

Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras



Instituto de Investigaciones Filosóficas



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Cuerpo: visibilidad, espectro, superficies y artefactualidad
Problemas de estética contemporánea

Tesis que para optar por el título de maestra en filosofía presenta
Gloria Luz Godínez Rivas

Directora de Tesis
Dra. Ana María Martínez de la Escalera

Noviembre de 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Índice

Introducción

| | | |
|-------|--|----|
| I. | Las metáforas del cuerpo. | 6 |
| II. | El cuerpo en las artes escénicas. | 9 |
| III. | Cuerpo, deseo y escritura. | 14 |
| | III.1 Producción. | 17 |
| | III.2 Posesión. | 20 |
| | III.3 Enfermedad. | 25 |
| | III.4 Deseo y escritura. | 29 |
| IV. | Cuerpo y <i>performance</i> femenina. | 35 |
| V. | El cuerpo invisible. | 49 |
| VI. | Crítica a la dualidad entre cuerpo y alma/mente. | 52 |
| VII. | Valoraciones estéticas del cuerpo. | 55 |
| VIII. | El cuerpo inmóvil. | 59 |
| IX. | Fenomenología del espectro. | 68 |
| X. | El cuerpo artefactual. | 76 |
| XI. | El cuerpo en la danza contemporánea. | 86 |
| XII. | A modo de conclusión: Pina Bausch. | 89 |

Bibliografía

Introducción

Esta investigación sobre el cuerpo surge en compañía de amigos, de desconocidos, de artistas, de filósofos y de bailarines que hoy son cómplices de este proceso.

En la lectura de las siguientes páginas podrá advertirse una preocupación teórica que se debe inscribir en la academia filosófica, una preocupación por el cuerpo que surge también desde mi experiencia profesional como bailarina, algunas veces *performer* y últimamente coreógrafa. No quería dejar de señalar que ya hace algunos años aprendí a incorporar reflexiones filosóficas en la escena. Ahora intento lo inverso, que la práctica escénica se incorpore al texto, dejo que algunas experiencias escénicas se integren en la teoría. Pero advierto que esta investigación no está escrita a tono personal, la investigación ha sido rigurosa, los pensadores y artistas que me acompañan tienen su tratamiento, argumento y justa referencia.

Hay cuerpo es una afirmación casi escénica, pero también es una tarea del pensamiento, esta afirmación es el origen de una serie de problemas que se le presentan a la estética contemporánea. La investigación que defiende es que no hay cuerpo en general, ni en la teoría ni en la vida, hay cuerpo y hay relaciones entre los cuerpos, también hay maneras en que el cuerpo se presenta: deseo, voluptuosidad, salud o enfermedad, género, raza, edad, y además, relaciones de poder y de propiedad que se visibilizan en los cuerpos.

El cuerpo es todo eso y también puede ser el material vivo con el que se producen espacios de ficción, de pensamiento y de poesía en la literatura, en las artes escénicas, en la plástica o en el cine. Artes de las que aquí tomaremos ejemplos para afirmar que el cuerpo es algo más que se escapa a la definición, justamente porque hay mezclas entre ellos, hay un *entre* que se hace cuerpo, cierta carne, cierta visibilidad invisible que se produce algunas veces mediante prácticas o técnicas artísticas.

El análisis teórico del cuerpo desde una perspectiva estética lo baso en textos como *El placer del texto* de Roland Barthes, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* o *Tentativas sobre Brecht* de Walter Benjamin, *Lógica del sentido* de Guilles Deleuze y *Espectros de Marx* de Jacques Derrida. Como ya he señalado arriba, esta investigación surge a partir de la práctica artística, en particular de la literatura y de algunas artes escénicas como teatro, danza y *performance*. Es desde estas prácticas que llegamos a la teoría del cuerpo, planteando problemas, que no se inscriben, de momento, a ninguna corriente de pensamiento filosófico específica que sea explícitamente estudiada en este texto. Se trata de una serie de planteamientos que abren espacio a la reflexión sobre la noción de cuerpo desde de la técnica, la espectralidad y la superficie. Dejo espacios en blanco, interrumpo mi texto, abandono la teoría para acudir al arte y la retomo cuando es preciso pararse a reflexionar.

.....Joseph K. fue arrestado una mañana sin saber por qué, —¿quien debió haberlo calumniado?”, así fue como K. se vio envuelto en un proceso judicial de un día para otro, el mecanismo del proceso adquiere una presencia invisible pero todopoderosa, omnipresente... Después de haber sobrepasado una primera etapa, K. cruzó la puerta de salida de un extraño laberinto y por un momento se encontró en libertad; sin embargo, sintió que algo en su cuerpo había cambiado: —Hasta entonces su estado de salud, siempre constante, nunca le había deparado tales sorpresas. ¿Acaso su cuerpo pensaba revolucionarse y prepararle un nuevo proceso, puesto que también había soportado el primero?” (Kafka 2000: 78)..... El cuerpo, parece decirnos Kafka, tiene alguna fuerza que se rebela, que deviene revolución. La metáfora del proceso es para el hombre kafkiano lo que el artefacto y la virtualidad son para el hombre contemporáneo, en ambos casos el cuerpo es un misterio, por eso hay que pensar en él y en su potencia. Podríamos afirmar que existe una historia de las metáforas del cuerpo, de ser concebido como caverna o prisión, instrumento de maldad y pecado, hasta llegar a ser la morada del alma. El cuerpo también ha sido concebido como refugio que contiene y protege, pero el cuerpo no está asegurado, se enferma, envejece o muere. —Todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos” escribió Susan Sontag en 1977 a propósito del cáncer. Todos tarde o temprano entramos en el reino de los enfermos, lo que experimentamos desde el estado de enfermedad pasa a través del cuerpo. No obstante sabemos que aún enfermo, aún ausente, hay cierto cuerpo que se manifiesta ahora enfermo, ahora sano.

El aporte de esta investigación podrá constatar en el tipo de problemas que atañen a la estética contemporánea, como son el valor, el fragmento, la incoherencia, la espectralidad, la anormalidad, el azar, la enfermedad, el artefacto y la virtualidad, verdaderas y cotidianas superficies del cuerpo, manifiestas y algunas veces también visibles a partir del movimiento, la resistencia, los límites y la memoria, reflejados en la literatura, en el teatro, en la *performance*, en el cine y en la danza. A principios del siglo XX los creadores escénicos reconocieron que además de todos los materiales plásticos y sonoros, además del texto y la palabra, también *hay cuerpo*. Desde entonces se abrió un abanico de usos, técnicas y búsquedas a partir del cuerpo. Richard Wagner y Friedrich Nietzsche fueron referencia para muchos de los autores posteriores como Adolphe Appia, Isadora Duncan, Antonin Artaud y Peter Brook. Actualmente, en el ámbito de la teoría teatral y dancística se acepta el término de lo invisible, claramente tomado de Peter Brook, y no solo se acepta, se habla de una técnica de lo invisible. Yo defiende que la filosofía, en particular la estética, debe ayudar a aclarar, a completar, a cuestionar y a replantear dicho término —*invisible*”. En esta investigación se defiende que lo que deviene cuerpo está en el arte como fuerza

incorporable y a la vez como fuerza de producción, eso que deviene cuerpo, fuerza visible e invisible a la vez.

