingente instalada en la vida. Es en esta fragilidad donde se ha colocado la desvalorización de lo sensible; lo que implica, no discutir sobre si es posible la resurrección de los muertos, tema que llevaría a otros derroteros, sino señalar que es en la propia fragilidad del cuerpo encarnado donde se hace más visible el desvanecer humano, donde inicia la intención de menguar al cuerpo para rescatar la existencia humana al corregir, condicionar o controlar toda la experiencia sensible, en resumen socavar las debilidades del cuerpo.

La permanencia humana en la constitución de la carne y la vida

El significado de la carne liado al sentido cristiano contiene una profundidad que comienza en la reflexión dogmática de la encarnación del verbo, porque es ahí donde se hace visible que la condición humana esté expuesta a la corrupción, la enfermedad y la muerte, es decir, su desaparición o desvanecimiento en el mundo; en síntesis, es vida y por lo tanto es todo lo que compete a ésta. Qué se puede decir desde un acercamiento a la carne como fenómeno. La fenomenología como señala Henry, ha tenido como fin sustituir una ontología especulativa, que consiste principalmente en una construcción de conceptos, por una ontología fenomenológica en la que la piedra de contacto es el fenómeno mismo (2001, p. 43); ir a las cosas mismas, *Zu den Sachen selbst!* invoca el adagio fenomenológico (Heidegger, 2006, p. 51). ¿No significa, entonces, admitir que la carne en el mundo es presencia plena, sin retracción ni reserva? Pero Henry es cuidadoso al buscar que ésta sea parte de toda experiencia posible, es decir, se reserva antes de afirmar

cuál es el lugar de la carne frente a toda inteligibilidad, porque si se le expone como un elemento más en el aparecer del mundo se admite que la intuición de la carne debe a la intencionalidad su poder fenomenológico, la que se constituye en el flujo de conciencia y la que mienta lo dado o no dado en el mundo. Por eso, se obliga a establecer la tesis en que “la carne no es susceptible de aparecer en el aparecer del mundo” (Henry, 2001, p. 56). Primero, porque si se admite lo contrario sería aceptar que existe una distancia entre la carne y el horizonte del mundo, “todo lo que está fuera de mí es otro distinto de mí, todo lo que está fuera de sí es otro distinto de sí” (2001, p. 56). Segundo, significaría admitir que la carne en su posible aparecer, se desvela en la diferencia del mundo, es decir, le desvelaría como algo más entre aquello que desde el principio es indiferente, porque “el aparecer del mundo ilumina todo lo que ilumina sin hacer acepción de cosas o de personas, en una aterradora neutralidad [...] todo aquello que permanece ante nosotros del mismo modo, en ese modo último de ser que expresamos al decir: ‘Eso es’, ‘Hay’” (p. 57). Tercero, la indiferencia de aparecer en el mundo hacia lo que desvela la diferencia “es la incapacidad del aparecer del mundo para dar cuenta de aquello que se desvela en él” (p. 57), donde no hay excepción. Sobre estas tres observaciones descansa la paradoja fenomenológica que la carne tiene que encarar y reclamar para sí un lugar originario. ¿No se trata también, de al situar a la carne, darle un revés al aparecer del mundo, tal como lo concibe Kant en su *Crítica de la razón pura* (2009)? Porque como dice Henry, él comprende la cuestión del mundo como un problema fenomenológico, de esto va su *Estética trascendental* y su *Analítica trascendental*, como una rigurosa estructura fenomenológica del mundo “co-construida por las formas *a priori* de la intuición del espacio y del tiempo así como por las categorías del entendimiento” (2001, p. 64). Es decir, al puntualizar desde la perspectiva kantiana, el que el mundo esté construido por las formas de la intuición pura, quiere decir: “modos puros de hacer ver, de hacer aparecer, considerados en sí mismos, independientes del contenido particular contingente (designado como ‘empírico’) de aquello que hacen ver cada vez” (Henry, 2001, p. 64). El que la carne sea colocada en el aparecer del mundo conlleva la renuncia de su contenido particular y concreto, por ello Henry le confiere otro estatus ontológico al afirmar que no es susceptible de aparecer en el aparecer del mundo, es decir, su estructura fenomenológica depende de la impresión y no de si es representación o intencionalidad (2001, p. 65) en el sentido husserliano. Henry, ciertamente, arriesga mucho en pos de establecer una nueva ontología correspondiente al conjunto de problemas relativos a la vida corporal y al fenómeno de encarnación. Debido a esto se empeña en hacer ver a la materialidad humana no como algo aparte de la intencionalidad explícita, rehúye de la materia indeterminada y ciega para el *cogito* que asume Husserl por ejemplo en § 115 de *Ideas I*, donde el *cogito* aparece como lo que se hunde en el fondo vivencial circunscrito a las percepciones, el juicio,

el sentimiento, la volición, etc. (2013, p. 358), donde la síntesis de la intuición y el significado, en tanto, noésis y noema, tiene lugar (p.332). Ahí donde la intencionalidad se aclara en el aparecer del mundo al mismo tiempo que su poder de revelación, dice Henry, se desnaturaliza la realidad de la impresión misma, de la que nace el mundo sensible, dado que su esencia consiste en sentirse a sí misma y por sí misma; nace, pues, la gran ilusión del mundo (2001, p. 69). Idea que colige y es coherente con el lugar que tiene la corporalidad en Husserl cuando afirma en el §8 de *Meditaciones cartesianas*: “no sólo la naturaleza corporal, sino el total y concreto mundo circundante de la vida, es desde luego para mí un mero fenómeno, mera apariencia de realidad, en lugar de realidad” (2005, p. 59); sentencia que se suma, sin más, a la certeza apodíctica de la experiencia trascendental del yo existo porque el *cogito* se extiende como horizonte abierto en la realidad del mundo.

El interés de Henry, consiste en mostrar que bajo la jurisdicción cartesiana y husserliana la idea de cuerpo es insuficiente e incapaz de concebirla como no otra cosa que constitución eidética. Por esta razón, analiza la intencionalidad husserliana en la medida en que ésta se muestra incapaz de reconocer nada que no esté puesto en el mundo como exterioridad pura, es decir, como proyección intencional de la percepción del universo objetivo y espacial, la percepción de los objetos ordinarios, del universo real. Por eso apela al principio no intencional más originario y mucho menos evidente en Husserl: aquello que “se produce en cierto modo en nosotros, allí donde sentimos el conjunto de nuestras impresiones y sensaciones, al nivel de lo que Husserl denomina capa hylética —material, sensual, impresiva— de la conciencia” (Henry, 2001, p. 71). Esto no es otra cosa que la corriente misma de temporalidad, el flujo de la conciencia; es la pasividad ek-stática, dice Henry a lo largo de *Encarnación* (2001) y *Fenomenología material* (2009). En este flujo constituyente el aparecer o el fenómeno del mundo es temporal, dura, cambia; son objetos inmanentes dados en el también “tiempo inmanente que se constituye como *uno único* para todos los objetos y sucesos inmanentes” (Husserl, 2002, p. 97). Esto, pues, es la corriente de vivencias, con sus fases y trechos, como dice Husserl en el apéndice VIII de sus *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, es la unidad que se constituye originariamente por el hecho mismo del flujo, es decir:

La esencia propia del flujo no es sólo ser, sino ser unidad de vivencia y estar dado a la conciencia interna, de la cual puede partir hacia él un rayo de la atención. (El rayo como tal no es atendido, sino que enriquece la corriente en que viene a reparar sin por ello alterarla, sólo “fijándola”, haciéndola objeto). La percepción atenta de esta unidad es una vivencia intencional de contenido cambiante, y un recuerdo puede dirigirse a lo que ya ha pasado, y puede modificarlo reiteradamente, compararlo con contenidos semejantes [...]. Sin esto no sería pensable un contenido en calidad de vivencia; la vivencia no le estaría por principio dada al sujeto como unidad no podría dársele, con lo que sería nada. (2002, pp. 140–141).

En suma, para Husserl los fenómenos son vivencias intencionales; su objeto, los puntos de tiempo y las duraciones, lo que es ahora, lo que acaba de pasar, lo que está por venir. La conciencia interna del tiempo es, en sí, vivencia, sentida, percibida inmanentemente donada a sí, íntimamente; en unidad de vivencia. Donación como aquello sobre lo que se alzan la fenomenología de las vivencias postulada en *Investigaciones Lógicas*, como reconoce Husserl en *Lecciones*. Sobre esta estructura fenomenológica, Henry (2001), supo ver una inversión extraordinaria, que “*ya no es la conciencia del ahora la que da la impresión real, es la impresión real la que da el ahora*” (p. 74); por eso, en su opinión, Husserl no deja “lugar alguno para preguntar por la impresión a partir de otra cosa que no sea la forma del flujo —a partir de ella misma y de su venida, de su modo de revelación propio.” (2001, p. 75).¹³ Ahí donde Husserl dispuso que la intencionalidad fuese piedra angular del mundo, Henry (2007) establece como su propósito deslindarse del lugar que la carne tendría, en todo caso, en este contexto fenomenológico, con tal de referirse sólo a lo que concierne al cuerpo “que llamo el mío, y consiste no en leer la estructura eidética de este cuerpo en la naturaleza correlativa de las intencionalidades que lo constituirían, sino muy al contrario, en negar que pueda ser, al menos en su ser originario, producto de tal constitución” (p. 255). Porque precisamente no es impresión real en la conciencia del ahora sino algo más originario, entendido como: “Lo que viene a sí antes de toda intencionalidad e independientemente de ella, antes del espacio de una mirada, antes del ‘fuera de sí’ —otro nombre de la intencionalidad misma—. Aquello que viene en efecto al principio, antes del mundo, fuera del mundo, aquello que es ajeno a todo ‘mundo’ concebible, *a-cósmico*” (Henry, 2001, p. 77). De este modo, lo originario evoca una condición permanente o interna de posibilidad, es decir, dice Henry, es aquello que viene antes del mundo y por lo tanto jamás vendrá a él (2001, p. 77). En la idea de que en la carne bascula el mundo, Henry intenta descifrar cómo en su carácter originario se constituye ante éste. Si el yo en su actitud trascendental va viviendo como constituidor del mundo objetivo, entonces, la conciencia total de un hombre, dice Husserl (1997), “está ENLAZADA EN CIERTA MANERA CON SU CUERPO

¹³ Si cabe duda de esta observación puede disiparse con lo que señala Husserl en § 81 de *Ideas I*:

La propiedad esencial que el título de temporalidad expresa, referido a las vivencias en general, no designa sólo algo universalmente inherente a cada vivencia singular, sino una FORMA NECESARIA DE VINCULACIÓN DE VIVENCIAS CON VIVENCIAS. Toda vivencia real (logramos esta vivencia sobre la base de la clara intuición de la realidad de una vivencia) es necesariamente una vivencia que dura; y con esta duración se inserta en el continuo sin término de duraciones —un continuo LLENO. Toda vivencia tiene necesariamente un horizonte de tiempo por todos lados infinito y lleno. Esto quiere decir al mismo tiempo: toda vivencia pertenece a UNA “CORRIENTE DE VIVENCIAS” infinita. Toda vivencia singular puede, lo mismo que empezar, también acabar y con ello concluir su duración, por ejemplo, una vivencia de alegría. Pero la corriente de vivencias no puede empezar ni acabar. Toda vivencia, en cuanto ser temporal, es vivencia de su yo puro. A esto es necesariamente inherente la posibilidad (que, como sabemos, no es una posibilidad lógica vacía) de que el yo dirija su mirada de yo pura a esta vivencia y la capte como realmente existe o como durando en el tiempo en el tiempo fenomenológico. (2013, p. 272).

MEDIANTE SU SOPORTE HYLÉTICO” (p. 193).¹⁴ De ese modo, en la perspectiva husserliana el cuerpo es aprehendido como una cosa real, dado que existe un nexo causal con su naturaleza material, y en cuyo cuerpo material se edifica su ser anímico-corporal; por ello, afirma, el cuerpo se constituye primigenia u originariamente de manera doble:

Por un lado, es *cosa* física, MATERIA, tiene su extensión, a la cual ingresan sus propiedades reales, la coloración, lisura, dureza, calor, y cuantas otras propiedades materiales similares haya; por otro lado, encuentro en él, y SIENTO “en” él y “dentro” de él: el calor en el dorso de la mano, el frío en los pies, las sensaciones de toque en las puntas de los dedos (Husserl, 1997, p. 185).

Esto muestra cómo, para Husserl, el cuerpo depara una relación física, material en sentido cósmico, pero también es intencionalidad y conciencia de algo o, dicho de otro modo, es experimentable como vivencia hylética y vivencia intencional.¹⁵ Esto resuelve cómo, en la tarea fenomenológica la edificación corporal, se da sistemáticamente en esta doble constitución el entretejido vivencial; lo que concuerda con el concepto husserliano de impresión en tanto protovivencia, como lo “que representa las vivencias ABSOLUTAMENTE ORIGINARIAS en sentido fenomenológico” (Husserl, 2013, p. 256), es decir, aquello que pertenece al noéma. El problema es que esta edificación corporal se presenta como flujo de subjetividad absoluta, o de la conciencia. Sin embargo, Henry está pensando que el aparecer originario de la impresión es más bien aquello que se revela no siendo otra cosa que vida (2001, p. 79). Pues qué otra cosa podría ser más originaria que la propia vida; la doble disposición del cuerpo que aporta Husserl, se establece sobre la impresión que se trae a sí misma a sí, lo que significa que se descubre pasiva frente a sí, acometida en un distanciamiento de sí. Esto es un equívoco porque no se responde a cómo es posible que el experimentarse a sí mismo sea a la vez un diferir de sí. Por eso Henry cuestiona esta perspectiva fenomenológica al traer a cuenta el sufrimiento: “La pasividad del dolor y de su sufrimiento no es por tanto la propiedad de una impresión particular, una modalidad de la existencia que le adviene en circunstancias

¹⁴ Por un lado, puede entenderse en el sentido de *hylé* —ὑλή—griega, cuyo significado apunta a materia. Aunque, por otro, Husserl aclara, en el § 97 *Ideas I* (2013): “TODO LO HYLÉTICO pertenece a la vivencia concreta como fragmento INGREDIENTE; en cambio, lo que en lo hylético, como lo múltiple, se ‘exhibe’ o ‘matiza’, pertenece al NOÉMA” (p. 321). Ahí, donde ingrediente se entiende como momento en la conciencia y noéma, sentido en tanto objeto intencional. Considérese la acertada aclaración de Henry en *Fenomenología material* (2009): “El término ‘materia’ designa primordialmente la esencia de la impresión o de lo originalmente y en sí idéntico a ella, la sensación. La materia es precisamente la materia de la que está hecha la impresión, su tejido, su sustancia por así decir: lo impresional, lo sensible como tales” (p. 46).