A manera de conclusión de este texto, presento la siguiente etapa para realizar una futura investigación: la danza contemporánea, específicamente las obras de Pina Bausch, como técnica de lo invisible, siempre asumiendo que la visibilidad de lo invisible pasa por el cuerpo, entre los cuerpos, en la piel, es decir en su profunda superficie, ya que el espectro sólo se convierte en fenómeno si toma cuerpo, y las técnicas, en cada caso, anuncian un modo específico de aparición.

I. *Las metáforas del cuerpo*

La ciencia se dice, la literatura se escribe;
la una va guiada por la voz, la otra sigue la mano;
no es el mismo cuerpo, y por tanto no es el mismo
deseo, el que está detrás de la una y el que está
detrás de la otra.

Roland Barthes: *El susurro del lenguaje*

—Hay significa que *eso ha* y también significa demanda, *hay que*. Afirmo que *hay cuerpo* y *hay que* pensar en ello. Voy a repetir una frase de Barthes que también leemos en el epígrafe: —no es el mismo cuerpo, y por tanto no es el mismo deseo”. No hay necesidad de definir ningún tipo de relación psicológica o fisiológica para asumir que si hay cuerpo, hay deseo y sólo entonces, afirmamos junto con Barthes que si hay cuerpo y deseo, también *hay* escritura y además, artes escénicas.

Pero antes de revisar términos como deseo, escritura y escena, hay que replantear la noción de cuerpo. Usamos expresiones como —~~c~~uerpo del estado”, —~~c~~uerpo del delito” o —~~c~~uerpo del texto” sin saber si el uso de —~~c~~uerpo” en cada caso nos traiciona o no, obligándonos a adoptar posturas y significados que tal vez no desearíamos asumir. También cuando nos referimos a nuestro cuerpo (así como a la palabra cuerpo) muchas veces confiamos en su uso porque parece que lo tenemos para nosotros, que es nuestra propiedad y que es anterior a cualquier técnica, hemos creído que no hay que producirlo porque está ahí, al alcance y a nuestra disposición, porque es nuestra morada, la más íntima e inmediata. Pero esto no es seguro.

Propongo un alto en el uso del término cuerpo. Antes de nombrarlo, antes de preguntarme qué es, o por qué y cuáles son sus partes, elijo afirmar que *hay cuerpo*. Esta afirmación plantea por sí misma problemas teóricos que no se contestan con una ciencia del cuerpo o con ontologías, no se trata de hacer una teoría del cuerpo a modo de conocimiento sino de obedecer a la demanda de su condición: hay que pensar en él. Hay que hablar o hay que pensar en sus diferentes modos de presentarse, en las metáforas que históricamente lo han condicionado, ya no solamente como cuerpo —~~p~~resentemente vivo” sino también como cuerpo que no se ve, cuerpo que se enferma, cuerpo que se transforma o que se produce, en fin —~~h~~ay que hablar” es el imperativo que pronunció Derrida en *Espectros de Marx*: —~~d~~esde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni *justa*, si no reconoce como su principio el

respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía *ahí, presentemente vivos* tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido” (Derrida 2003: 12), hay que hablar del espectro, cuestión que pasa irremediabilmente por el cuerpo, como lo veremos más adelante.

Por ahora bastará con revisar brevemente la noción de cuerpo en la historia de occidente, revisar la historia y mirar cómo ha variado la idea de cuerpo, de tal modo que podemos asegurar que se trata de un constructo cultural que opera en el imaginario de una época, y que cambia como lo hacen las relaciones de poder y de propiedad, así como las relaciones entre los mismos cuerpos ya que juegan un papel entre sí que determina el uso y la concepción del cuerpo.

Para casi todas las culturas antiguas por ejemplo, la existencia humana se definió como espiritual y corporal a la vez. En la historia de la antigua Grecia, Platón nos ofrece algunas imágenes para afirmar que el cuerpo es la habitación del alma, pero la mayoría de dichas imágenes ilustran un estado de prisión porque el cuerpo, antes que morada, aparece como cárcel o caverna¹.

Platón fue heredero de la filosofía pitagórica y para los pitagóricos, —hombre racional en particular, les parecía estar gobernado por cuatro principios [tierra, aire, fuego y agua], localizados respectivamente en el cerebro, el corazón, el ombligo y el falo” (Filolao, B13)². A partir de esta descripción, se entenderá que no hay cuerpo en general, ni en la teoría ni en la vida, el cuerpo que describe Filolao es un cuerpo con corazón, cerebro, ombligo y falo, es decir, un cuerpo masculino.

La visión dualista del ser humano es mantenida por el cristianismo: alma y cuerpo son dos principios radicalmente distintos, superior el uno, inferior el otro, y a medida que aumenta la culpabilización del cuerpo, más se relaciona con la sexualidad, con la carne y la mujer. Frente al sujeto o —cuerpo racional”, el cuerpo que desempeñó el papel de —objeto”, fue el cuerpo femenino. Para advertirlo, Tomás de Aquino escribe en la *Suma Teológica*:

En la tentación, el diablo asume el papel de causa agente principal, y la mujer el de instrumento para hacer pecar al marido. La mujer, en efecto, es más débil y más apta para la seducción y un medio magnífico, a su vez, para vencer al marido. No es lo mismo la naturaleza del agente instrumental que la del principal. La de éste es necesario que sea más noble, aunque sea inferior la condición del instrumento (Tomás de Aquino: II-2).

Mal, mujer, cuerpo e instrumento son eslabones de una misma cadena semántica, según leemos en Tomás de Aquino: la mujer, o mejor dicho, el cuerpo de la mujer es el instrumento para hacer pecar al hombre. El cuerpo, en esta cosmovisión antigua y medieval es concebido como prisión o medio para albergar al alma, es el lugar de la culpa y de los afectos. Afortunadamente, con el paso de los siglos la moral cristiana que negaba la vida y el cuerpo comienza un proceso de

¹ Ver el mito de la caverna en Platón: *La República*, libro VII, 514a-516d.

² Klibansky y Panofsky: *Saturno y la Melancolía*, Alianza, Madrid, 1991, p. 30.

cambio, la mujer poco a poco retoma su papel en la sociedad dignificando sus diferencias y su cuerpo³.

El siglo veinte es el comienzo de una nueva concepción del cuerpo, en esos años la estimación del cuerpo se deja ver en distintas disciplinas como en las artes escénicas, en la educación⁴ y en las letras. En este siglo, comienzan las investigaciones escénicas que dan lugar a las vanguardias en el terreno de la danza y el teatro, el cuerpo se concibe por primera vez como un objeto donde la subjetividad, los deseos o la vulnerabilidad, entre otros atributos, permiten la comunicación con el otro (público, actor, director); el cuerpo se abre al azar o a lo inesperado para producir el acto escénico.

³ Se abordará en los siguientes capítulos de esta investigación cómo fue este paso del tiempo y con qué técnicas de reapropiación del cuerpo trabajaron algunas mujeres.

⁴ En 1848 las universidades inglesas abren por primera vez matrícula para mujeres (*El Queen's College*). En 1922 la universidad de Oxford comienza a otorgar títulos oficiales a las mujeres que asistían a los cursos. En 1947 Cambridge concede títulos a las mujeres estudiantes. Ver Anderson, Bonnie S. y Zinsser Judith P.: *Historia de las mujeres: una historia propia*, 2 vol. Crítica, Barcelona, 1991.

II. *El cuerpo en las artes escénicas*

Desde sus inicios y hasta la fecha, la materia esencial de la escena sigue siendo el cuerpo, aún cuando se presente confundido con los materiales, referido, representado y/o evocado de forma indirecta. Es la presencia en un espacio determinado lo que distingue el evento escénico del resto de las artes. Podemos afirmar que hay escena porque *hay cuerpo*: material vivo con el que se producen espacios de ficción, de pensamiento, de poesía y de introspección.

En general, somos capaces de leer algunos pensamientos y ciertas emociones a partir de las disposiciones y de las relaciones entre nuestros cuerpos, el cuerpo nos comunica y por eso es el objeto de producción privilegiado para las artes escénicas; en ellas hay un mundo simbólico que no se refiere solamente a un universo conceptual o metafórico sino que también se refiere a lo corporal, no se trata del —simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino del gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros”, es decir —el simbolismo corporal entero” (Nietzsche 2000: 52). En las artes escénicas el cuerpo vivo y entero es el material de trabajo, el material de comunicación por excelencia. No obstante, los autores escénicos que se plantearon por primera vez que además de todos los materiales plásticos y sonoros, y sobre todo además del texto y la palabra, también *hay cuerpo*, son autores que pertenecen a los inicios siglo XX.

No nos resultará extraño entender que si en cierta historia de la humanidad se asumió el cuerpo como morada del alma, incluso como prisión del alma, los mismos prejuicios se heredaran a la hora de concebir el cuerpo del actor o del bailarín. En la historia del teatro occidental tanto el cuerpo, como la música y el canto, eran meros instrumentos entre otros, al servicio del texto, es decir, al servicio de lo intelectual; incluso en la danza el cuerpo de baile tenía como tarea narrar una historia. Hasta antes del siglo XX, el teatro continuaba supeditado al esquema aristotélico según el cual el argumento de la tragedia, o sea la trama, era la principal característica del arte dramático; los elementos como la música y el espectáculo (escenografía, danzas y cantos) se concebían como *medios* para la *mímesis*.

Así pues, la trama es el principio y, por así decirlo, el alma de la tragedia; los caracteres ocupan el segundo lugar (Aristóteles; *Poética*: 6 [1450b]).

En la filosofía aristotélica el *fin* es lo más importante de todo, y en el libro 6 de la *Poética* este autor explica detenidamente cómo la trama, es decir, el complejo de casos trágicos, constituía el *fin* de la tragedia. Desde esta perspectiva los elementos extrínsecos a la tragedia, específicamente los que se necesitan para montar la puesta en escena, eran secundarios, el espectáculo es —un elemento muy alejado del arte poético y nada propio de él”, la puesta en escena fascina a las almas, pero según este filósofo, —la eficacia de la tragedia no está ni en la representación ni en los actores”

y además, para la puesta en escena —es más decisivo el arte del tramoyista que el del poeta” (Aristóteles; *Poética*: 6 [1449b]). Así que desde el punto de vista aristotélico el fin propio de la tragedia a saber, —el temor y la compasión”, pueden surgir de la puesta en escena, pero en estricto sentido, también pueden surgir —de la misma estructuración de los acontecimientos” es decir, sin representación escénica y sin actores, —d cual es superior y propio del mejor poeta” (Aristóteles; *Poética*: 14 [1453b])⁵. Hace falta volver a decir que esta separación entre el texto y la escena es al mismo tiempo la separación entre la palabra y el cuerpo. Ese simbolismo del cuerpo entero que, según Nietzsche da lugar a la música, la danza y el canto no fue apreciado a lo largo de muchos siglos y afectó no sólo a las puestas en escena, sino a la concepción misma del cuerpo colocándolo por debajo del dominio de la racionalidad.

Por muchos siglos la teoría sobre el arte dramático asumió las definiciones de la *Poética* de Aristóteles, incluso el romanticismo siguió valorizando la subjetividad como actividad que acompaña a la creación artística privilegiando la palabra frente al cuerpo, y no es hasta los últimos años del siglo XIX cuando comienza a romperse la estructura de la tragedia clásica, los creadores de esta época revolucionaron el arte dramático integrando la música, la escenografía y el cuerpo del actor como materia propia de la creación escénica.

Richard Wagner es uno de los primeros en destacar —el valor orgánico” de la experiencia artística: el arte debe crecer desde la naturaleza y desde la vida. Contrariamente al modelo aristotélico, para Wagner la imagen y la música son el punto de partida del arte dramático. El pensamiento de este músico y director de escena irrumpió en la teoría estética del romanticismo señalando la importancia del cuerpo vivo frente a la trama.

La concepción de la obra de arte total se encontraba íntimamente unida al proyecto de devolver al arte a la esfera de la vida... Un drama sin música e imagen es una estructura muerta, y lo muerto no puede ser manifestación de la consciencia. Una composición sin drama es un movimiento que resta en el ámbito de la pura sensibilidad y que carece de contenido (Wagner 1851).⁶

Uno de los creadores escénicos que supo interpretar a Wagner fue Adolphe Appia, en un texto titulado *La música y la puesta en escena* que se publicó en 1895, este autor definió el cuerpo como un potencial vehículo de lo vital en términos de ritmo⁷. Es posible reconocer que a partir de

⁵ A propósito es importante leer la nota de Salvador Mas, traductor de la *Poética* (el subrayado es mío y es para resaltar la gravedad que implica llamar al cuerpo en la danza, en el canto y a la escenografía —elementos accesorios”): —Aristóteles no niega que produzcan placer la escenografía y los demás *elementos accesorios* frente a la verdadera sustancia de la tragedia; lo que niega es que este placer sea propio y específico de la tragedia”. (Aristóteles 2000, 20)

⁶ Richard Wagner: *Einleitung zum Oper und Drama* (1851), en José A. Sánchez: *Dramaturgias de la imagen*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1999, p. 29.