¹⁵ Esto concuerda con lo que apunta Husserl en el § 85 de *Ideas I*, respecto a la distinción entre ὑλή sensual y μορφή (*morphé*) intencional, donde someramente coloca a las vivencias sensuales como contenidos de sensación tales como datos de color, táctiles, de sonido, etc., distintas a las sensaciones sensuales de placer, dolor, comezón o momentos sensuales que se pronuncian como impulsos. Estos datos vivenciales concretos son todos intencionales cuyo papel se manifiesta como unidad. En todo caso, si cabe diferencia, puede adjudicarse a la primera aquello que se restringe a la sensibilidad, que en sí no tiene nada de intencional, y a lo segundo, lo que compete a la emoción y la voluntad, es decir, las vivencias intencionales en las que figuran datos sensibles tal cual datos hyléticos o materiales, o simplemente materias (pp. 281–286). Respecto a estos dos conceptos Henry analiza algunos problemas en *Fenomenología material* (2009) para establecer diferencia entre la fenomenología hylética propuesta por Husserl y su propia fenomenología, que da nombre a este texto.

adversas, cuando de repente se experimenta como una carga pesada: es una propiedad esencial, el supuesto fenomenológico ineludible de toda impresión concebible” (2001, p. 83). Esta doble constitución corporal, sin más dice Henry, hiere de muerte a la impresión que Husserl formula; porque, por un lado, lo que se experimenta a sí mismo no puede diferir de sí. Por otro, afirmar que la venida a sí precede incluso a toda impresión, es imposible ya que significaría rehuir a toda experiencia de vida: “Es la venida a sí de la vida. Puesto que la vida no es otra cosa que aquello que se experimenta a sí mismo sin diferir de sí, de modo que esta experiencia es una experiencia de sí y de nada más, una auto-revelación en sentido radical” (Henry, 2001, pp. 83–84). A lo que conduce la auto-revelación de la subjetividad, es a que efectivamente se tiene que distinguir sí los momentos materiales y sí los momentos intencionales; los segundos animados por los primeros y dándoles un sentido (Henry, 2009, p. 42). Lo que no puede es separar, en esa auto-revelación, esos momentos; dado que es imposible prescindir del conjunto de vivencias y obtener, por esta parte, todo lo que corresponde a la esfera afectiva, pulsional y volitiva, eso que en el horizonte husserliano se concibe como μορφή (*morphé*) intencional que resulta en miedo, angustia, dolor, placer, deseo y en otro sentido, a lo que compete a la ὕλη sensual que, para este entonces, se mostraría como incapaz de llevar a cabo su manifestación por ser no intencional, definición aportada por Husserl en *Ideas I* (2013, p. 282). Bajo este panorama se hace factible en el análisis de Henry ubicar la disposición corporal que ofrece Husserl en esta unidad intencional de los momentos vivenciales donde la materia como ὕλη sensual está determinada por la vivencia noemática, es decir, las operaciones intencionales donde “no es la materia misma la que da, la que se da a ella misma, en virtud de lo que ella es, por su propio carácter impresional. Ella se da a la forma, es decir, por la forma” (Henry, 2009, p. 47). Pero si todo lo que acontece en la subjetividad está bajo la sombra husserliana de la conciencia, es decir, lo intencional, en el modo en que se fenomeniza la fenomenicidad, y que competente hasta a la afectividad misma, ¿dónde, pues, podría darse la conexión con el mundo si se coloca a lo sensible, como contenido ciego, por debajo de la formación intencional en la medida en que ésta proporciona la intuición justificativa de sentido?

Dicho sea de paso, imaginar el derrotero que le sigue a Descartes (2008), el de la meditación primera de *Meditaciones metafísicas*, el que se ha dado cuenta que desde su niñez ha admitido como verdaderas una porción de opiniones falsas, el que acomete emprender más tarde la empresa de deshacerse de todas las opiniones y empezar de nuevo, el que a edad madura dirige sus primeros ataques reflexivos hacia sus opiniones antiguas. Que sentado junto al fuego, vestido con una bata, teniendo un papel en las manos y otras cosas por el estilo, cosas que le muestran los engañosos sentidos que corresponden a sus manos igualmente engañosas y su cuerpo todo, incluso su cerebro turbio y ofuscado y más, permite por lo pronto y

por lo visto hasta aquí, establecer dos sendas. La primera, trazada en la profunda confesión y exploración del pensamiento cartesiano consciente que sabe que duda —como una vivencia más de la conciencia, de la intuición— pero que al final vence la batalla y apodícticamente afirma que existe. La segunda, igualmente compleja, la que parte de aquello con lo que se hace posible pensar, lo que confirma los dudosos sentidos, que forma parte del conjunto todo y material de la existencia y que, por lo mismo, no puede ser aparecer en el aparecer, porque ya está ahí en el mundo la carne, en fin, el cuerpo, por no renunciar a sí mismo que se sabe revelado, auto-revelado, no sólo en su existencia, sino en el bagaje de la existencia misma, de la vida misma, en ese horizonte donde se sabe que se piensa, piensa y, por lo tanto, es existencia. Si bien, puede verse esto como una arriesgada síntesis compendiosa, sin embargo, por muy burda que ésta sea, el fin es hacer evidente el modo en que la auto-revelación de la vida que posibilita experimentarse a sí mismo sin distancia, entendida ésta como posibilidad ontológica, como expone Henry en *La esencia de la manifestación* (2015, p. 76) y a lo largo de *Filosofía y Fenomenología del cuerpo* (2007) se cierne en gran parte por su lectura de Husserl; es un giro ontológico donde la corporalidad encarnada, se despeja no en el sentido inerte tal cual una cosa sino como lo que se constituye como materia impresiva:

Es materia impresiva que se experimenta a sí misma impresivamente y que no cesa de hacerlo, una auto-impresividad viviente. Esta auto-impresividad viviente es una carne. Sólo porque pertenece a una carne, porque lleva consigo esta auto-impresividad patética y viviente, toda impresión concebible puede ser lo que es, una “impresión”, a saber, esta materia impresiva sufriente y goza en la que se auto-impresiona a sí misma (Henry, 2001, p. 84).

Sobre esta materia fenomenológica, se experimenta la vida como un *pathos*, dice Henry, como una afectividad originaria y pura, como un perpetuo presente porque la vida misma no deja de unirse a ésta. La carne vista como “eterno presente vivo de la Vida, la morada que se asigna a sí misma —la Morada de la Vida en la que todo está vivo, fuera de lo cual no es posible vida alguna—, es por tanto también la nuestra, la de todos los vivientes” (2001, p. 85). En esta carne viva, y no en un flujo irreal, Henry ratifica que la vida no es una mera cosa sino el principio de toda cosa. De este modo funda una fenomenología de la vida donde la propia vida define la esencia de la fenomenicidad pura, por lo tanto, del ser (2009, p. 38). Esto representa un replanteamiento del horizonte ontológico, si se le concede a la fenomenología ser una nueva ontología, donde la subjetividad toma un lugar central en tanto se le considere la existencia del yo calibrado, estimado, coincidente con su cuerpo. Partir de la vida para replantear un nuevo punto de partida de la fenomenología atiende a una crítica directa a su método debido a que, como dice Henry, la filosofía husserliana tiene “la imposibilidad de alcanzar en el ver de la intencionalidad de la vida real, su presencia originaria” (2001, p. 99). Esto, trae como resultado que la realidad de la vida se revele como imposible de captar tanto como una vida singular como por un hecho singular, puesto que la fenomenología como ciencia

atiende proposiciones universales, únicas como verdades universales; como dice Husserl en *La idea de la fenomenología*, los juicios fenomenológicos como juicios singulares no tienen mucho que enseñar porque la trascendencia misma, como fundamentación objetiva exige posiciones trascendentes como la aportada por la *cogitatio* sostenida por datos fundamentales: la *clara et distincta perceptio* (1982, pp.60–61).

No obstante, Henry insiste, por mucho que Husserl tenga razón, la necesidad de anteponer a la vida, como un giro temático, es deslizarse a la vida subjetiva individual en el seno de su devenir fluyente. Esto implica que la propia fenomenología como método se permita “adquirir un conocimiento positivo de la vida, pese a su invisibilidad —en su ausencia—, consiste en esta sustitución de las *cogitationes* singulares por el eidetismo” (Henry, 2001, p. 103). Así como no hay forma de acceder a la vida fuera de la vida, así tampoco se puede prescindir de la carne vinculada a la posibilidad de un ver la donación del mundo, el mundo viviente. Esta lectura de Henry (2015), no sólo es crítica a Husserl, atiende a lo que se manifiesta tal como se manifiesta como intencionalidad, es decir, en cuanto “se interpreta a la fenomenología como una filosofía de la conciencia, esta significación absoluta se traduce como un dogmatismo de la intencionalidad, la cual, debido a que alcanza el ser mismo, es susceptible de proporcionar al ‘argumento ontológico’ un fundamento real” (p. 65). Esto implica que la fenomenología no puede confundirse con descripciones de orden óptico. El designio ontológico de la fenomenología, se muestra como saber verdadero con significación universal, donde no hay diferencia entre el ser y su aparecer y el ser es la estructura ontológica última. Ciertamente esto cobra sentido si se comprende al ser como la unidad de la esencia última, donde la conciencia recibe, igual que el ser, la significación de ser la esencia y fundamento. La objeción es que la conciencia no es el sujeto; esto no es negar la oposición entre la conciencia y la cosa o el ser y el ente:

La relación es de hecho la región ontológica fundamental, es justamente el brotar luz que define el campo trascendental del ser y la existencia. La conciencia es ella misma esta relación como tal. Desde el punto de vista ontológico no hay dos regiones del ser, sino una única región, y la conciencia, que no es ni el sujeto ni el objeto sino su relación, es justamente esta región ontológica fundamental, no una de las dos regiones distinguidas por abstracción. En el plano ontológico, la filosofía de la conciencia no funda ni autoriza ningún dualismo. Cuando rechaza las formulaciones impropias en las que se ha encarnado casi siempre, para comprenderse por fin a la luz del sentido de la problemática fundamental que pretendía establecer desde el principio, la filosofía de la conciencia se muestra como una expresión del monismo ontológico (Henry, 2015, p. 97).

Desde esta perspectiva el sujeto se presenta como acontecimiento ontológico que hace que el ente acceda a la condición de objeto, es decir, como fenómeno (Henry, 2015, p. 98). Dicho de otro modo, si “el mundo es mi representación”, como dice Henry, se entiende representación como un aparecer frente a sí; por eso, concede en Heidegger que “*el aparecer de lo que aparece, el ser del ente es lo que constituye la subjetividad del sujeto humano. La luz que nos atraviesa es la del mundo*” (2015, p. 100). De este modo la

subjetividad del sujeto es *Erscheinen* (aparecer) mismo. Sin embargo, dice Henry (2015), “la filosofía de la conciencia no ha podido salvar lo absoluto más que desplazándolo a un trasmundo” p. 129), pero si el ente es lo que aparece, entonces, éste es el vínculo con el ser pese a que se refiera a una trascendencia. El ente es lo que aparece, es el vínculo con el ser. En suma, se trata de “la unidad indisoluble del elemento óntico y del elemento ontológico en el devenir efectivo de la fenomenalidad. El ser-ahí efectivo es óntico y ontológico al mismo tiempo” (Henry, 2015, p. 129). Esta lectura henryeana de Heidegger permite correlacionar la vida con el mundo donde el yo singular está dado por el pensamiento del ser, es decir, que exista un descenso fenomenológico del estatus ontológico del ser a un orden óntico, para así ubicar la ontología fundamental en una analítica del *Dasein*, tal como se concibe en *Ser y Tiempo*, como un *ahí (da)* del ser (*sein*) (2015, p. 47), como *Existenz* (existencia, como modo de ser o esencia del *Dasein*), donde su peculiaridad óntica consiste en que el *Dasein* es ontológico (Heidegger, 2006, p. 35). En este orden ontológico Heidegger asume que la sustancia del hombre no es el espíritu, como síntesis del alma y el cuerpo, sino la existencia, es decir, como ser del *Dasein* (2006, p. 142). O como lo expresa en *Los problemas fundamentales de la fenomenología*, tomando distancia de Husserl y del propio Kant:

La palabra “*Dasein*”, por el contrario, no designa para nosotros, como para Kant, el modo de ser de las cosas naturales, no designa en modo alguno un modo de ser, sino un determinado ente, el que somos nosotros mismos, el *Dasein humano*. Somos, cada uno de nosotros, un *Dasein*. Este ente, el *Dasein*, tiene como todos los entes, un modo de ser específico. En nuestra terminología designamos el modo de ser del *Dasein* como *Existencia [Existenz]* y hay que observar que la existencia o la expresión “el *Dasein* existe” no es la única determinación de la forma de ser de nosotros mismos (2000, p. 54).

A este ente rigurosamente determinado como realidad humana, ubicado en este plano óntico-ontológico, le corresponde reconocerse en el carácter no estático de la vida, porque al descubrirse como esencia de verdad óntica se sitúa en el entrecruzamiento de la vida y el mundo: se manifiesta como ofrecimiento fenomenológico, es presentación fenomenológica efectiva (Henry, 2015, p. 437). De otro modo este ser del ente es sujeto consciente en el horizonte de mundo y es, también, en su modo de abrir ese horizonte. La vida inserta en la fenomenología de este modo, se replantea como una nueva ontología, una ontología fenomenológica radical como ontología de vida. Significa, “lograr fundar que *aparecer* es en realidad lo mismo que *ser* (aunque para ello se deba modificar radicalmente lo que en principio pensamos sobre el aparecer y sus formas)” (Henry, 2015, p. 6). Desde luego, es ir más allá de la esencia de mundo o de la intuición que el propio idealismo ha procurado. Pero hasta la conciencia del mundo aunque pueda ser intuitiva o confusa, lo es más si se insiste en seguir poniendo un puente entre el mundo y la intuición; poner distancia fenomenológica en el aparecer del fenómeno ante la conciencia es recusar una fenomenología de la vida concreta que renuncia al cuerpo y a la propia vida. Aceptar que la subjetividad no sólo coincide en

este plano óntico-ontológico, o con el ego, revela también que es cuerpo. La subjetividad, de este modo, es la síntesis del ser con el cuerpo, uno, que como ya se anunció es encarnado, es fuente vital; el descubrimiento de subjetividad encarnada, es afirmar “yo soy mi cuerpo” y no sólo “tengo un cuerpo”. El que Henry elabore su fenomenología de la vida en respuesta a importantes reflexiones filosóficas, como las encontradas en *La esencia de la manifestación*, atiende a establecer frente al idealismo el carácter concreto de la subjetividad que coincide con el cuerpo; como reconoció en el prefacio a *Filosofía y Fenomenología del cuerpo* (2007, p. 21). La vida, asume, no necesita revelarse, es auto-revelación y afectación, es auto-donación; pero también, es el lugar del cuerpo, donde éste aparece contingente, natural —en el sentido concreto y no trascendental— es la existencia de la subjetividad misma.