⁷ Ver Adolphe Appia: —La música y la puesta en escena” (1895), en *Attore música e scena*, edición de Ferruccio Marotti, Feltrinelli, Milán, 1975.

las preguntas por el cuerpo y el ritmo, lo escénico dejó de ser el lugar donde simplemente se ilustra con la acción física un conflicto dialogado, con Appia por ejemplo, lo escénico se convirtió en espacio para la materialización de una acción y un conflicto precipitados originalmente en la música. A principios del siglo XX Appia conoce a Jacques-Dalcroze, quien pensaba que el sentido del ritmo era básicamente muscular, juntos destinaron especial atención al cuerpo y pusieron en escena algunas obras como *Orfeo y Euridice*, de Gluck (1912) y *El anuncio hecho a María*, de Claudel (1914); a partir de estas experiencias Appia definió al cuerpo del actor como el “lugar de encuentro entre lo material y lo espiritual” (Appia 1975, 34)⁸. Ser artista, según lo escribió este autor en *La obra de arte viviente*, es “notener vergüenza del propio cuerpo sino amarlo en todos los cuerpos comprendiendo el propio” (Appia 1975, 35).

En general hay reflexión en torno al cuerpo porque se asume la responsabilidad de trabajar desde él, en otras palabras, hay reflexión cuando el autor escénico y el intérprete se asumen al mismo tiempo como productores del cuerpo. Las contradicciones, las apuestas y las revisiones teóricas se reflejan en el cuerpo y se hacen visibles también en la puesta en escena, justamente porque el cuerpo, principal elemento escénico, según las palabras de Appia, funciona como “caja de resonancia de lo espiritual”, pero podríamos agregar que también es caja de resonancia de lo intelectual, de lo cultural, de lo emocional, de lo virtual o de lo espectral.

Los creadores escénicos de inicios del XX comenzaron a plantearse la importancia del cuerpo en términos de resistencia, ritmo, desnudez, gestualidad e inmediatez física. Georg Fuchs, director del Teatro de Artistas de Munich, publicó en 1909 una serie de reflexiones cuyo punto de partida era la reivindicación de la autonomía de lo escénico frente a lo literario. Defendía la idea de *reteatralizar el teatro*, o sea, no prestar tanta atención al contenido dramático y su declamación, en su lugar Fuchs invitaba a reconocer el importante papel que juegan la escenografía, el vestuario, la música y la danza, o sea, la composición general de la obra. Fuchs, como la mayoría de los reformadores del teatro en esa época, recurrió a las ideas de Nietzsche sobre los orígenes musicales de la tragedia para apoyar sus propuestas.

Inspirado de algún modo en Richard Wagner, Nietzsche había intentado demostrar que el nacimiento de la tragedia griega estaba definitivamente en el espíritu de la música; la palabra, así como la imagen y el concepto, “usan una expresión análoga a la música y padecen ahora en sí la violencia de ésta” (Nietzsche 2000: 71). La crítica de Nietzsche golpea igualmente a la concepción

⁸ Leemos a propósito una reflexión de José A. Sánchez: “En el pensamiento de Appia y Jacques-Dalcroze, el cuerpo rítmico aparece como lugar de encuentro entre lo material y lo espiritual: sometido a las leyes de la rítmica, trasciende las resistencias de lo orgánico y se convierte en caja de resonancia de lo espiritual.” de José A. Sánchez: “Los teatros del cuerpo: un apunte histórico”, 14ª Mostra Internacional de MIM a Sueca, p. 106 (en prensa).

clásica de la tragedia como a la música romántica; contra sus contemporáneos Nietzsche señala que si el origen de la tragedia está en la música, ésta no es de ninguna manera la música alemana del XIX, —al cual es romanticismo de los pies a la cabeza y la menos griega de todas las formas posibles de arte” (continúa la cita). Así advierte en el —Ensayo de autocrítica”, que agrega en 1886 a la tercera edición de *El nacimiento de la Tragedia*, que habría que buscar el origen en la sensibilidad del éxtasis de una —música dionisiaca”, es decir, en la música antigua y no en la música romántica.

Sabemos que para este autor el desarrollo de la tragedia griega se produce a partir de la constante lucha entre dos cualidades: lo apolíneo y lo dionisiaco, el arte escultórico o figurativo así como el ensueño y la imagen pertenecen al primero, mientras que el arte no-escultórico de la música, la danza y la embriaguez participan del segundo. En el elemento que constituye a la música, es decir, en lo dionisiaco encontramos —al violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo completamente incomparable de la armonía. En el ditirambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse” (Nietzsche 2000: 51); el cuerpo es el instrumento para que la fuerza de lo dionisiaco se exprese. Quien experimenta ese estado místico, eco de —dolor primordial” es sujeto a la vez que objeto, él mismo es la obra de arte, —da vez poeta, actor y espectador” (Nietzsche 2000: 69).

Según Nietzsche, hasta Sófocles, la dialéctica de lo dionisiaco y lo apolíneo se mantenía en un equilibrio adecuado, pero dicho equilibrio se destruyó con el desplazamiento hacia lo intelectual, es decir, con el desplazamiento de la tragedia hacia lo apolíneo. Desde entonces, la tragedia se estructuró a partir del arte figurativo, modelo en base al cual Aristóteles desarrolló su *Poética*. Dicho desequilibrio antepone la inteligibilidad a la ebriedad y sobre todo da lugar al problema del conocimiento, a saber, que el conocimiento —mata el obrar” y somete al cuerpo. En palabras de Nietzsche, el problema del conocimiento es el del abismo que separa al mundo de la realidad cotidiana del mundo de la realidad dionisiaca, sumergiendo al hombre en un estado letárgico. El arte tiene la tarea de la reunificación: —el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida” (Nietzsche 2000: 101)

En la primera década del siglo XX Isadora Duncan⁹, bailarina y coreógrafa, leyó a Wagner y a Nietzsche; en su estudio del cuerpo a través del movimiento buscaba un retorno a la naturaleza, al movimiento libre, espontáneo y orgánico, en sus coreografías exploraba registros del cuerpo que no provenían de la técnica del ballet clásico sino de la experimentación, a partir de Duncan se abrió

⁹ Isadora Duncan: *The art of the dance* (1928), Nueva York, Theatre Arts Books, 1963.

una nueva etapa para la danza moderna de las que surgirán diferentes propuestas estéticas. Para esta creadora escénica el cuerpo humano en movimiento había que desarrollarlo en términos de libertad, espontaneidad y naturalidad. Duncan había estudiado entusiastamente a Wagner y a Nietzsche, y junto con ellos asumía que en la recuperación de la tragedia musical original estaba una de las vías más fructíferas para el desarrollo de la danza y el teatro del futuro". (Duncan 1963, 25). Huyendo de los esquemas del ballet, Duncan creía que en ese retorno a la naturaleza, el cuerpo produciría imágenes que debían permanecer muy cerca de lo natural. La tesis de la bailarina y coreógrafa era que sólo en la reproducción de lo natural podía el cuerpo aceptar su conversión en imagen.

Según Nietzsche en la dramaturgia del origen el éxtasis del estado dionisiaco sacaba al alma de todos sus quicios y la sumergía en terrores y escalofríos para aniquilar al individuo con todos sus límites y medidas, este estado era aquel que se lograba en los orígenes de la tragedia, y era el mismo que los autores como Duncan, Appia y Fuchs querían revivir. Ante la doctrina misteriosa de la tragedia que reivindica lo ilimitado y lo primigenio, el origen, *la mimesis* que proponía Aristóteles en la *Poética* resulta ser la forma más ingenua de la representación. La historia de las artes escénicas del XX se revolucionó en gran parte, gracias a la teoría estética de Nietzsche. Tanto el cuerpo, como la música, la escenografía o las luces fueron elementos recuperados para intentar responder al llamado de lo dionisiaco.

III. *Cuerpo, deseo y escritura*

Paralelamente, en el campo de la producción literaria podemos percibir cómo se transforma la concepción del cuerpo, de ser concebido como caverna o prisión, o instrumento de maldad y pecado, hasta llegar a ser la morada del alma, en este último punto aparecen nuevas metáforas que tienen que ver con la casa, el interior y a la vez la superficie.

Es imposible concebir la caricia sin el cuerpo. —Como la caricia, la palabra sigue estando en la superficie de las cosas, sus dominios son la superficie” (Barthes 1987: 227). Incluso para las caricias invisibles, el cuerpo es la superficie, el cuerpo está para mezclarse *entre* otros cuerpos en la caricia, en la palabra, en la danza y también en la escritura.

Lo que hay en los cuerpos, en la profundidad de los cuerpos, son mezclas: un cuerpo penetra a otro y coexiste con él en todas sus partes, como una gota de vino en el mar o el fuego en el hierro. Un cuerpo se retira de otro, como el líquido de un vaso... lo que queremos decir mediante «crecer», «disminuir», «enrojecer», «verdear», «cortar», «ser cortado», etc., es [que]... no son en absoluto estados de las cosas o mezclas en el fondo de los cuerpos, sino acontecimientos incorporables en la superficie... (Deleuze 1989: 29)

En el siglo XX junto con la revaloración del cuerpo en las artes escénicas también aparece una nueva metáfora del cuerpo: la habitación privada, espacio privilegiado del monólogo interior en las narrativas del siglo veinte. En 1957 Gaston Bachelard dio a conocer *La poética del espacio*, uno de los capítulos de este libro lo dedica a la casa, —cuerpo y alma a la vez”; en esta frase Bachelard intenta romper con la antigua separación cuerpo/alma que se había arrastrado por siglos, y además, valora la vida interior porque considera que es la génesis del espacio imaginario y poético. La casa es el albergue y la protección del ensueño. —Antes de ser lanzado al mundo como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa [...] Dentro del ser, en el ser de dentro, hay un calor que acoge el ser que lo envuelve.” (Bachelard 1997: 36) Entre prisión y casa, podríamos decir, qué alivio poder habitar el cuerpo, no como prisión, sino con la paz con la que se habita la propia casa o la propia patria antes de un golpe militar. A propósito leemos *La casa tomada* de Julio Cortázar, un excelente relato donde podemos encontrar en —la casa” esos diferentes sentidos de habitación y exilio: cuerpo, casa o patria.

Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia (Cortázar 1995: 7).

Una casa da el refugio necesario, contiene los recuerdos y nos brinda la protección y la paz, pero la vida interior y el ensueño, la habitación propia, no es una situación permanente, como la

vida, el cuerpo no está asegurado. El cuerpo es la morada más confiable, hasta que se enferma o nos rechaza, entonces ya no nos hospeda ni nos pertenece del todo, el cuerpo puede sernos ajeno y no darnos refugio ni valor.

A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Y aunque preferimos usar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno de nosotros se ve obligado a identificarse, al menos por un tiempo, como un ciudadano de aquel otro lugar (Sontag 2008: 10).

La resistencia del cuerpo puede aparecer un día, de pronto, quizá comienza con el dolor de alguna de sus partes hasta llevar a la parálisis, tose, sangra o simplemente produce sonidos extraños, como el susurro ahogado con el que comenzó a clausurarse *La casa tomada*. En el relato cortazariano el sonido de lo invisible juega un papel principal, nos anuncia la aparición de “lo”: el miedo.

De noche siento sed, y antes de acostarnos le dije a Irene que iba hasta la cocina a servirme un vaso de agua. Desde la puerta del dormitorio (ella tejía) oí el ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido. A Irene le llamó la atención mi brusca manera de detenerme, y vino a mi lado sin decir palabra. Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y en el baño, o en el pasillo donde empezaba el codo casi al lado nuestro.

No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta del cancel, sin volvernos hacia atrás (Cortázar 1995: 16).

Tenemos la costumbre de asumir que el cuerpo es nuestra morada a pesar de que algunas veces resulta casi ajeno, a veces parece como si el cuerpo, esa supuesta morada, estuviese habitada por fantasmas. Sin duda, hay cosas verdaderas del propio cuerpo que uno ignora —que uno tiene una enfermedad que todavía no ha sido descubierta, por ejemplo—. Con *La casa tomada* nos damos cuenta que hay cierta fuerza espectral a la que tarde o temprano nos tenemos que enfrentar, ese mundo interior privilegiado, al que se refería Bachelard, de pronto entra en estado de guerra, se revela a la voluntad como la enfermedad: —“sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación”, como si la casa tuviera espectros que no se ven pero que tienen cierto cuerpo y producen sonidos, susurros, movimientos.

The invisible can include the visible (as it does in the word “invisible” itself), yet the invisible goes beyond the visible and is not limited to the visible. However, in a culture that privileges the seen over the unseen, invisible caresses, invisible sounds, and invisible smells are often elided (overlooked) (De Belder 2002: 196).

Cuando el cuerpo es como esa casa tomada que nos echa a la calle, cuando se nubla la vista y un día de pronto no hay sino ceguera, cuando un día las piernas no responden es quizá demasiado

tarde para detenernos a pensar en lo que implica que *hay cuerpo*, porque hemos marginado ya las caricias invisibles, los sonidos invisibles y los olores que aparecen en nuestra memoria (que son diferentes de los que en efecto podríamos estar oliendo), aniquilamos las sombras y todo lo que no está *presentemente vivo*, recordando con ello el vocabulario derridiano que leíamos al inicio de este texto:

...ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni *justa*, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía *ahí, presentemente vivos* tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido (Derrida 2003: 12).