Conclusión

El camino que hasta ahora se ha recorrido en el tratamiento del cuerpo ha permitido establecer de modo esquemático las dos vertientes más importantes que se encuentran en el trasfondo metafísico de la constitución de la carne que ofrece Michel Henry, cuya fenomenología de la encarnación es única. Como se ha advertido en el capítulo anterior como en el presente, tanto la reflexión del cuerpo como la de la carne se jalona no sólo hacia su estar contingente y el control del cuerpo, su sensibilidad y necesidades a partir de la configuración de una ortopedia, cuidado y mantenimiento que han dado lugar a la estetización de la vida cotidiana. Así mismo, ambos conceptos están atravesados por distintas disposiciones metafísicas, ontológicas, teológicas, morales y fenomenológicas no obstante refieren a diferentes preocupaciones e interpretaciones completamente distintas: lo corporal como unidad bipartita, enraizada en la dualidad substancial desarrollada en Platón y lo carnal en contraste a la indivisibilidad ontológica que propone la metafísica del cristianismo, por decirlo brevemente; ambos conceptos íntimamente relacionados son el resultado de una compleja amalgama que es visible en su suceder en el mundo y de la vida en la que son parte constituyente. Aunado a lo anterior, la exposición del amalgamamiento que acontece en el cuerpo carnal es sólo una forma de direccionar los aspectos que se circunscriben ante éste y su lugar en el arte, es decir, desde una nueva configuración estética, ya sea como presencia y la complejidad de lo que se ha querido representar, expresar o significar, cuyo énfasis está dado en la carne, porque es ésta la que se amolda, se modifica, se corta, se hiere, es la que palpita, la que duele, se rompe, desgarrar, supura y cicatriza; la que es expuesta en dolor y su fragilidad.

Se ha querido hacer un énfasis gradual del cuerpo; desde el manejo histórico hasta el trasfondo metafísico para establecer un puente conceptual que justamente permita el tratamiento de todo lo que se

agrupa en la reflexión de la carne. Es por ello que hasta este momento, se puede percibir con Henry, que el presupuesto cristiano tiene una significación decisiva en tanto que, o bien “rechaza la reducción ruinosa y absurda de nuestro cuerpo a un objeto” (2001, p. 330) ofrecido a la manipulación técnica, estética o genética, o bien hace frente a la interpretación del cuerpo como subjetivo para identificarlo con la intencionalidad, es decir, con su aparecer en el mundo. En todo momento, insiste Henry, el cuerpo, antes de estar en el mundo, o más bien, para poder estar en el mundo, tiene que estar en la vida; ésta es la clave para comprender cómo es que nuestro cuerpo no sólo puede ser diferenciado como *Leib* o *Körper* husserliano, sino que precisamente es síntesis de *Leibkörper*. Contemplar la fenomenología de la carne para adentrarse a la fenomenología de la encarnación significa mostrar la importancia del aparecer de la corporalidad que transita desde su condición contingente hasta la consideración radical de su lugar originario en la existencia. Es en esta visión global, del análisis transicional de lo corporal, donde se puede explicar la configuración de lo carnal como acontecer artístico debido a que es ahí donde se inscriben los distintos modos de objetivación como obra de arte, pero también las distintas determinaciones de mostrar lo inadvertido. Aunque Henry, afirma que la carne es carne y no está sujeta a la convergencia y haz de procesos materiales, por ser ella misma materia fenomenológica pura, sustancia de sufrimiento y alegría, es revelación primordial y patética de la vida absoluta, es decir, auto-revelación (2001, p. 332), también está delimitada por las tonalidades afectivas y determinaciones patéticas invisibles. Quizá este capítulo se resume en la siguiente afirmación de Henry:

Por eso la carne no miente. No miente como lo hace el pensamiento verídico que dice lo que ve o cree ver, incluso cuando no hay nada, como en los sueños. Pensamiento que no miente, aunque podría hacerlo, voluntaria o inadvertidamente, incluso por ignorancia. La carne no miente porque no puede mentir, porque en el fondo de sí misma, allí donde es captada por la Vida, es la Vida la que habla, el Logos de Vida (2001, p. 333).

Capítulo Tercero

El Arte Corporal en la estética de la Nueva Carne.

Configuración de la carne como obra de arte

El sujeto es el monstruo o lo lleva dentro y la vida [...]. Los lugares del monstruo no son ya las tinieblas, el subterráneo o el espacio exterior, sino el propio cuerpo, ese apéndice siniestro, a la vez conocido y desconocido, que envejece, incuba tumores en silencio, reclama drogas, propaga virus y traiciona al alma negándose a continuar vivo indefinidamente.

Pilar Pedraza

Desde el principio se planteó al Arte del Cuerpo como el problema que motiva esta investigación; refiere de manera conjunta al *body art*, los *happenings*, el *performance art*, el tatuaje, el *piercing* y cualquier otra manifestación en donde el artista incluya su propio cuerpo como parte de su obra. En esta labor se ha querido no perder de vista lo aconteciendo históricamente alrededor de la corporalidad y que se aglutina en la exposición de la corporalidad del artista actual, el cual se ha empeñado en ser no sólo fuente de una nueva expresión sino un lugar de transformación, y con ello ha dado pie a la creación de una manera particular de hacer arte. La corporalidad subsumida al arte, como se ha expuesto, recae sobre su carnalidad. El énfasis de la carne está ligado con la corporalidad del artista por ser el lugar de intervención creativa; ahí, las transformaciones voluntariosas han tomado forma mediante manipulaciones violentas, extremas, injertos tecnológicos, ajustadores y un largo etcétera (cf. Navarro, 2002; Barrios, 2010; Mejía, 2005). La manera de ver la corporalidad en este contexto hace evidente que no hay frontera entre el gozo y el sufrimiento, que las cualidades carnales manifiestas en el arte no dejan de ser parte de la vida concreta de cada individuo por mucho que la intención sea establecer distancia ante el espectador.

Desde el principio, se ha querido constreñir este esfuerzo reflexivo a la luz de aquellos artistas que trabajan directamente sobre su cuerpo, sometiéndolo a una transformación real, es decir, no como parte de una ficción creativa dada por el maquillaje o la caracterización, sino como una intervención profunda que afecta al modo de ser personal del artista. La intervención del artista sobre su propio cuerpo puede ser descrita como una forma de encarnación en la obra de arte, que bien es traducible como la gestación de una nueva carne. Este orden metafórico de novedad carnal, la inédita creatividad del artista sobre su constitución corporal es algo que de algún modo se ha dado en el planteamiento de la *Nueva Carne* (*New flesh*) (cf. Mann, 2014); concepto que surgió en el universo literario y filmico de David Cronenberg. Las declaraciones vertidas hacia el final de *Videodrome* (1982), película escrita y dirigida por el director canadiense, fueron reveladoras: “Para convertirse en la nueva carne hay que matar la vieja” dice Nicki Brand (Debbie Harry), como un cuerpo perdido en la pantalla del televisor; entonces proclama Max Renn

(James Woods) “¡Que viva la nueva carne!”. Este concepto no sólo ha animado el trabajo del cineasta a lo largo de su producción creativa, también ha dado sentido y ha permitido explicar el trabajo de otros artistas más allá del celuloide: la pintura de H. G. Giger, la fotografía de Joel-Peter Witkin, las viñetas de Charles Burns, los cuentos de Clive Barker; es la pauta para reconocer el trabajo que queda aún inexplorado —o poco explorado — como reconoce Navarro (2002), del “significado de los tatuajes en el mundo contemporáneo, al *piercing*, a [los] performances más atroces, al *Body Art*, a personajes como Chris Cunningham, Orlan o a Gunther Von Hagen y sus exploraciones de *NecroArt*” (p. 13; cf. Fernández, 2016).

El cuerpo dispuesto a las distintas manifestaciones de artistas actuales evidencia que se está haciendo un arte distinto; no en el sentido que apunta al análisis estético de Danto, en lo que éste ha denominado *muerte del arte* y lo que él reconoce como encarnación del símbolo (2005). El arte que se encarna en el cuerpo puede ser tanto la apoteosis de los cánones reguladores y vigilantes de la perfección, el equilibrio y la armonía, como su detracción; en la medida en que se consideren estos conceptos estéticos acordes con la pasiva representación y mimesis de lo corporal en la escultura y la pintura, cuya vitalidad y realidad símil pueden ser desplazadas por la presencia viva del artista con un pronunciamiento contrario a la belleza, donde la naturaleza frágil y dolorosa es expuesta a flor de piel. En este nuevo modo de hacer arte, la historia reciente muestra que algunas propuestas colectivas de las Vanguardias, hacían una crítica frontal al concepto de belleza para dar cabida a, como dice Echeverri (2003), “una reflexión acerca de lo que rodea al hombre, de su propio cuerpo, del mundo, de las ideas que forman el tejido social, de lo político, de las diferencias sociales y de la naturaleza” (p. XVII). O como dice Ortega y Gasset:

Y es el caso que no puede entenderse la trayectoria del arte, desde el romanticismo hasta el día, si no se toma en cuenta como factor del placer estético ese temple negativo, esa agresividad y burla del arte antiguo. Baudelaire se complace en la Venus negra precisamente porque la clásica es blanca. Desde entonces, los estilos que se han ido sucediendo aumentaron la dosis de ingredientes negativos y blasfematorios en que se hallaba voluptuosamente la tradición, hasta el punto que hoy casi está hecho el perfil del arte nuevo con puras negaciones del arte viejo (2007, p. 77).

La presencia del cuerpo vivo en el arte como una Nueva Carne, no sólo es el resultado del contexto en el que nace; también lo es debido a una exploración tanto interior como exterior, de introspectiva personal y extraversion ante el mundo y lo que acontece en él. Es consecuencia de intereses que orbitan alrededor de inquietudes personales, íntimas y psicológicas, hasta temas de gran calado e importancia social, política y cultural, donde la censura ha tomado distintas formas, sobre todo en la exploración de la sexualidad y otros temas controvertidos moralmente, poco o no tratados. O son parte de un nuevo reconocimiento de la condición humana y su superación a partir de la creación de un cuerpo protésico —tema inscrito en el análisis posthumanista—, uno que sea más resistente a los embates de su decadencia e imperfección y

que es posible por los avances tecnológicos y científicos (cf. Sibilia, 2006). Los temas que como pretextos creativos se dan en el Arte del Cuerpo son tan variados como manifestaciones, trabajos y artistas existen.

Resuellan los que hacen eco de la historia humana, de los aspectos más lastimosos en la estetización de lo cotidiano y la contingencia del cuerpo, es decir, su materialidad concreta, donde ha sido realizado el control y constricción de sus sensaciones y necesidades a un modelo ideal o perfecto conforme a los requerimientos racionales, religiosos, sociales y culturales. La trascendencia de la intención de recuperar lo carnal y aceptarlo en su vitalidad material y concreta, en las diferencias únicas de cada individuo que han acallado, por ejemplo, la vergüenza ante su desnudez, haciendo posible su apertura al hablar de ella y mostrarla, ha provocado también su subversión, con una transformación insospechada que desconcierta al vidente tanto de manera superficial como profunda; depende de la experiencia estética cuya característica es personal, individual y única. Ya no se trata de la belleza solamente, se trata de mostrar que el territorio creativo puede ser violento, doloroso, provocativo y de exploración y transformación teratológica. Esto puede resumirse como la exploración de lo feo, que no es nuevo ni propio del arte actual, como evidencia Umberto Eco en *Historia de la fealdad* (2007), y como cavila Karl Rosenkranz en *Estética de lo feo* —escrito en 1853— respecto al insólito contrasentido de lo feo y lo monstruoso como fuente de goce, disfrute y deseo. En ello, cabe señalar que el artista, al ser parte de su propia obra, establece una nueva configuración donde la carnalidad tiene lugar; que la encarnación en la obra de arte se extiende más allá de la procedencia histórica y cultural sin distanciarse de ésta porque no puede revocar su relación contextual. Debido a que, por un lado, se anexa al amplio deseo de modificarle y que se hace evidente en la reconstrucción de la historia del cuerpo, pero también hace esta encarnación todavía más compleja cuando se muestra como algo más que significado, más que expresión, representación o, incluso, encarnación de algún símbolo; como algo que continua confrontando y contrariando al mundo. Por eso es tan difícil su análisis. El empeño por ofrecer un estudio del cuerpo con énfasis en la carne permite establecer distancia ante su tratamiento como cosa u objeto en el mundo —aludiendo a la distinción husserliana entre *Körper* y *Leib*—. Porque, además, su intención parte y se acota en la relación ser-cuerpo y tener-cuerpo a un mismo estatus ontológico para dar lugar a lo que incide, trastoca y modifica a la carne como un nuevo entramado de manifestación estética: el estatus ontoestético de una nueva carne. Relación que se aproxima a la vitalidad que se comparte con otros seres vivos en el mundo y que también están encarnados, como sostiene Michel Henry (2001) en su análisis fenomenológico. Este capítulo, está previsto como un seguimiento al panorama conceptual, ofrecido en el capítulo precedente, que va del cuerpo a la carne; en esta continuación, el objetivo es ofrecer una reflexión respecto a la configuración de la carne como un

elemento de análisis para la estética por las razones que hasta el momento se han expuesto en esta breve introducción; porque, además, el cuerpo donado al complejo entramado del arte expone, como nunca antes se había hecho, lo más endeble y frágil de la vitalidad y la condición humana.

La expansión de la carne en la vida y en el arte

Como se analizó en el capítulo anterior, la consideración que la metafísica cristiana hace de la carne permitió dar cuenta de su posibilidad vital; lo que no sólo hizo posible poner en el panorama el análisis de la vitalidad en la existencia sino también su ubicación concreta. La vida, pues, tiene importancia de primer orden, tanto si se considera la existencia desde la filosofía tradicional como si se hace desde la fenomenología contemporánea. El acceso al otro, dice Henry, es a partir del cuerpo (2001, p. 268), pero también a uno mismo desde la disposición existencial en que el ser se auto-contiene a sí mismo en la corporalidad, en que está metido en él mismo. El trasfondo metafísico orientado en las atribuciones teológicas permitió concebir a la naturaleza humana como una unidad encarnada; desde luego, bien más allá de la idea de salvación inscrita en la resurrección del cuerpo, bien en su perdición al ceder al deseo, la enfermedad y las necesidades, sensaciones y sentimientos viciosos. De esta unidad constitutiva de la naturaleza humana, Michel Henry insiste una y otra vez que la idea de alma encarnada o alma hecha carne es la materia fenomenológica y patética de la vida (2001, p. 117), con ello, se distancia de la metafísica que plantea una condición dualista de la existencia humana e incluye lo vital en toda su magnitud, incluido el dolor y la fragilidad. Por eso la subjetividad no es solamente conciencia o intencionalidad, como lo explica Husserl; ni es tampoco un objeto en el mundo y acción, o lo que hace posible cierto tipo de acciones. Es *pathos*, dice Henry, porque en su pasividad está inmanentemente la vida. La profundidad de esta consideración no es más que un reacomodamiento ontológico donde la realidad concreta tiene lugar. Que el cuerpo remite a significaciones o conceptos, representaciones o imágenes es cierto, mas la carne hace que todo esto sea posible, porque su intencionalidad es su poder fenomenológico, es decir, ella misma es una inmanencia radical donde el aparecer se presenta a sí mismo. Argumentar que el estar de la carne se da de manera primaria en la vida, y después en el mundo, encara para sí un lugar originario. De este modo, continuar considerando la metafísica realizada bajo la jurisdicción dicotómica o, más precisamente, con un encuadre de lo corporal como parte menor de una categoría ontológica, abisma dirigir la atención en la carne como un segmento del fluir real del mundo contingente, concreto y fáctico, como principio de vida como sostiene Henry (2001) en *Encarnación*, y finalmente una posibilidad material de la existencia humana.

De este modo, el arte actual donde el trabajo creativo permite al artista apropiarse de su obra a través de su propio cuerpo es muestra de que las manifestaciones expuestas en la carne buscan reflejar lo más esencial, la vida. Dicho de otro modo, la exploración de lo carnal, que conlleva la exposición de la vida como constituyente, devela un cuerpo subjetivo radicalmente inmanente a la condición humana. La fragilidad, el dolor y el sufrimiento son parte de toda esa inmanencia y parte de su auto-afección. Por eso, ubicar a la vida en un lugar primordial de la existencia carnal establece una nueva ontología; es realizar ya una fenomenología como ontología, o ya una ontología como fenomenología que se asienta en el aparecer y el ser, porque son lo mismo (Henry, 2015, p. 6). Como dice Moratalla de modo introductorio en *La Barbarie* de Michel Henry (1996): “Ha llegado el momento de que la filosofía deje de pensar el sujeto bajo categorías del objeto y piense realmente en la subjetividad misma; esta tarea sólo la fenomenología puede hacerla” (p. 12). ¿No acaso esto es plantear una reivindicación de la vida concreta? Piénsese la definición que ofrece Henry de la subjetividad:

La tierra, el mar, las estrellas son cosas. También son cosas las plantas, los árboles, los vegetales en general, a menos que se haga aparecer en ellos una *sensibilidad* en el sentido trascendental, es decir, esa capacidad de experimentarse haría de ellos seres vivos —no ya en el sentido de la biología sino en el sentido de una vida verdadera, la cual es *la vida fenomenológica absoluta, cuya esencia consiste en el hecho mismo de sentirse o de experimentarse a sí misma, y no es nada más—*; eso es a lo que llamaremos una subjetividad (1996, p. 20).

El alcance de la vida fenomenológica absoluta, entonces, es la vida que se experimenta a sí misma sin distancia, es la experiencia de la afectividad (Henry, 1996, p. 30). Es la posibilidad ontológica de la realidad absoluta del sujeto encarnado, donde el yo es una verdad originaria:

Él no será primero para luego auto-revelarse, sino que su ser se identificará con su auto-revelación; y, por cierto, este ser no tendrá principio ni final, ni lo tendrá su primordial verdad originaria, porque suponer que el tiempo domina sobre el fundamento no es sino volver a socavar estúpida, absurdamente, su condición de fundamento (Henry, 2015, p. 11).

A partir de la fenomenología de la vida, el replanteamiento del horizonte ontológico hace posible dar lugar a lo que coincide con la corporalidad carnal, que incluye al Arte del Cuerpo. En efecto, Henry se afana en establecer que el aparecer es lo mismo que ser (2015, p. 6). La vida es, entonces, no otra cosa que revelación, auto-revelación, afección y donación, en el fluir real y contingente del mundo, en lo concreto y no trascendental ¿No es acaso concreto el trabajo creativo del artista sobre su cuerpo, independientemente del modo en que lo haga o lo que quiera representar, transmitir o significar? Sobre esta base ontológica es posible legitimar la estética del cuerpo expuesta a la mirada del mundo, porque qué otra cosa puede hacer la reflexión filosófica sino legitimar lo que habita el mundo, antes de perderse en la inmensidad de la sustancia o el espíritu absoluto, la conciencia y el ser. Como dice Heidegger (2013), a propósito de la

metafísica que aplica a la filosofía en amplio sentido: “La metafísica no es lo que el hombre sólo crea en sistemas y doctrinas, sino la comprensión del ser, su proyecto y su abandono, acontece en el *Dasein* como tal. La ‘metafísica’ es el acontecer fundamental en la irrupción en el ente que acontece con la existencia fáctica de algo así como el hombre en general” (p. 207).

Reconocer la victoria de la carne como parte de la supremacía de la naturaleza humana y sobre la vida, en la que el cuerpo es mostrado desde su hermosa plenitud y brillantez hasta sus secretos teratológicos, es plantear una filosofía de la existencia, pero también es una hazaña que está en ciernes. Esto es seguir la consigna cartesiana de volver a las cosas mismas, no porque se dé la espalda al edificio conceptual construido por la filosofía sino que al hacer un movimiento radical hace evidente lo que también le pertenece a la fenomenología de la razón; es dar cuenta, como dice Henry, que:

El ser se presenta tal como es en sí mismo y, de alguna manera, “en persona” a una conciencia intuitiva que se halla entonces en presencia de la cosa misma y vive, por así decirlo en su proximidad inmediata. Esta situación se caracteriza por el hecho de que las interpretaciones significativas de la conciencia encuentran un cumplimiento que puede llegar hasta esta presencia viva de la cosa misma, de modo que al sentido mentado por la conciencia viene entonces a añadirse en el noéma un carácter específico de corporeidad. (2015, p. 18).

Lo que expresa Henry es parte de un reconocimiento del trabajo de Husserl. Lo importante es hacer visible que es necesario retomar la evidencia inmediata y originaria, eso que se puede aprestar al considerar al cuerpo. De ahí que su esfuerzo por trazar una fenomenología de la vida se circunscribe a la evidencia apodíctica que ha buscado la filosofía. Para ello, reconoce, en el universo cartesiano, la “verdad primera que tiene que ver con [...] un ser verdadero, un ser real, en sentido absoluto. El *cogito* es así el primer elemento de una ciencia racional que realiza primeramente en él su proyecto de apodicticidad. Es el punto de partida, el comienzo; con él, se encuentra una verdad, y la conciencia puede vivir en la certeza” (Henry, 2015, p. 21). No obstante, la razón, afirma, debe ser comprendida en un sentido ampliado, porque de lo contrario perdería el privilegio exclusivo de “realizar en toda su plenitud una visión racional del ser” (2015, p. 22). La tarea de la filosofía, como bien afirma Henry, no es acumular las verdades, sino ordenarse a conocimientos cada vez más amplios, por ello, su insistencia en recurrir a una ontología relativa a la región concreta y material de la existencia. No porque no se haya considerado ya el reino de las esencias materiales (la vida, el cuerpo, el espíritu, los números, las cosas naturales o la historia) sino que han sido suscritas como categorías en una simetría apriorica donde los objetos concretos de la misma región obedece al ser en general; lo que, permite pensar en la línea que sigue Heidegger (2000), por ejemplo, al proyectar una filosofía científica distinguiéndola de la filosofía como concepción del mundo, “ambas constituyen a la par la esencia de la filosofía, de modo que en lo que realmente se hace hincapié en definitiva es en la tarea de la

concepción del mundo” (p. 32). Bajo esta distinción define a la fenomenología como el método de la filosofía científica en general pero no es distinta en su fin a la ontología en el sentido del *ser* de la profundidad del discurso griego, es decir, en un sentido amplio donde “somos capaces de comprender al ente como tal sólo si entendemos algo como el *ser* [*Sein*]” (2000, p. 35). Aludir a Heidegger se debe a que éste no pierde de vista la concordancia o correlación entre la posibilidad fáctica del mundo y lo que denomina *Dasein* fáctico:

La concepción del mundo está determinada por el ambiente: pueblo, raza, posición grado de desarrollo de la cultura. Toda concepción del mundo construida, pues, individualmente, surge de una concepción natural del mundo, de un ámbito de formas de comprender el mundo y de determinar el *Dasein* humano, que se hallan en cada caso dadas, más o menos expresamente, en todo *Dasein* Humano. La concepción del mundo no es asunto de un saber teórico, no por lo que respecta a su origen ni por lo tocante a su uso (2000, p. 30).

De ahí que Heidegger (2000) conciba a la reducción fenomenológica de manera distinta a Husserl, como “la reconducción de la mirada fenomenológica desde la comprensión, sino concreta, de un ente hasta la comprensión del ser de ese ente (proyectada sobre el modo de su estar develado [*Unverborgenheit*])” (p. 47). Esta consideración que da lugar a lo fáctico no es distinta del reconocimiento del poder de revelación en que la vida se revela a sí misma, en el saber de la conciencia, donde se funda a su vez todo conocimiento humano: “El curso de la ontología existencial, que empieza por el análisis de la cotidianidad, apunta —y sólo a ello— a la elaboración de la unidad de la estructura originaria y trascendental de la finitud del *Dasein* en el hombre” (Heidegger, 2013, p. 202); considerando que la finitud se circunscribe a lo temporal, la intención es mostrar que ya la metafísica o ya la ontología no debe olvidar que el acontecer fundamental del hombre en general se da en la existencia fáctica. Sin duda, el derrotero de Heidegger lleva otro rumbo, la exploración de lo ontológico y lo óntico en la pregunta por el ser; y en esto va su reflexión:

Si no comprendiéramos, aunque de primeras de manera burda y no conceptual, qué quiere decir la efectividad [*Wirklichkeit*], nos permanecería oculto lo que es efectivo. Si no entendiéramos qué quiere decir la realidad [*Realität*], no sería inaccesible lo real [*Reales*]. Si no entendiéramos qué quiere decir vida y vitalidad [*Leben, Lebendigkeit*], no seríamos capaces de comportarnos respecto de lo vivo. Si no entendiéramos qué quiere decir existencia [*Existenz*] y la existencialidad [*Existenzialität*], ninguno de nosotros mismos sería capaz de existir como *Dasein* [...]. Debemos comprender el ser para estar en disposición de que se nos dé un mundo que es, para existir en él y para que nuestro propio *Dasein* que es pueda ser (2000, pp. 35–36).

Citar a Heidegger permite señalar el acierto que tiene al acercarse al mundo fáctico que, como se ha dicho, corresponde a lo concreto y contingente no obstante que su trabajo se centra, como peso muerto, en el ser, en esto coincide con Henry en darle importancia al mundo. No se trata sólo de preguntar qué es el ser, sino de saber las condiciones en que está dado, porque si no se consideran sus determinaciones en correlación con y en la vida y con y en el mundo, el resultado conduce a respuestas llenas de solipsismo reverberante. Reconocer el mundo fáctico debe suponer que éste únicamente se da en la vida, existe para ella, en ella y

por ella, como dice Henry (1996, p. 32). Sin embargo, Heidegger (2000) se distancia ahí mismo donde desde su perspectiva quiere demostrar y hacer más comprensible la ontología en la “determinación del sentido del ser a partir del tiempo, de la *temporaneidad* [*Temporalität*]” (p. 42). Es cierto, que cuando afirma que la comprensión del ser se dirige primero y necesariamente al ente, para después alejarse de éste y volverse al ser de ese ente, está considerando que el ser tiene un comienzo a partir del ente (Heidegger, 2000, pp. 46–47); empero, por mucho que se haga posible la tematización del ser ningún análisis puede exentar al ente porque no es un apéndice caprichoso, sino que siempre está de acuerdo con su propia existencia, su existencia es vital, insufla vida al ser. Como reflexiona García-Baró:

Los entes en el horizonte de la trascendencia (o mundo, o ser, o presencia) son finitos (nunca el ente es ente en total, dominador de su propia esencia, mientras se encuentra en el horizonte del ser trascendente), la verdad originaria carece de finitud en la medida en que es inmanencia [...]. Tan sólo puede ser auto-revelación absoluta y perfecta (aunque, de alguna manera se haya ocultado al hombre mismo, hasta después del trabajo filosófico de Heidegger, su esencia en plenitud). Lo que quiere decir que en ella no se puede diferenciar entre materia y forma, entre contenido y modo de la revelación (como sí se diferencia, tanto en el dominio de la verdad predicativa como en los de la verdad óptica y la verdad ontológica). Otra expresión para lo mismo será decir que en esta verdad no podemos distinguir una esencia y una realidad condicionada por esa esencia: se trata de la *realidad absoluta*, de la realización de la esencia absoluta (o “esencia de la manifestación”, esencia última y absoluta (Henry, 2015, p. 11).

Lo anterior se resume en que la posibilidad ontológica es la realidad absoluta (Henry, 2000, p.11). De tal manera que es necesario comprender que toda ontología particular recae sobre todo lo óptico:

Tal manifestación no es nunca un correlato de una representación o de una intuición; se produce siempre, en realidad, dentro de un medio ya abierto que le hace posible. La apertura de este medio es el carácter de abierto del ser. Sólo porque el ser está des-velado puede el ente manifestarse. Toda verdad predicativa remite a una verdad óptica y ésta, a su vez, a la verdad ontológica (Henry, 2015, pp. 34–35).

No obstante, pregunta Henry (2015), “¿por qué, sin embargo, la ontología es incapaz de fundarse ella misma ontológicamente y debe colocar en el centro de su problemática a un existente determinado, hasta el punto de confundirse con el análisis existencial de éste?” (pp. 48–49). El vínculo, dice, que une el ser y el ente es oscuro, y su estructura no es homogénea y con significación polivalente. Quizá por eso su insistencia en seguir los pasos de Heidegger con una urgencia por desentrañar a la fenomenología como ontología, para saber aquello que descansa en la inmanencia y lo que refiere a pensar “una existencia o, mejor dicho, la existencia misma, la existencia que conviene pensar como ‘realidad humana’” (Henry, 2015, p. 57). En acuerdo de que el plano ontológico está en el mismo nivel que el óptico, entonces, es de esperar como consecuencia la afirmación de Henry que el ser es la manifestación pura, porque la manifestación del ser es la manifestación de sí. (2015, p. 146). Esto quiere decir, que lo que se manifiesta en el plano óptico, no es otra cosa que lo ontológico, porque no es el ente lo que se manifiesta sino el ser (p. 175). La

estructura ontológica de la realidad donde existencia, es decir, la revelación de la existencia, lo que es y tiene que ser para ser lo que es, es la manifestación (p. 297). De ese modo la inmanencia “no funda solamente, cada vez, una situación: es la esencia de la vida” (p. 370). De esto habría mucho que decir conforme al profundo análisis de *La Esencia de la Manifestación* de Henry, sin embargo, siguiendo la prescripción heideggeriana a la que él mismo se constriñe, la que se advierte a la luz del ser del *Dasein*, el punto de toque es la existencia cotidiana (cf. Heidegger, 2013, p. 202 y ss.) y, con ello, el cuerpo es designado la forma más profunda de la esencia de la manifestación (Henry, 2015, p. 380), y parte del reconocimiento de toda la realidad bajo todas sus formas. Pero ya que la esencia de la manifestación reside en la revelación de la esencia de la vida hay que reconocer, también, que ésta es invisible, “lo invisible es la esencia de la vida” (2015, p. 424). De cierta manera, es importante decir que el gran entramado que Henry construye lo hace alrededor de una fuerte crítica a la dualidad donde la estructura cartesiana se sostiene en la construcción y comprensión de la razón; de tal manera, el autor presenta este problema bajo el rubro de lo que él llama monismo ontológico en *La Esencia de la Manifestación*. Debe pues, dispensarse la manera tan breve de este señalamiento porque lo que es necesario enfatizar por ahora es cómo Henry reconoce que la vida es parte de dar cuenta de lo que compete a la subjetividad constitutiva, donde la afectividad aparece. Viene al caso porque es gracias a su crítica frontal al monismo ontológico que da cuenta no sólo de la importancia y lugar de la vida dentro de la ontología, como lo plantea desde la fenomenología, sino también que ésta ha sido la vía para reconocer la afectividad que se traduce en sufrir. El ser del sujeto, dice Henry, es el ser mismo, es la subjetividad:

Ser un sujeto quiere decir “sufrir”, quiere decir “ser”. El ser del sujeto es el ser mismo. El ser del sujeto es la subjetividad. *La subjetividad constitutiva del ser e idéntica a éste es el ser-consigo, el llegar a sí mismo del ser tal como se lleva a cabo en la pasividad original del sufrir. La esencia de la subjetividad es la pasividad* (2015, p. 454).