Hay cuerpo parece más que una afirmación, parece algo así como condición de vida; sin embargo, hemos visto con el relato de *La casa tomada* que el cuerpo, aún siendo condición para la vida, no garantiza la vida en él, la vida in-corporada no es inmediata, ni común. O bien el olvido o bien la excesiva confianza imponen una distancia con el cuerpo. Por eso ya no podemos confiar en que nuestro cuerpo es la más común de las moradas, tampoco se trata de regresar a las viejas metáforas del cuerpo como prisión o instrumento, más bien habría que comprender que la habitación no está dada, que hay que ganarla y producirla.

Si, como decía Barthes, la caricia y la palabra tocan la superficie de los cuerpos, si lo más profundo es la piel, entonces para poder escribir como para poder acariciar, hay que procurarse una superficie y un espacio, sobre todo una habitación propia, en el cuerpo y para el cuerpo. —E siguiendo la frontera, costeano la superficie, como se pasa de los cuerpos a lo incorporal” (Deleuze 1989: 33). Pero quizá no sea tan fácil producir un espacio propio, mucho menos lo será producir un cuerpo propio, porque en nuestra sociedad de consumo pensar en términos de producción es ir a contrapelo.

Todo, en nuestra sociedad, sociedad de consumo, y no de producción, sociedad del leer, del ver y del oír, y no sociedad del escribir, del mirar y del escuchar, todo está preparado para bloquear la respuesta: los aficionados a la escritura son seres dispersos, clandestinos, aplastados por mil presiones (Barthes 1987: 47).

Tiene que quedarnos claro, lo que deviene cuerpo, lo que deviene fuerza incorporable, está entre los cuerpos, pero también y sobre todo como fuerza de producción está en el arte.

III.1 *Producción*

La cultura es la regla, el arte es la excepción. Esta es la tesis que defiende Jean-Luc Godard en *Je vous salue Sarajevo* (1993), un cortometraje en el que sólo vemos una imagen, sólo una imagen o justo una sola imagen. Ya que la justicia es muy mala idea, escribió Guilles Deleuze, hay que oponerle —a la fórmula de Godard: no una imagen justa, justo una imagen. Da igual en filosofía que en una película o en una canción: no ideas justas, justo ideas” (Deleuze 1980: 13). A continuación leamos los subtítulos que acompañan el cortometraje de Godard:

Todos hablan de la regla: los cigarrillos, la computadora, las remeras, la TV.
Turismo. Guerra.
Nadie habla de la excepción. No es hablado.
Está escrito: Flaubert, Dostoyevski.
Está compuesto: Gershwin, Mozart.
Está pintado: Cézanne, Vermeer.
Está filmado: Antonioni, Vigo.
O es vivido, y allí está el arte de vivir: Srebrenica,¹⁰ Mostar, Sarajevo.
La regla desea la muerte de la excepción.



¹⁰ El 12 de julio de 2010 se cumplen quince años de la masacre de Srebrenica. Sus principales responsables siguen en búsqueda y captura, pero parece que nadie tiene demasiada prisa por encontrarlos. Más de 7.000 musulmanes fueron asesinados por las fuerzas serbobosnias en apenas tres días en la mayor operación de limpieza étnica en Europa desde el fin de la II Guerra Mundial.



Walter Benjamin escribió en 1942 que “cepillar la historia a contrapelo” es la tarea de un pensamiento que mira con horror los bienes culturales y las propiedades, porque ha comprendido que detrás de ellos hay una historia de barbarie que se esconde.

No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros. Por eso el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo (Benjamin 2005: 22.).

Esto leemos en la tesis VII sobre la historia, y también en textos como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* o en *Tentativas sobre Brecht*, en los que Benjamin asegura que el autor de obras de arte debe reconocerse como productor de técnicas. Si el imperativo derridiano pide dar lugar a los espectros, el imperativo benjaminiano pide a su vez colocarse en el papel del productor y no en el de consumidor. Hay que producir obras en vez de consumir cultura, reglas, moralidad... hay que producir hasta el propio cuerpo.

Hay individuos, por ejemplo, que trabajan sobre el propio cuerpo como objeto de producción artística, ya sea escénica, literaria o *performática*, mediante algún aparato o directamente, en esos casos la “experiencia del cuerpo está regida por la acción y no por el consumo... Trabajan sobre sí para producir algo más que un cuerpo. Son cuerpos de la paradoja: siempre mucho más que *un* cuerpo.” (Martínez de la Escalera 2008: 75). Artistas de varias generaciones han dado lugar al arte corporal y de la acción desde planteamientos que asumen la artificialidad y la cultura como constructos que determinan lo corporal, cuestionando la supuesta naturaleza del cuerpo.

Nuestros propios cuerpos pueden ser, cada vez más, autoconstruidos hasta límites hasta hace poco insospechados. Sobre esto profundizaremos más hacia el final de esta investigación. Por ahora bastaría con precisar que la mejor pregunta en *El autor como productor* sería, según

Benjamin, aquella que apunta hacia la técnica, no hacia la obra o a su papel en el mercado cultural, sino aquella —que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones ...de producción de un tiempo” (Benjamin 1999: 119).

Decíamos en el inicio de esta investigación que si hay cuerpo, hay deseo, por ejemplo, deseo de escritura, y podemos sospechar que por esa relación de la escritura con el cuerpo, con el placer y la voluptuosidad, la escritura estuvo permitida y prohibida según intereses y relaciones de poder. Para las mujeres de las primeras culturas, por ejemplo, la alfabetización era un privilegio, que también regulaba el uso de lo corporal.

La concepción del cuerpo se transforma como se transforma la vida en general, los espacios públicos y privados, los jardines, las universidades o las iglesias. En 1929 el césped de los senderos universitarios estaba reservado sólo para los miembros destacados del profesorado, *fellows*, y para los estudiantes becados por sus méritos, *scholars*.

Así fue cómo me encontré andando con extrema rapidez por un cuadro de hierba. Irguióse en el acto un hombre para interceptarme el paso... Su cara expresaba horror e indignación. El instinto, más que la razón, acudió en mi ayuda: era un bedel; yo era una mujer. Esto era el césped; allí estaba el sendero. Sólo los *fellows* y los *scholars* pueden pisar el césped; la grava era el lugar que me correspondía (Woolf 1986: 11).

Durante muchos siglos el único modo de que una mujer se introdujera en las ciencias o en las artes era nacer dentro de una familia especializada en dichos campos. —Tú puedes desear. Puedes leer, adorar, ser invadida. Pero escribir no te está concedido. Escribir estaba reservado a los elegidos. Eso debía suceder en un espacio inaccesible a los pequeños, a los humildes, a las mujeres” (Cixous 2006: 27).