Es así, que en el horizonte de Henry, la vida es lo que silenciosamente llega a sí y está ligada al ser-sí mismo; en una relación pasiva lo que se siente, se experimenta y lo que hace estremecer es la manifestación de la vida en su posibilidad última, el ser-concreto porque toda vida en esencia es afectiva y la afectividad es la esencia de la vida. Vivir, expresa Henry, como reconocieron los griegos y más tarde Nietzsche y Heidegger, significa ser, entendiendo que esto designa la estructura interna de todo lo que es: “el ser es inseparable de la afección y encuentra en la posibilidad última de ésta, en la afectividad su propia posibilidad, radical y última: su esencia” (2015, p. 454). Por esto, reafirma que la afectividad se realiza concretamente en el sufrir:

La tonalidad del acto de sentir es su sentirse a sí mismo, es su afectividad. La afectividad, y sólo ella, permite que la sensibilidad sea lo que es: una existencia, el espesor de una vida recogida en sí misma y

experimentándose a sí misma mientras está afectada, sufriendo y soportando lo que la afecta —no la fría captación de ello o su contemplación indiferente. *Frialdad de la captación, indiferencia de la contemplación y, por ejemplo, de la mirada teórica, son, no obstante, tonalidades afectivas*, y como tales precisamente pertenecen a la sensibilidad y la determinan; son las modalidades concretas según las cuales se realiza cada vez el acto de sentir considerado en él mismo y en la realidad de su esencia, como afectivo (2015, p. 258).

De esta manera el carácter afectivo de la sensibilidad evidencia que toda relación es afectiva y sólo puede producirse como tal, que nuestros sentimientos no son más ni menos contingentes que nuestros pensamientos porque tanto unos como otros, se sienten o experimentan o viven de distinta manera, pero todos ellos no dejan de ser subjetivos; un paisaje, una obra de arte, un momento en la historia y todo lo que sucede está presente en las distintas maneras de vivir, está sometido a las leyes de la percepción, de la imaginación y recuerdo, etc. (Henry, 2015, p. 462). Ésta es la forma de realización, de la realidad de lo afectivo: *“la afectividad es el fundamento universal de todos los fenómenos y los determina a todos originaria y esencialmente como afectivos”* (2015, p. 463). El que la afectividad sea examinada dentro de esta ontología existencial permite subrayar que el cuerpo puede ser entendido como una afirmación al ser la unidad fundamental que explica efectiva y profundamente la afectividad, porque cualitativamente es ahí donde la existencia subjetiva, con todas sus tonalidades, expresa la vida; de ahí que bajo la enunciación sartriana, Henry cita *“no hay sentimientos sin un conjunto de fenómenos corporales”* (p. 476). Además de afirmar que *“la afectividad es la condición de la sensación: constituye su realidad misma y la sustancia de su ser fenomenológico efectivo y concreto”* (p. 477), se trata de la presuposición ontológica de la afectividad y la auto-afección que le pertenecen al ser concreto. La afectividad como contenido concreto en el cuerpo es el puntal, la manifestación misma y la esencia de la vida que, también le concierne al dolor.

El dolor mismo, el dolor considerado en cuanto tal, no es algo simple; su ser no es nada inmediato. El ser del dolor, su realidad, lo que hace de él algo vivo y una determinación de la vida, reside en la estructura interna de ésta: es el hecho de que el dolor se siente a sí mismo inmediatamente, se experimenta a sí mismo, es su ser-dado-a-sí-mismo en la pasividad original del sufrir y la esencia de la afectividad en él. El ser del dolor, y su realidad, es precisamente su revelación como encontrando su esencia no en el dolor mismo, sin embargo, sino en lo que le permite ser lo que es y constituye precisamente su realidad, en la afectividad (2015, p. 515).

Ante esto, es necesario establecer que el sufrimiento como tejido de la existencia además de ser el lugar donde la vida se vuelve vida, es realidad y afectividad. Fenomenológicamente corresponde a dos formas de experimentación respecto a nuestro cuerpo: interior y exteriormente.

Pues, por una parte, yo vivo interiormente el cuerpo, coincidiendo con él y con el ejercicio de cada una de sus capacidades: yo veo, oigo, siento, muevo las manos y los ojos, tengo hambre, frío, de tal manera que soy ese ver, ese oír, ese sentir, ese movimiento, esa hambre, me abismo todo entero en su pura subjetividad hasta el punto de no poder diferenciarme en nada de ellos: de esa hambre, de ese sufrimiento, etc. Por otra parte, y al mismo tiempo, vivo exteriormente ese mismo cuerpo, puesto que soy

capaz de verlo, tocarlo, representármelo como se representa en general un objeto, como una realidad exterior más o menos análoga a los demás objetos. (Henry, 2008, p. 17).

Si Henry, en *La esencia de la manifestación*, afirma que el sufrimiento es efectivamente este tejido existencial (2015, p. 626) y, por lo tanto, es el lugar donde la realidad y la efectividad tienen lugar como parte de su devenir subjetivo interior o exterior, en *Encarnación*, es donde, al continuar con su lógica de estudio, encuentra el anclaje material a la manifestación de la vida, cuya demarcación, es decir, su auto-revelación, se cumple en la carne: la fenomenología toma su posibilidad en la vida (Henry, 2001, p. 221). La condición de la carne, no puede ser otra que patética, porque “si fluye a través de nosotros y nos hace vivientes sin contar con nosotros, independientemente de nuestro poder y de nuestro querer [...] se trata por tanto, en efecto, de esa vida que nos precede en el corazón mismo de nuestro ser, de esa vida que no es solamente nuestra” (2001, p. 222). La carne es un estar pasivo, hace que su manifestación no sea otra que una adición contingente a su condición viviente, como una suerte de apéndice empírico pero sin cancelar su privilegio originario, que remite no sólo a una fenomenología de la carne sino a una fenomenología de la Encarnación donde la vida absoluta tiene lugar (cf. Henry, 2001, p. 223).

Por esto la inmanencia de la vida debe su poder a la carne porque ésta es la que responde objetivamente al mundo; animada por significaciones, Henry ofrece una explicación donde no existe distancia, como veía por su parte Husserl; *Leibkörper* es la síntesis del cuerpo vivo “cuyos ojos son unos ojos que ven, las orejas, unas orejas que oyen, los miembros, unos miembros móviles que se mueven libremente por sí mismos” (Henry, 2001, p. 260). Todas las significaciones devenidas de la carne originaria remiten a la realidad de la carne viva y a sus opresiones reales, ver, oír, moverse; todo ello concierne a la inmanencia absoluta de la vida trascendental. El cuerpo, dice Henry, está investido de una doble potencialidad, patética y dinámica al mismo tiempo que tiene una capacidad oculta de sentir, moverse, sufrir y gozar que sustrae de sí; es decir, alberga en éste un conocimiento “que tengo de mí mismo y de mi propio cuerpo, del que tengo del otro y de su cuerpo en él. Mientras que yo percibo mi propio cuerpo en el mundo, *yo soy esa carne oculta* que siente, se mueve, sufre, que confiere a mi cuerpo objetivo los caracteres que tiene tanto para mí como para los otros” (2001, p. 261). La manera en que Henry acredita la existencia del cuerpo propio objetivo o el de otro se da bajo una doble dirección:

Por una parte, es una cosa opaca, ciega, “material”, capaz de ser iluminada desde fuera por la luz, nunca de acogerla y recibirla en sí, de ser iluminada internamente por ella, de convertirse ella misma en luz, hogar, de inteligibilidad, cristal puro de aparecer. Por otra parte, una cosa cuya esencia consiste por entero en auto-aparecer a la manera en que es posible una auto-revelación: en el pathos de la vida (2001, p. 261).

Nuestro cuerpo, dice Henry, es un objeto mágico debido a su doble constitución asentada bajo su piel, junto a ella y que le es inseparable, la cual está determinada por una sensibilidad primordial, cuya realidad y esencia no son otra cosa que la carne originaria, es decir, la vida. No se trata sólo de un poder constitutivo fáctico, la fenomenología de la carne designa una posibilidad de poder, un poder poder. De la lectura de Kierkegaard, Henry calcula que la posibilidad de poder surge de la angustia como aquello que se vincula, por ejemplo, a la decisión de, o bien lanzarse a un abismo, o bien arrojarse a las ruedas de un tren, es decir, cualquier decisión que sea la posibilidad de poder como una posibilidad real y siempre efectiva: “constitutiva del Sí trascendental en cuya ipseidad nuestra carne está situada en sí misma, en cada uno de los poderes que en lo sucesivo son suyos —en la posibilidad de poderlos ejercer—” (2001, p. 263).

La nueva carne: las mutaciones del cuerpo o de la encarnación de la obra de arte

Por supuesto que somos carne, somos osamenta en potencia. Cuando voy a la carnicería, siempre me parece sorprendente no verme allí, ocupando el lugar del animal.

Francis Bacon

La urgencia de acceder a un análisis de lo corporal a partir de la experiencia de la carne, permite retomar lo originario que ella misma posee, pero también enfrentar el hiato que se ha producido ante su tratamiento residual cual apéndice ontológico. Por el contrario, desde el lugar que hasta ahora se ha venido explorando, mostrar que la dimensión ontológica de la corporalidad carnal, o si se prefiere la corporalidad que se expresa en lo carnal, su encarnación es una reafirmación de la vida antes que del mundo, “un mundo que sólo se da a la vida, que existe por ella, en ella y por ella” (Henry, 1996, p. 32) y del que el arte es partícipe (1996, p. 36). El arte, o más bien, ciertas manifestaciones artísticas han sabido acceder de una manera particular a la experiencia de la carne, “dado que es una actividad de la sensibilidad, la realización de sus poderes” (p. 39). Lo que se trasluce en el arte es la razón por la que el ejercicio creativo es una expresión particular de la experiencia vital y subjetiva del artista, su cuerpo abierto como caja de Pandora hace aparecer no solamente lo desastroso sino lo apenas comprensible. Es pues, en la doble dirección en que está involucrada la carnalidad, donde la posibilidad real y afectiva de la vida que atraviesa lo corporal es conquistada a partir de la afanosa y paciente expresión, como expone Henry a lo largo de *Encarnación* (2001); sin embargo, pretende apresar la belleza o la plenitud de las imperfecciones y monstruosidades encontradas en la carnalidad como deseo, porque lo que hace bello algo, reconoce, son las leyes estéticas de la sensibilidad (cf. Henry, 1996, p. 40). El objetivo de Henry es mostrar que la subjetividad no sólo es conciencia o intencionalidad, o que el cuerpo está subyugado a una relación de objeto; por el contrario, es

un ek-tasis con el ser, como un modo de operar que logra la exterioridad de la subjetividad o el distanciamiento de un horizonte (1996, p. 31); también que el cuerpo no es sólo acción o pasividad, como parte de una convergencia del dualismo cartesiano; es una condición material que evoca necesidades, afectos, deseos, erotismo, sexualidad pura como parte de una fenomenología de la vida que corresponde horizontalmente a una fenomenología material. Además de todo, para enriquecer la discusión trazada a partir de la vida, expone a la cultura como no otra forma de manifestación de ésta, porque la vida concreta no es otra cosa que cultura, es lo que muestra la pertenencia al mundo. “¿Por qué el arte surge necesariamente en el interior de la experiencia humana como una de las formas fundamentales de toda cultura?” (p. 41), pregunta Henry. El mundo, dice, es “sensible porque, como mundo-de-la-vida y no de la conciencia pura, es afectivo en su fondo, según la posibilidad más íntima de su despliegue extático” (p. 41).

La implicación entre la vida y la cultura es un tema tardío en el trabajo de Henry, que explora en textos como *La Barbarie*, para designar las condiciones concretas del aparecer de la vida misma, por eso, se trata de una fenomenología donde la presencia humana es calculada dentro de la más amplia manifestación fáctica. La validez de la encarnación de la vida en lo corporal, es en esencia el modo de estar sobre la tierra. Una vez que se hace posible la reivindicación de lo corporal a través de la carnalidad concreta corresponde reconocer, asimismo que la carne está tocada por lo sensual, provocativo, lo que remite a la relación erótica, dinámica o patética que se esfuerza en ser explícita en el aparecer del Arte Corporal. Se trata de reconocer el derrotero y las interrogantes que surgen en la carnalidad y que en el cumplimiento de su vitalidad, se manifiesta ante el mundo como una relación afectiva y también erótica. El descubrimiento de la nueva carne, donde con un nuevo gesto de encarnación la corporalidad sufraga de un modo distinto y paralelo a la vida para hacer explícita otras de sus manifestaciones materiales, donde lo erótico y lo sensual o el dolor y el sufrimiento revisten al Arte Corporal de angustia, hacen necesaria una explicación de lo que acontece y por qué.

Sólo una carne real, una carne viva, es capaz de hacer nacer un deseo real, una angustia real. *Una carne real y viva que se revela en la auto-impresividad de la vida, nunca en el fuera de sí de un mundo. Confiar a éste la relación erótica, buscar en él la vida, supone no superar el fracaso que ha conocido el deseo en la noche de los amantes, sino redoblarlo* (2001, p. 282).

Como reconoce Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, texto escrito en 1925 en el que visionariamente analiza las primeras Vanguardias, el conjunto de la propuesta estética es una reverberación de la vida y sus múltiples modos de representar lo humano:

En la obra de arte preferida por el último siglo hay siempre un núcleo de realidad vivida que viene a ser como una sustancia del cuerpo estético. Sobre ella opera el arte y su operación se reduce a pulir ese núcleo humano, a darle barniz, brillos, compostura o reverberación. Para la mayor parte de la gente tal

estructura de la obra es la más natural, es la única posible. El arte es reflejo de la vida, es la naturaleza vista al través de un temperamento, es la representación de lo humano, etc. (2007, p. 62).