Escribir es un acto ligado al cuerpo. Hay que darse cuenta que detrás de la escritura hay un deseo que se relaciona con el cuerpo y sus conmociones. Cuando la escritura produce placer, hay cuerpo. La lectura, nos dice Barthes, —es buena conductora del Deseo de escribir”, en la lectura, como en la escritura, —todas las conmociones del cuerpo están presentes, mezcladas, enredadas: la fascinación, la vacación, el dolor, la voluptuosidad; la lectura produce un cuerpo alterado, pero *no troceado*” (Barthes 1987: 46). Esta última acotación es importante, cuando hay cuerpo, hay sensaciones y pasiones, pero cuando el cuerpo está seccionado, troceado o dividido, no hay emoción, ni pasión, ni conmoción.

III.2 *Posesión*

Podríamos decir que tener un cuerpo troceado es como no tener cuerpo, y —una mujer sin cuerpo, una muda, una ciega, no puede ser una buena combatiente” (Cixous 2004: 25). Es claro que la referencia a una muda es la imagen de quien teniendo boca y *lengua*, no habla, ni escribe, y lo mismo habremos de entender de la ciega, la que teniendo ojos no mira o no quiere mirar.

Si hay cuerpo, entonces ¿qué pasa con él?, sobre todo, ¿qué pasa sin él? Un caso de perversidad histórica que nos confronta de manera radical con la enajenación del cuerpo femenino es el ejemplo de la mujer poseída por los demonios en los siglos XVI al XIX. Según los escritos sobre esta materia, lo que los demonios llegan a poseer es el cuerpo. El cuerpo de una posesa es literalmente lo que Cixous llama —~~una~~ mujer sin cuerpo”. Y los eslabones de la cadena que argumentaba Tomás de Aquino: mujer, cuerpo, mal, demonio, quedan perfectamente unidos en la posesa. Al respecto, podemos leer la historia que recoge Adelina Sarrión sobre las mujeres heterodoxas, beatas o endemoniadas, ante el tribunal inquisitorial de Cuenca entre los siglos XVI al XIX. En la posesión uno o varios demonios se apoderan del cuerpo de un ser humano que, desde ese momento, deja de ser responsable de gran parte de sus actos. No es de extrañar que los teólogos que trataron el tema en esa época afirmaran que hay en la mujer una mayor propensión a sufrir la posesión. Las razones que ofrecen son las mismas en las que basan su debilidad y su maldad. Por ejemplo fray Martín de Castañega en su *Patrocino de ángeles y combate de demonios* en 1652 afirmaba:

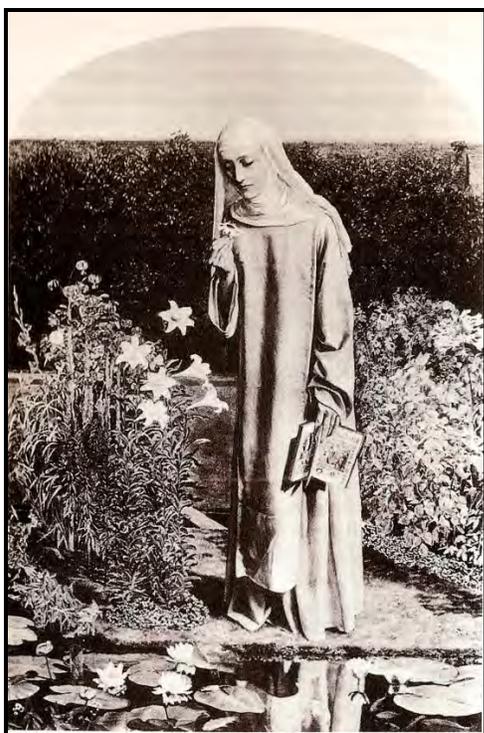
Más son atormentadas en estos tiempos las mujeres porque son pusilánimes y de corazón más flaco e de cerebro más húmido, de complexión más astrosa, a las pasiones de ira y furia más sujetas, para sufrir tentaciones más flacas, para moverse a cada viento más ligeras. Y donde el demonio halla estos accidentes e aparejos, la puerta le parece abierta (Sarrión, 2003: 285).

Pero ¿es que teniendo cuerpo es posible, al mismo tiempo, ser una mujer sin cuerpo?, ¿por qué se atrofia un cuerpo?, ¿quién lo posee? y ¿por qué hay mayor propensión a la posesión en las mujeres? Hay cuerpo y habría que pensar, junto con Cixous, qué es —~~una~~ mujer sin cuerpo”, ¿es que lo ha perdido?, ¿le ha sido robado?, ¿ha sido poseído por los demonios?, ¿cuáles demonios?

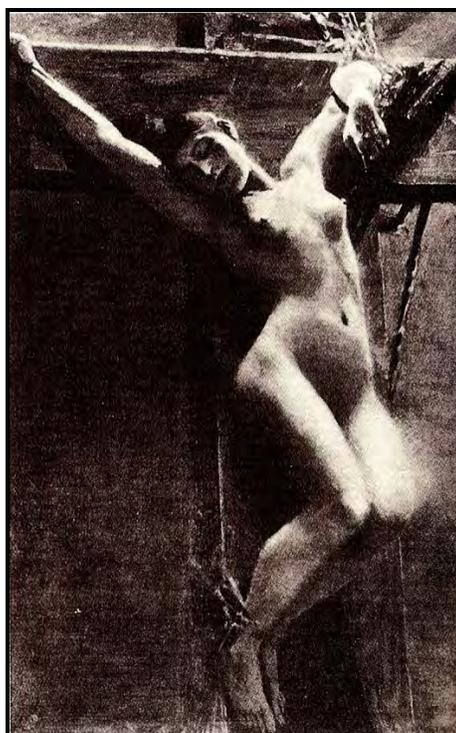
Una mujer sin cuerpo o poseída no es una representación ficcional sino una realidad histórica que llevó a muchas mujeres a la hoguera. Entendemos por una mujer sin cuerpo una realidad bastante común: un cuerpo que es violentado y que no es escuchado, porque quizá teme expresarse. Porque más grave que la hoguera es un cuerpo que no se pronuncia, ya que se trata de una violencia incorporada.

En el imaginario europeo de los siglos XV al XIX los santos y los demonios poseen toda la fuerza simbólica, el bien y el mal no solo son representados en diversos soportes plásticos o literarios, también y sobre todo son incorporados¹¹, se les da lugar en el cuerpo, éste es el soporte para su aparición es. En la Edad Media, por ejemplo —el leproso era como un texto en el que se leía la corrupción; ejemplo, emblema de la putrefacción. Nada hay más punitivo que dar significado a una enfermedad, significado que resulta invariablemente moralista” (Sontag 2008: 71) Las mujeres santificadas, beatas o endemoniadas, mártires o moribundas son fuente de inspiración para pintores, escultores y escritores que señalaban la virtud o el pecado a partir del cuerpo enfermo.