Decir que el Arte del Cuerpo trata sobre la condición humana es oportuno, no porque el resto del arte no lo haga, sino porque su vitalidad ya no está necesariamente a expensas de lo que se consideraba en el viejo problema de la mimesis, de la representación y de la verosimilitud o el reflejo de lo bello o lo bueno. El arte actual tiene una preocupación particular por la representación de lo vital y de lo humano. No es que el cuerpo, hoy se presente como una realidad aparte sino que, sin despegarse del mundo, lo cuestiona todo y al mismo tiempo el esfuerzo de recibirle y comprenderle es distinto. E incluso, si se piensa la dignidad humana que se muestra en el trabajo de los artistas de lo carnal, hay un choque con la razón o con las intenciones personales, o con el modo de pensar o con la voluntad de crear y expresar aquello que no necesita explicación. El espectador es quien acepta, rechaza, se contraría o enmudece y demanda una explicación. Si esto es cierto, ¿por qué tendría que requerir explicación si las manifestaciones anteriores no lo han demandado; lo que la mayoría de las manifestaciones de lo carnal buscan es mostrarse sin mayor explicación? Pero el caso es que sí, necesitan enfrentarse y necesitan explicarse, porque el cuerpo integrado como un elemento creativo dentro de las Artes Plásticas ha tomado matices muy distintos por el hecho de estar presente, lo que admite reformular a las distintas manifestaciones artísticas. Reformulación del arte que no sólo accede a distintos modos de nombrar a lo nuevo y reclasificar lo anterior, también corresponde al ejercicio de englobar el arte de lo corporal en la funcionalidad de la nueva carne. El que la lectura fenomenológica de la vida dé un lugar primordial a la carne dentro de su propuesta, concede dar sentido y razón a la integración del cuerpo en los distintos recursos materiales y tecnológicos; además de explicar las distintas inquietudes sociales, culturales, antropológica y simbólicas que no únicamente hacen visible el dolor y la fragilidad, y la vida misma sino que su alcance ha permitido la formulación de un cuerpo más allá de la vida —si esto es posible— como postorgánico o posthumano; conceptualizaciones que se inscriben no solamente en una discusión que concierne a la obsolescencia, en sentido biológico, del cuerpo (cf. Sibilia, 2006) sino que se inscribe como una amplia discusión en distintos campos de la filosofía.

Señalar lo concreto de la vida es, como se ha venido afirmando hablar de la corporalidad que se muestra no de otro modo que desde la carne, es decir, en su desnudez, su fragilidad y los defectos perceptibles en su superficie. La presencia fáctica del cuerpo ante la vida, ha ocurrido atravesada por un proceso de estetización que se ha extendido en toda su constitución con la intencionalidad de mostrar algo, a través de una acción inocua hasta una intervención profunda en la piel que remite a la conservación. Por ello, cabe preguntar ¿no acaso el artista que construye su propuesta a partir de su cuerpo está creándose y

creando un nuevo envoltorio y un nuevo estado de subjetividad?, ¿cómo puede designarse esto, como encarnación o como reencarnación? Porque si el arte es reflejo del estatus humano, de sus crisis y sus construcciones, tal intervención también construye un modo particular de subjetividad. El Arte del Cuerpo subraya la búsqueda de otra corporalidad que se preserva en la carne; mostrarse distinta implica que modifica su naturaleza para mostrar otra. Voluntariosa y libremente el cuerpo modificado es un estar distinto en el mundo conforme a la intervención superficial o profunda.

Quizá como dice Norbert Elias, no es superfluo pensar que el cuidado de las personas mismas se antepone a veces al cuidado de las personas mismas (2012, p. 139). No obstante, hasta el mismo cuidado del aspecto del cuerpo y el lustre de la carne sea todavía más importante que los órganos y que la persona misma cuya finitud intenta encubrir de su propia individualidad. La preocupación por la corporalidad no sólo se ve en la representación de sus mejores cualidades. Ha cambiado el arte al forjarse este otro arte que trastoca al cuerpo ¿Acaso no es perversión el acto de perturbar su orden y su estado?, ¿cambiar su fin, donde la vida tiene lugar, esto si se sigue al pie de la letra el significado de la palabra perversión?, ¿pero cuál es el fin del cuerpo carnal que sea más importante que la contención de la vitalidad? La búsqueda humana por permanecer vivo ¿no es acaso una idea que ha modificado toda vida humana, toda la humanidad misma? La curación de las enfermedades, la preservación de la salud, el aumento de la esperanza de vida, e incluso el culto a los muertos, la preservación de sus restos y su legado; todo ello en su conjunto ha sido el modo en se ha enfrentado a la decadencia física y la muerte.¹ Como dice Elias (2012): “La ‘Naturaleza’ carece de intencionalidad. No persigue ningún objetivo ni la anima ningún propósito. Las únicas criaturas en este universo que pueden establecer objetivos, que pueden crear y dar sentido, son los propios seres humanos” (p. 125). Si el cuerpo carnal tiene lugar en el arte es porque existe la intencionalidad de manifestar la condición y la naturaleza humana; también ahí se ven reflejadas las preocupaciones por la vida, su fragilidad, el dolor, su decadencia y la muerte. En esta discusión es donde se inscribe, por ejemplo, la propuesta de artistas como Stelarc, cuyo trabajo se centra en la preocupación por la obsolescencia del cuerpo y la reconstrucción de la vitalidad humana. Que algunas propuestas vanguardistas decimonónicas intentaran renunciar osadamente al cuerpo, como defendieron algunas teorías teatrales desarrolladas por el futurismo, dadaísmo, constructivismo o minimalismo (cf. Sánchez, 1990), en cuya negación y superación del cuerpo se ubica la deshumanización, no hace más que agudizar

¹ Desde luego, puede pensarse en la idea de preservación en las antiguas civilizaciones y en toda la evidencia que se ha encontrado respecto al enfrentamiento con la muerte, el “más allá”, el entierro y el cuidado de los muertos hasta la perpetuación de la vida en el culto a la muerte que se observa en los ritos funerarios, la momificación o la preparación para el “más allá” que, como se sabe, existe en todas las culturas.

la dificultad de comprender esta corporalidad carnal. “¿Por qué ese prurito de ‘deshumanizar’, por qué ese asco a las formas vivas?” pregunta Ortega y Gasset (2007, p. 76). Precisamente la intención de superar al cuerpo es lo que echa anclas en la carne para que sea reconquistada y constituida en una nueva, porque ya la superación o ya la inquietud hacen posibles sus mutaciones o por lo menos su alteración. Para Henry es claro que, en cuanto a la praxis, la estética designa la modalidad de la vida sensible que se correlaciona y pertenece al mundo de la vida; que la actividad del artista es una actualización de la vida de la sensibilidad, su empleo, desarrollo, cumplimiento y crecimiento: “La relación de la vida de la sensibilidad y de la vida estética *stricto sensu* nos ofrece un ejemplo privilegiado de la relación general de la vida y de la cultura y nos permite apreciar como ésta no es en efecto más que la realización de aquélla” (Henry, 1996, p. 45).

En cuanto a la obra de arte, su integridad material o su soporte físico, sostiene Henry, no es en sí nada material; desde luego que son cosas que pertenecen al mundo, en la experiencia estética tanto para el creador como para el espectador, estos elementos “no sirven más que para figurar una realidad de otro orden, la realidad representada” (1996, p. 46). En el momento en que, desde la visión estética, la tela o la madera se convierten en un cuadro se adentra en una dimensión que le es propia a la obra de arte. Esa materia queda neutralizada, por lo que deja de ser percibida y considerada como objeto en el mundo para ser una entidad que figura en la realidad representada: la obra de arte constituye una única y nueva dimensión de ser, en cuyo interior están unidos los elementos que la representan a partir de relaciones de semejanza (Henry, 1996, p. 47). Esto es lo que designa la dimensión ontológica del arte, donde toda obra estética, se propone como una totalidad y solamente es inteligible como tal. Pero qué se puede decir de la configuración plástica viviente dada en la carnalidad, acometida por su plenitud y condicionada a su sentido vital. Para Henry, es claro que el arte es la representación de la vida y con ello que la obra de arte también lo sea porque no puede exhibir una realidad propia, sino solamente una representación irreal, una simple representación (1996, p. 53). Sin embargo, el Arte Corporal plantea un problema que se ubica justamente entre el análisis de Henry de lo corporal como una encarnación de la vida y la obra como una representación de la vida. No se trata de que el Arte Corporal se contraponga a la dimensión de la carnalidad planteada por la fenomenología de la vida o al carácter estético de lo representacional de la vida en el arte. Se trata de señalar algo que, al parecer el propio Henry no vislumbró pero que, no obstante, sienta las bases para poder afianzar un análisis que permite explicar que éste es un problema que rebasa la frontera de lo real y la representación. En el horizonte de Henry el cuerpo inscrito en el Arte Corporal se afirma originariamente en la vida al mismo tiempo que señala una excepción en la que la representación no

es un pasaporte irreal, sino un acontecer que se funde con su acontecer estético, un soporte material con doble sentido y que busca el reconocimiento objetivo. Efectivamente, Henry afirma:

Toda obra de arte se nos presenta como un enigma, un misterio pleno de sentido, porque, por la raíz de su ser, remite a través de lo que ésta ahí, a una ausencia esencial *de la que sabemos sin embargo, por otra parte, lo que es, en la medida en que lo somos nosotros mismos, en la medida en que nosotros tampoco somos nada del mundo en la medida en que somos seres vivos* (1996, p. 54).

Que el Arte Corporal se afirme como un ser y estar en la vida significa un modo de rebasamiento de la representación, con un doble sentido con propiedades ontológicas y estéticas en la medida en que es dinámica y pasiva al mismo tiempo. Porque la vida que se filtra en el Arte Corporal es auto-afección en la medida en que se siente, afecta y experimenta a sí misma, pero también es pathos que sufre y soporta a sí misma. Esto concuerda con la afirmación: “La vida en su auto-afección —en el auto-sentir y en el auto-padecer— es por esencia afectividad, pero la afectividad no es ni un estado ni una tonalidad definida y fija” (Henry, 1996, p. 55). Lo real y verdadero que hay en el Arte Corporal se consume en lo que representa pero no, sin embargo, de modo irreal sino como una afirmación donde auto-afección y auto-padecer hacen que la subjetividad esté conectada con las transformaciones o mutaciones integradas a la vitalidad de la carne. Se trata de una provocación ante el mundo porque, después de todo, la representación, irreal, es una realidad en la vida. O, si se prefiere, es un modo de ser dentro del mundo sensible de la vida, en donde la carne al reformularse como una nueva carne refiere a una irrealidad real o una realidad irreal subyugada a la vida; que no es otra cosa que una apropiación muy particular de la vida donde el cuerpo modifica su constitución originaria. Ello entabla una determinación subjetiva que en su actuación sobre el cuerpo hace emerger una ontología con el poder de integrarse e integrar un tejido nuevo. La manera más viable de comprender el Arte del Cuerpo, entonces, es expandiendo la estética hasta una dimensión ontológica. Decir que la nueva carne se inscribe en una ontoestética de la carne es dar sentido a lo incomprensible que anida en ella, porque no basta con decir que la naturaleza corporal está perturbada o que corresponde a representaciones irreales dado que nada de esto se asienta como verosimilitud: la esencia de un cuerpo manipulado habla de una apropiación originaria de su naturaleza y que rebasa la subjetividad y la objetividad.

La posibilidad originaria de la acción, asiente Henry (1996), “reside en la praxis que encuentra su esencia en la vida y en la cuerpo-apropiación original de la natural” (p. 69), no obstante, al advenir la apropiación corporal a través de la técnica y a propósito de la ciencia como transformadora del mundo. La obra de arte, manifiesta Henry, se entrega no como una carencia ontológica sino como “la maciza imposición de lo que por su consistencia propia, posee el poder de emplazarnos frente a él en la situación

del espectador —es decir, un ser esencialmente pasivo con respecto a lo que le es dado contemplar—” (1996, p. 60). Es la subjetividad misma que se impone como toda sensación e imagen. Todo lo que es auto-afección en el cuerpo, en el marco de su expresión al encontrarse con el espectador, se constituye como parte esencial del arte y de sí mismo en la medida en que es visto, imaginado y sentido. Siguiendo esta dirección, cabe afirmar al cuerpo encuadrado en el Arte Corporal con el mismo estatuto con el mundo; no obstante, por el mismo hecho de ser para la vida antes que ser aparecer en el mundo reafirma su condición vital por la apropiación tan particular que navega en una doble apropiación. La mutación del cuerpo que se impone como obra de arte vital no corresponde a una representación irreal, sino a la doble afirmación audaz de la vida insoslayable del mundo, lo que no cancela la exposición de Henry: “En cuanto auto-afección del ek-tasis del Ser, la obra de arte tiene el mismo estatuto que el mundo sensible [...] cuyos elementos están dispuestos y compuestos con la intención de producir sentimientos más intensos y determinados, los mismos que [...] el artista quiere expresar” (1960, p. 60). La obra de arte que se contrae en la vitalidad de la carne se funda al mismo tiempo en el mundo-de-la-vida y la vida misma. Esta afirmación, dentro de los parámetros de Henry, permite proponer una ruta de claridad que no niega que este vitalismo en el arte siga siendo abrumador. Las profundas mutaciones en lo carnal logran legitimación en el énfasis de la encarnación que subraya un nuevo sentido, una existencia distinta que como nueva carne se extiende no precisamente negando sino apuntando a una estética con embalaje ontológico. Lo anterior es coherente con la definición de *techné* que ofrece Henry:

“Técnica” designa, de una manera general, un “saber-hacer”. Pero la esencia original de la técnica no es un saber-hacer particular, sino el saber-hacer como tal, un saber que consiste no en el hacer, es decir, un hacer que lleva en él su propio saber y lo constituye. Ahora bien, el hacer radicalmente subjetivo, que extrae su esencia de la subjetividad y es hecho posible por ella. Todo saber-hacer, sea el que sea y cualesquiera que sean sus formas, lleva implícito este saber original que encuentra su esencia en el hacer y en último extremo en la subjetividad de éste. El saber-hacer original es la *praxis* y por tanto la vida misma, pues, es en la vida donde la *praxis* se conoce, es en ella donde es el saber-hacer original constitutivo de la esencia original de la técnica (1996, p. 62).

Definición que se enmarca en la experiencia individual en que la auto-afección magnifica a la ipseidad, porque precisamente la *praxis* es el cuerpo, singular e individual donde se ubica todo hallazgo de la vida; “Mientras se revisa la *praxis* individual espontánea, la *techné* no es más que la expresión de la vida, la efectuación de los poderes del cuerpo y, por ello, una de las formas primeras de la cultura” (Henry, 1996, p. 65). Al seguir los parámetros que Henry propone respecto a la difícil tarea de comprender la co-apropiación del cuerpo y del mundo en donde cabe pensar si el esfuerzo del cuerpo, su movimiento y su hacer son lo absolutamente vivo y lo absolutamente subjetivo, si el cuerpo orgánico se despliega bajo su esfuerzo y si, éste a su vez, no puede ir más allá de la Tierra (1996, p. 64), entonces, se hace palmaria que la condición

corporal del ser, en tanto cuerpo-apropiado, es correlato del mundo; es decir, que siempre es mundo-de-la-vida porque la transformación instrumental de la naturaleza corporal es una apropiación originaria en el seno de lo ontológico. Pero aquello que refiere a una transformación instrumental que no es natural sino tecnológica se traduce, en todo caso, en una conmoción ontológica debido a que la nueva carne se inscribe como una perturbación de un orden que trata, no de una representación “irreal”, sino del desarrollo de una nueva dimensión ontológica que habla de una realidad estética que lleva lo que le pertenece a la naturaleza corporal a otro estado donde se subvierte la humanidad. El resultado es una suerte de incomprendibilidad que obra como un nuevo saber-hacer en la vida, como una apropiación que parece ajena a lo corporal, un saber de la vida que habla de un malestar o una insatisfacción creciente que se cristaliza en la realización de otra corporalidad; por eso es necesaria otra encarnación en el ek-tasis de la vida, una nueva carne.

Henry (2008) está de acuerdo en que “el valor del arte es el valor de la copia, su fidelidad mayor o menor al modelo” (p. 20), en el que la idea griega que designa al arte como mimesis es una correspondencia proporcional al considerar al fenómeno como lo que se muestra en la luz. ¿No acaso la fidelidad que busca el Arte del Cuerpo está invaginada en sí misma, para lograr una copia subvertida de un fragmento de la subjetividad y que es al mismo tiempo un fragmento del mundo-de-la-vida? Este arte es un modo de ser inscrito en la subjetividad y el mundo, por eso la representación en lo carnal se sujeta como ningún otro arte a lo real: el Arte Corporal se inscribe en la carne para ser otra carne. Este arte busca realizarse no artificialmente, sino en hacer más visible lo indecible, los defectos, porque se trata de una exploración que hace visible el interior de la existencia, porque ahí es donde habita lo monstruoso e indecible. Si bien es cierto que el análisis estético de Henry no aparece referencia alguna del Arte Corporal, sí existe mención de la danza en comparación con la pintura. La danza consiste en el despliegue de la fuerza, en el esfuerzo de mostrar al cuerpo en su realidad y posibilidad concreta de mover y ser movido: “Lo que está totalmente oculto en esta concepción objetiva del cuerpo es la condición metafísica de la mano, la condición de no ser una cosa, ni siquiera un movimiento sino la capacidad de producir movimientos hasta el infinito, *el poder en tanto que tal*. Pero ese poder es la Vida” (2008, p. 60). Esta afirmación permite verificar que la obra a partir de la carne es expresión de la fuerza que lo produce y de su pathos; una expresión muy particular de la vida, en la que adquieren lugar el sentir, el gozo y el sufrimiento. Que el cuerpo esté involucrado en el arte, como se ha venido señalando, permite afirmar un vínculo en el que el arte es un modo de vida, como lo es la vida misma:

¿Cuál es la esencia de la vida? No solamente la experiencia de sí, sino, como una consecuencia inmediata, el crecimiento de sí. Experimentarse a sí mismo, al modo de la vida, es llegar a sí mismo, entrar en posesión del propio ser, crecer en uno mismo, ser afectado por un “plus” que es el “plus de sí mismo” (2008, p. 145).

Por eso el arte que conduce al cuerpo y a su carne a un proceso de realización creativa no acontece más que en el devenir de la vida; pero es otra forma de realización de la vida del mundo en el plus de sí mismo, justamente porque obedece a la expresión más profunda de la subjetividad. Henry (2008) está de acuerdo en que saber “¿cómo está presente la vida en el arte de un modo diferente a como lo está en la existencia ordinaria?” (p. 145). Responder que la vida está presente en el arte según su esencia o que el arte es el devenir de la vida puede que sea congruente con el cuadro que aparece como un agujero en la pared, con ilusión de la profundidad y la perspectiva. En ese sentido, la vida en el arte es distinta a la existencia ordinaria. No obstante, el arte de lo carnal insta a indagar de otro modo en la subjetividad, en lo que se experimenta viendo y viéndose, lo que oye oyendo o toca tocando, porque todo ello es el acontecer del arte de la nueva carne que no es diferente de la existencia ordinaria. El artista de lo carnal, si cabe decirlo parafraseando a Henry, es en sí mismo en la substancia fenomenológica de su ser y en su carne, como sensación y como subjetividad, es tonalidad afectiva y sonoridad interior (2008, p. 89). Es donde la subjetividad es parte de la vida activa y vida contemplativa. En esto Henry es claro, la vida contemplativa no es en sí menos praxis que la vida activa, son lo mismo.

La vida contemplativa no es una contemplación en el sentido de una teoría. Quien verdaderamente contempla no ve nada, los personajes de Rembrandt carecen de mirada. En sus modos activos, la vida libera su propia fuerza; en sus modos contemplativos se encuentra a la escucha de la fuerza original que habita en toda fuerza y la arroja en sí misma antes de desplegarse; es una vida que se confía a su propia esencia y que, abandonándose al incesante movimiento de su propia venida a sí, la experimenta más intensamente (2010, p. 96).

Quizá la manera de resumir lo que comprende el Arte del Cuerpo, aun siendo necesaria la explicación en cuanto al significado o el mensaje que quiere transmitir el artista al modificar su cuerpo, es que precisamente es un modo de experimentar intensamente la vida; apropiarse del experimentarse, del auto-impresionarse, vibrar en la vida; porque el arte, como dice Henry:

Pinta la vida [...] pues la vida en tanto que subjetividad, es decir, en tanto que un experimentarse, es justamente el poder de arribar a sí y, de este modo, acrecentarse de sí en cada instante. Es por esta razón que cada ojo quiere ver todavía más que lo que ve y cada fuerza llenarse de sí, volverse aún más eficiente y fuerte. El arte es la tentativa siempre reemprendida de llevar los poderes de la vida a su más alto grado de intensidad y así, de placer; el arte es la respuesta que la vida da a su esencia más íntima y al querer que la habita, a su deseo de superación (2010, p. 112).

Por esto, el Arte Corporal concebido como una nueva carne, es la medida en que se siente y experimente la vida intensamente, donde la subjetividad sintetiza lo que se sufre y se soporta a sí mismo en el padecer que puede experimentarse como gozo o sufrimiento visible en la carne.

Conclusiones

El Cuerpo liberado

El cuerpo propio está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene constantemente con vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma un sistema con él.

M. Merleau-Ponty

En nuestro estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu.

Antonin Artaud

La fenomenología de la vida, como lo expone Henry (2001), hace evidente la angustia que resulta de “la síntesis entre el ‘espíritu’ (la vida trascendental) y nuestro cuerpo objetivo” (p. 259), donde pareciera ser que la existencia se circunscribe transitoriamente a lo absurdo de un cuerpo inexplicable, con órganos extraños, que hay que superar. Pero, como se ha visto, la unidad existencial que subyace en la carne corresponde a una formulación ontológica que enmienda el lugar del cuerpo frente a una metafísica dispuesta en regiones.

Justamente, la formulación estética del cuerpo sobre una base ontológica muestra que la vitalidad humana está vinculada en todo lo que compromete a la existencia. Por esta razón, es posible sufragar a través de Henry, no sólo en la concepción de la carne como habitáculo concreto de la vida, sino también lidiar con las manifestaciones artísticas que orientan a la vida concreta como parte de una manifestación artística. Si la configuración de la nueva carne es útil para el análisis estético del cuerpo es porque sufraga en su concepto la idea de vitalidad que otras manifestaciones artísticas no contemplan, por ser inherentemente representaciones pasivas de la realidad, del mundo y finalmente de la vida.

La nueva carne, si bien es un reto por desentrañar lo que se ha querido asentar, es únicamente la correspondencia con el Arte del Cuerpo que entraña una transformación comprometida con expresar la interioridad subjetiva, que da lugar al lado salvaje del ser humano. Este nuevo saber-hacer artístico que hace que el cuerpo del artista sea el lugar donde se debate la belleza, bajo la tradicional consigna de los cánones y su acuerdo con el contexto, social, cultural e histórico hasta la virtual exposición de las necesidades y el sufrimiento humanos.

El Arte del Cuerpo corresponde al pronunciamiento de la existencia que se vive intensamente, en toda su magnitud, en la irrenunciable búsqueda de manifestar la vida; la carne es el ek-tasis del ser precisamente porque es la esencia de la vida, en ello se esfuerza Henry por aseverar a lo largo de toda su obra. Bajo el panorama de la estética de lo corporal que corresponde a la concepción de la nueva carne, no hace bien negar en el horizonte ontoestético los defectos, la decadencia, el sufrimiento humanos; por el contrario,

enfrentar la vulnerabilidad y la decadencia significa restituir la corporalidad misma; porque éste es el modo en que mejor se puede enfrentar lo corporal, desde sus manifestaciones concretas.

El Arte corporal resulta ser una suerte de escaparate donde el reconocimiento y la afirmación de la vida que devenga distintos modos de expresión, tantos como propuestas artísticas y artistas de lo corporal existen. Pero, en suma, todos ellos emergen del reconocimiento subjetivo de la interioridad que puede ser palpable exteriormente, a flor de piel, en la carne. Son cuerpos que mutan como manifestación, como realidad.

La asimilación de la nueva carne como horizonte conceptual del Arte del Cuerpo permite replantear la sexualidad o la identidad sexual, cultural, social o económica —como ocurre en la moda, el trabajo o las relaciones interpersonales— los límites psicológicos, la violencia, la composición teratológica que habita en cada ser humano o comprender fenómenos como el hiperrealismo en el arte y la mercadotecnia. Evidentemente, temas no tratados hasta aquí debido a que la pretensión siempre fue responder a cómo es que se debe enfrentar el cuerpo como condición humana, como lugar donde cierto tipo de arte se abandera por la tragedia, la debilidad, el dolor, el desgaste, lo efímero y lo circunstancial de una obra que expone la decadencia, el quebranto humano, la desnudez, la fragilidad y el acontecer de la vida que se precipita hacia la muerte. ¿Cuántos artistas, en su intento por mostrar algo ante la mirada de otros, no habrán puesto en riesgo su vida? No obstante, ese riesgo no es distinto de la constante exposición ante los miedos y las ideas de la cultura, la sociedad para domar la lujuria a partir de la pudibundez, la moralidad, las buenas costumbres y toda estetización de lo cotidiano,

Los distintos gestos del Arte del Cuerpo sólo se han empeñado en enfrentarse a los distintos significados que se han concentrado hasta hoy en la idea del cuerpo. La estética ha mostrado que la configuración del cuerpo es reflejo de un ideal humano de belleza; la historia, y la fenomenología, en clave ontológica, muestra que es el resultado de la condición humana, lo que se acepta y lo que no de ella en esa condición, es finalmente a lo que ha querido responder el arte de hoy con los artistas que han explorado sus confines y se han manifestado desde lo carnal, y desde los distintos cultos al cuerpo que ha dispuesto la humanidad. Porque el arte de hoy ha tomado formas insospechadas, mostrar que busca el lado contrario a la expresión de la moldura de lo bello en la condición humana, donde lo monstruoso habita.

Ir al encuentro de la nueva carne, desde una restitución ontoestética de lo corporal, es reconocer lo intolerable que nace en los seres humanos con horror y angustia; bien puede generar una desastrosa tensión y desorientación en el punto en que no se sabe qué puede decirse sobre eso que todos los seres vivientes somos, bien puede producir un exceso de indiferencia al no encontrar conflicto en eso que

representa un vehículo con el cual transitar por la vida desde que se nace hasta que se muere, pero que el artista sí se atreve a tratar.

Es así que al llegar al final de este trabajo, no así de la inacabable discusión e indagación, hay dos consideraciones que deben permanecer en el tintero. Una, el desdén que impera ante todo lo que tiene que ver con lo corporal, ya desde la vida cotidiana, ya desde las manifestaciones en el arte, donde mostrar el cuerpo carnal es primicia, ya desde la consideración refractaria del cuerpo en la filosofía. Dos, la vacuidad con que se concibe al cuerpo, su desfondamiento como territorio sagrado, en el sentido del cuidado, mantenimiento, permanencia, que se traduce en la escasa comprensión.

Ciertamente, en los últimos años se ha acrecentado la reflexión respecto al cuerpo, en cuyas lecturas sigue siendo tema de confusión que el cuerpo que todos tenemos y somos, debe diferenciarse como un cuerpo objeto y como un cuerpo sujeto y vivo. Con todo, nada se sabe aún de su materia, de sus confines, de sus alcances, de todos los secretos aún guardados en su interior y en su naturaleza.

Reflexionar sobre el cuerpo, puede, en momentos, ser una labor que se presume como irracional, frente a la carnalidad que tropieza en resistencia y en todo acto de hacerse visible. En hacerse visible pese a que, no obstante, no deja de ser visible en ningún momento. Frente a esa visibilidad imperante se descubre la carne en un esfuerzo febril por tener un lugar en el mundo, donde la aceptación de las cualidades individuales no estén avasalladas por los imperativos dados por la construcción de la representación del cuerpo modelo, perfecto, bello y bueno.

Ante el esfuerzo de la individualidad de cada ser humano, se ha constituido un modelo a seguir, impuesto idealmente; ello hace que toda reflexión sobre lo corporal y lo carnal se afane en su constitución producto de lo imaginario y lo ideal pero también en lo perceptivo, lo fáctico, en su cartografía, en su biología, sus bondades y defectos. Esta reflexión, sin más, emana y recae en un shock frente al peligro que devenga su realidad.

Bibliografía

- Aguilar, T. (2008). *Ontología Cyborg: El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*. Barcelona: Gedisa.
- Alcázar, J. & Fuentes, F. (2005). *Performance y arte-acción en América Latina*. México: Citru, EX Teresa y Ediciones Sin Nombre.
- Alloa, E. (2009). *La resistencia de lo sensible. Merleau-Ponty, crítica de la transparencia*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Aristóteles (1978). *Acerca del alma*. Madrid: Gredos.
- . (1996). *Acerca del Cielo*. Madrid: Gredos.
- . (1995). *Física*. Madrid: Gredos.
- . (1994a). *Metafísica*. Madrid: Gredos.
- . (1994b). *Reproducción de los animales*. Madrid: Gredos
- . (2000). *Partes de los animales. Marcha de los animales. Movimiento de los animales*. Madrid: Gredos.
- Barrios, J. L. (2010). *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*. México: Universidad Iberoamericana.
- Baumgarten, A. G., Mendelssohn, M., Winckelmann, J. J. & Hamann, J. G. (1999). *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el romanticismo*. Barcelona: Alba Editorial.
- Bernabé, A. (1988). *De Tales a Demócrito: Fragmentos presocráticos*. Madrid: Alianza.
- Bertucci, A. (2012). "Acerca de las relaciones entre el arte y la realidad". En Ramírez, M.T. (Coord.), *Merleau-Ponty viviente*. Barcelona: Anthropos, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, pp. 445–460.
- Boburg, F. (1996). *Encarnación y Fenómeno. La ontología de Merleau-Ponty*. México: Universidad Iberoamericana.
- Bologne, J. (1986). *Histoire de la pudeur*. París: Olivier Orban.
- Bossi, L. (2008). *Historia natural del alma*. Madrid: Antonio Machado.
- Cavallaro, D. (2000). *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*. New Jersey: The Athlone Press
- Carnap, R. (2004) "De Dios y el alma. Pseudopreguntas en metafísica y teología". *Signos Filosóficos*, VI (11), pp. 147–161.

- Chukwudi Eze, E. (2001). "El color de la razón: la idea de 'raza' en la Antropología de Kant". En Mignolo, W. (Ed.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo* Buenos Aires: Ediciones del Signo, pp. 201–239.
- Copleston, F. (2007). *Historia de la Filosofía 1: Grecia y Roma*. Barcelona: Ariel.
- Corbin, A., Courtine, J. & Vigarello, G. (2005). *Historia del Cuerpo. Vol. 1: Del Renacimiento al siglo de las luces* (dir. Georges Vigarello). Madrid: Taurus.
- . (2005). *Historia del Cuerpo. Vol. 2: De la Revolución Francesa a la Gran Guerra* (dir. Alain Corbin). Madrid: Taurus.
- . (2006). *Historia del Cuerpo. Vol. 3: Las mutaciones del cuerpo* (dir. Jean-Jaques Courtine). Madrid: Taurus.
- Danto, A. (2003). *El cuerpo. El problema del cuerpo*. Madrid, Síntesis.
- . (2005). "Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo". En Danto, A., Chateau, D., Reed-Tsocha et al., *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Madrid: Antonio Machado libros.
- . (2011). *Andy Warhol*. Barcelona: Paidós.
- David, M. (Coord.) (2011). *SEMEFO 1990–1999. De la morgue al museo. From The Morgue to The Museum*. México: El Palacio Negro, A. C. y Universidad Autónoma Metropolitana.
- Descartes, R. (2008). *Discurso del método y Meditaciones metafísicas*. Madrid: Tecnos.
- . (2016). *La dioptrique*. [Edition augmentée]. Saint Julien en Genevois: Arvensa Éditions. Recuperado de www.arvensa.com
- . (2014). *Reglas para la dirección del espíritu. Investigación de la verdad por la luz natural. Discurso del método. Las pasiones del alma. Tratado de Hombre*. Madrid: Gredos.
- Echeverri, A. (2003). *Arte y cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*. México: Porrúa.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- . (2010). *Historia de la belleza*. China: Debolsillo.
- Elias, N. (2012). *La soledad de los moribundos*. México: FCE.
- Elizondo, S. (2013). *Farabeuf*. México: FCE.
- Einstein, C. (2002). *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gilli.

- Engelhardt, D. (2013). "La demencia de Friedrich Hölderlin en el contexto de la medicina y la filosofía hacia 1800". En *Escritos de Filosofía. Segunda Serie*, 1, 91–111. Recuperado de <http://www.ciencias.org.ar/user/FILES/ENGELHARDT%20-20Escritos%202013.pdf>
- Ehrenberg, F. (2001) "¡Per! ¡Form! ¡Ma!" En Gómez, L. *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*. México: ExTeresa Arte Actual e INBA, pp. 20–23.
- Faure, O. (2005). "La mirada de los médicos". En *Historia del Cuerpo. Vol. 2: De la Revolución Francesa a la Gran Guerra* (dir. Alain Corbin). Madrid: Taurus, pp. 23–56.
- Fernández, J. (2016). *Políticas de la Nueva Carne. Calas filosóficas de David Cronenberg*. Barcelona: Excodra.
- Ferrater, J. (1964). *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Flynn, T. (2002). *El cuerpo en la escultura*. Madrid, España: Akal.
- Foucault, M (2011a). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- . (2011b). *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI.
- . (2010). *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí*. México: Siglo XXI.
- . (2009). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gadamer, H. (2007). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- . (2006). *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.
- García, A. (1987). *Historia de la medicina*. España: McGraw-Hill.
- Givone, S. (1990). *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos.
- Goldberg, R. (2001). *Performance Art*. New York: Thame & Hudson.
- Gómez, L. (2001). *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*. México: ExTeresa Arte Actual e INBA.
- Gómez, G., Cohen, R., Rubio, M., Gurrola, J. J. & Santamaría, E. (2005). *Citrus.doc: cuadernos de Investigación Teatral* (Vol. 1). México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.
- González, M. (2007). *Los viajes de Jano*. Barcelona: Icaria.
- Guthrie, W. (2005). *Los filósofos griegos: de Tales a Aristóteles*. México: FCE.
- Heidegger, M. (2013). *Kant y el problema de la metafísica*. México: FCE.
- . (2000). *Los problemas fundamentales de la fenomenología*. Madrid: Trotta.
- . (2006). *Ser y Tiempo*. Madrid: Trotta.
- Hegel, G. W. F. (2008). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza.

- (2006a). *Fenomenología del espíritu*. México: FCE.
- (2006b). *Filosofía del arte o estética (verano de 1826)*. Madrid: ABADA Editores, UAM.
- (2007). *Lecciones sobre estética*. Madrid: Akal.
- Henry, M. (1996). *La barbarie*. Madrid: Caparrós.
- (2001). *Encarnación. Una filosofía de la carne*. Salamanca: Sígueme.
- (2007). *Filosofía y fenomenología del cuerpo. Ensayo sobre la ontología de Maine de Biran*. Salamanca: Sígueme.
- (2008). *Ver lo invisible*. Madrid: Siruela.
- (2009). *Fenomenología material*. Madrid: Encuentro.
- (2010). *Fenomenología de la vida*. Buenos Aires: Prometeo.
- (2015). *La esencia de la manifestación*. Salamanca: Sígueme.
- Herrero, V. (1992). *Diccionario de expresiones y frases latinas*. Madrid: Gredos.
- Hoffmann, E. T. A. (2007). *El hombre de la arena y otras historias siniestras*. Madrid: Valdemar.
- Hume, D. (2008). *Ensayos morales y literarios*. Madrid: Tecnos.
- Husserl, E. (1982). *La idea de la fenomenología*. Madrid: FCE.
- (1997). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo. Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*. México: UNAM.
- (2000). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Tercero: La fenomenología y los fundamentos de la ciencia*. México: UNAM.
- (2002). *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta.
- (2005). *Meditaciones cartesianas*. México: FCE.
- (2006). *La tierra no se mueve*. Madrid: Editorial Complutense.
- (2013). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro primero: Introducción general a la fenomenología pura*. México: UNAM, FCE.
- Jaeger, W. (2003). *La teología de los primeros filósofos griegos*. México: FCE.
- (2005). *Cristianismo primitivo y paideia griega*. México: FCE.
- Johnson, D. (2013). *Pleading in the Blood: The Art and Performance of Ron Athey*. London, Bristol and Chicago: Live Art Development Agency and Intellect.
- Kant, I. (2004). *Antropología en sentido pragmático*. Madrid: Alianza.
- (2009). *Crítica de la razón pura*. México: FCE, UAM, UNAM.
- Kirk, G. S., Raven, J. E. & Schofield, M. (1983). *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Gredos.

- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Leibniz, G. W. (2010). *Discusión metafísica sobre el principio de individuación*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM.
- Locke, J. (2012). *Pensamientos sobre la educación*. Madrid: Akal.
- López-Muñoz, F., Marín, F. & Álamo, C. (2010). "El devenir histórico de la glándula pineal: I. De la válvula espiritual a sede del alma". *Revista de Neurología*, 50 (1), pp. 50–57. Recuperado de <http://www.neurologia.com/pdf/Web/5001/bd010050.pdf>.
- López-Muñoz, F., Marín, F. & Álamo, C. (2010). "El devenir histórico de la glándula pineal: II. De sede del alma a órgano neuroendocrino." *Revista de Neurología*, 50 (2), pp. 117–125. Recuperado de <http://www.neurologia.com/pdf/web/5002/bd020117.pdf>
- Mann, D. (2014). *Long Live the New Flesh. David Cronenberg's Somatic Dialectic From Shivers to eXistenZ*. [Ebook] Recuperado de www.amazon.com.mx.
- Marchan, S. (2000). *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*. Madrid: Alianza.
- . (2009). *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Madrid: Akal.
- Martin, R. & Barresi, J. (2006). *The Rise and Fall of Soul and Self. An Intellectual History of Personal Identity*. New York: Columbia University Press.
- Martínez, P. (2009). *Diccionario latino-castellano etimológico*. Zaragoza: Cometa.
- Mejía, I. (2005). *El cuerpo post-humano en el arte y cultura contemporánea*. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Merleau-Ponty, M. (1957) *Fenomenología de la percepción*. México: FCE.
- . (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- . (1976). *La estructura del comportamiento*. Buenos Aires: Hachette.
- . (1986). *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
- . (2006a). *La unión del alma y el cuerpo en Malebranche, Biran y Bergson. Apuntes del curso de Maurice Merleau-Ponty en la École Normale Supérieure (1947–1948)*. Madrid: Encuentro.
- . (2006b). *Elogio de la filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Meyrink, G. (2006). *El Golem*. Madrid: Valdemar.
- Michaud, E. (2009). *La estética nazi. Un arte de la eternidad*. Buenos Aires: Adriana Haro editora.

- Moran, D. (2011). *Introducción a la Fenomenología*. Barcelona: Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Muchembled, R. (2011). *Historia del Diablo*. México: FCE.
- Navarro, J. A. (Ed) (2002). *La Nueva Carne. Una estética del cuerpo*. Madrid: Valdemar.
- Nancy, J. (2000). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Nelson, H. (2002). "Música para las masas: Kraftwerk, el sonido del concepto (1970-2002)". En Blanquéz, J. y Morera, O. eds., *Loops, una historia de la música electrónica*. Barcelona: Mondadori.
- Nicol, E. (2003). *La idea del hombre*. México: FCE.
- Orlan (n. d.). Orlan, Curriculum Vitae. Recuperado de <http://www.orlan.eu/wp-content/uploads/2015/03/ORLAN-CV-2015.pdf>
- Ortega y Gasset, J. (2007). *La deshumanización del arte*. Madrid: Espasa Calpe.
- Ovidio (2008). *Metamorfosis*. México: Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, UNAM, tomo II.
- Nuevo testamento griego*. Disponible en <http://www.laparola.net/greco/index.php>
- Platón (1983). *Diálogos II: Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. Madrid, España: Gredos.
- . (1986). *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos.
- . (2006). *Diálogos IV: República*. Madrid: Gredos.
- . (1992). *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias*. Madrid: Gredos.
- . (2008). *Crátilo*. México: UNAM.
- . (2002). *Fedón*. Madrid: Tecnos.
- . (2007). *República*. México: UNAM.
- Pochat, G. (2008). *Historia de la estética y la teoría del arte. De la antigüedad al siglo XIX*. Madrid: Akal.
- Popper, F. (1989). *Arte, acción y participación: el artista y la creatividad hoy*. Madrid: Akal.
- Postel, J. y Quérel, C. (2000). *Nueva historia de la psiquiatría*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (1982). *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus.
- Rist, J. (1996). "Plato says that we have tripartite souls. If he is right, what can we do about it?" En *Man, Soul and Body. Essays in Ancient Thought from Plato to Dionysius*. Aldershot, Hampshire: Variorum, pp. 103-124.

- Rodríguez, J. (2014) "David Cronenberg y el cuerpo abierto". *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 9, núm. 14, septiembre-diciembre, 2014, p. 44–54.
- Rohde, E. (1948). *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. México: FCE.
- Rosenkranz, K. (2015). *Estética de lo feo*. Sevilla: Athenaica. [Ebook] Recuperado de www.amazon.com.mx
- Rossell, O. (2002). "Hemorragias de placer: la segunda Revolución Industrial (1975–1985)". En Blanquéz, J. y Morera, O. (ed.), *Loops, una historia de la música electrónica*. Barcelona: Mondadori.
- Rousseau, J. (2009). *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. Madrid: Tecnos.
- Sánchez, J. A. (ed.) (1999). *La escena moderna: manifiestos y textos de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- Sartre, J. (2012). *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Madrid: Alianza.
- Sartre, J. (2003). *La trascendencia del ego*. España: Síntesis.
- Schopenhauer, A. (2009). *Parerga y paralipómena II*. Madrid: Trotta.
- Sebastian Y., F. (1964). *Diccionario Griego Español*. Barcelona: Sopena.
- Sedlmayr, H. (2008). *La revolución del arte moderno*. Barcelona: Acantilado.
- Sibilia, P. (2006). *El hombre postorgánico*. Buenos Aires: FCE.
- Smith, M. (2007). *Stelarc: The Monograph*. Massachusetts: MIT Press.
- Sorabji, R. (1999). "Soul and self in ancient philosophy". En Crabbe, J. (Ed.) *From Soul to Self*. London: Routledge, pp.8–32
- Stangos, N. (Comp.) (1989). *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza.
- Shelley, M. (2013). *Frankenstein*. México: Punto de Lectura.
- Tomás de Aquino (2001). *Suma Teológica*. Madrid: BAC.
- Tresmontant. C. (1961). *Estudios de Metafísica Bíblica*. Madrid: Gredos.
- . (1963). *Orígenes de la filosofía cristiana*. Andorra: Editorial Casal i Vall.
- Velasco, A. E. (2005). "El cuerpo y sus significados: la perspectiva renacentista". En Chavolla, A. y Priani S., E. (Coord.), *Pensamiento y arte en el Renacimiento*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, UAEM, Centro Universitario de los Lagos y Universidad de Guadalajara, pp. 61–75.
- Vigarelo, G. (2009). *Historia de la Belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Villalobos, A. (2000). *Presentación y representación en el arte contemporáneo: Ambientaciones, instalaciones, happening y performance*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Virilio, P. y Baj, E. (2010). *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid: Casimiro.
- Ware, C. (1999). "The soul in Greek Christianity". En Crabbe, J. (Ed.) *From Soul to Self*. London: Routledge, pp. 49-69.
- Winckelmann, J. J. (2008). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Madrid: FCE.
- Zerner, H. (2005). "La Mirada de los artistas". En Corbin, A., Courtine, J. & Vigarello, G. *Historia del Cuerpo. Vol. 2: De la Revolución Francesa a la Gran Guerra* (dir. Alain Corbin). Madrid: Taurus, pp. 87–116.

Filmografía

- Akers, M. & Duppre, J. (2012). *Marina Abramovic: The Artist is Present. The hardest thing is to do something wich is close to nothing*. Rusia: Matthew Akers. [Archivo de video] Recuperado de www.clarovideo.com
- Baron, S. (2001). *Science and Swastika: The Deadly Experiments*. UK: Darlow Smithson Productions. [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FZquBH0CH24>
- Moi, T. F. (1988). *Hen tai yang 731*. Hong Kong/China: Sil-Metropole Organisation. [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7c202r6ePXw>
- Pommer, E., Lang, F. (1927). *Metropolis*. Alemania: Universum Film.
- Oriach, S. (2001). *Orlan, carnal art*. Francia: Myriapodus Films. [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com>