En imágenes como la del alemán Albert von Keller se manifiesta —unobvio placer sádico en la representación de una mujer vulnerable y desnuda ante una cruz” (Dijkstra 1994: 34). Lo que vemos en el desnudo femenino de esta pintura de Keller es además la frontalidad del cuerpo. —¿Si toda la imaginería sexual europea posterior al Renacimiento es frontal —literal o metafóricamente— porque el protagonista sexual es el espectador-propietario que la mira” (John Berger 2007: 66). Pero imágenes como ésta las podemos ver siglos más tarde en el accionismo vienés, el cuerpo presentemente vivo de una mujer atado a una cruz de brazos y piernas abiertas, lo cual nos pide una actitud crítica ante lo que estamos viendo, sea en pintura o en acción.



Pensamientos conventuales 1851
Charles Alston Collins (1828- 1873)



Luz de luna (o Mártir) 1894
Albert von Keller (1844- 1920)

¹¹ Ver capítulo —El cuerpo invisible” p. de esta investigación.

Además de las pinturas y de las novelas que se escribían en la segunda mitad del siglo XIX, como *La caída del abate Mouret* (1874) de Émile Zola, también encontramos respuestas insospechadas en los casos de mujeres, beatas o endemoniadas, ante la inquisición española de los siglos XVI al XIX. Adelina Sarrión recoge más de sesenta casos, uno de ellos es sobre Francisca Ruiz, en 1635 su caso se lleva ante el tribunal de Murcia. Francisca Ruiz tenía una vida en “servicio a la divinidad” a cargo de su “padre espiritual”, Lorenzo Escorcía; sin embargo el cuerpo de la beata Francisca Ruiz fue transformándose hasta convertirse en el instrumento de los demonios. Entre las declaraciones de los testigos aparece una en la que se describe cómo el padre Lorenzo Escorcía realizaba prácticas y conjuros para alejar a los demonios del cuerpo de la posesa, o sea, para exorcisar a Francisca Ruiz. Lo que es importante señalar es que dichas prácticas estaban muy lejos de lo que el *Rituale Romanum* proponía:

Halló en el suelo a dicha Francisca Ruiz tendida boca arriba y dicho don Lorenzo Escorcía dándole bofetadas y diciendo: «Estás presente, obedéceme, levántate». Y dicha Francisca Ruiz todavía tendida y no hablaba [...], dicho don Lorenzo Escorcía metió la mano y todo el brazo hasta encima del codo por debajo de las faldas de dicha beata, por entre la camisa y las carnes, y no vio lo que hizo, más de que le pareció a esta testigo que debió llegar al vaso natural de dicha beata [...] y luego dicho canónigo tomó una chinela de dicha doña Lelia, su hermana, y con ella le daba muchos porrazos en las nalgas, por encima de la ropa y por todo el cuerpo diciendo: «Obedéceme, levántate», y no aprovechaba. (Sarrión 2003: 295)

Estas historias, habitualmente ocultas o convertidas en guiones de películas, ayudan a comprender con mayor facilidad lo que llamamos “anormalidad”. De los sesentaseis casos de “religiosidad heterodoxa” estudiados por Adelina Sarrión, el sesenta por ciento implican exclusivamente a mujeres. Una mujer sin cuerpo no es una representación o una ficción como la del hombre invisible. Entendemos por una mujer sin cuerpo una realidad bastante común: un cuerpo que es violentado históricamente, un cuerpo que no es escuchado y que no se pronuncia, porque se trata de una violencia incorporada que a veces se ejerce en nombre de los demonios por un “padre espiritual” como Lorenzo Escorcía, pero que muchas veces también se ejerce desde la propia mujer.

La artista mexicana Teresa Serrano (México D.F., 1973) ha realizado diferentes trabajos entre el video y la *performance* en los que se enfrenta al problema de la violencia de género. En 2002, concretamente trabaja sobre el feminicidio y las desapariciones de cientos y cientos de mujeres en Ciudad Juárez y Chihuahua, asesinatos que desde hace más de diez años han quedado impunes, sin que exista ninguna detención, ningún procesamiento. Serrano realizó un videoperformance de 5 min. Titulado *La Piñata*. Para este montaje mandó hacer una piñata tradicional mexicana con la forma de una mujer, vestida y pintada a la manera que visten las jóvenes en esa zona de la frontera. Esta piñata no es golpeada por niños sino por un hombre que representa el sadismo y la violencia ejercida contra el cuerpo-piñata de esa mujer hasta destrozarla por completo.



La Piñata 2002
(Video-performance. Duración 5' 45'')
Teresa Serrano

Considero necesario nombrar al escritor de origen chileno Roberto Bolaño con su novela *2666* como una denuncia desde el arte a este feminicidio que sucede en México. En —Lparte de los Crímenes”, Bolaño describe más de cien crímenes de mujeres que en su novela, como en la

realidad, ocurren entre 1993 y 1997. Más de cien crímenes en trescientas páginas. En la realidad los números rebasan con mucho a la novela. La manera en la que Bolaño nos hace estremecernos ante la violencia es a través del cuerpo de las víctimas.

Cinco días después, antes de que acabara el mes de enero, fue estrangulada Luisa Celina Vázquez. Tenía dieciséis años, de complexión robusta, piel blanca y estaba embarazada de cinco meses (Bolaño 2004: 445).

A mediados de febrero, en un callejón del centro de Santa Teresa, unos basureros encontraron a otra mujer muerta (Bolaño 2004: 446).

Además del asesinato y la violación, el modo en el que los cuerpos son desechados, como basura:

Al mes siguiente, en mayo, se encontró a una mujer muerta en un basurero situado entre la colonia Las Flores y el parque industrial General Sepúlveda... En el basurero donde se encontró a la muerta no sólo se acumulaban los restos de los habitantes de las casuchas sino también los desperdicios de cada maquiladora... Esa noche la muerta la pasó en un nicho refrigerado del hospital de Santa Teresa y al día siguiente uno de los ayudantes del forense realizó la autopsia. Había sido estrangulada. Había sido violada. Por ambos conductos, anotó el ayudante del forense. Y estaba embarazada de cinco meses (Bolaño 2004: 449).

La narrativa de Bolaño, una novela de no ficción al estilo de Truman Capote, resulta muy efectiva porque es a la vez un listado y una descripción. Abruma la lectura de un caso tras otro, tras otro, un cuerpo y luego otro, y otro, y así más de trescientas páginas. Y así quizá más de mil muertas en la realidad del norte de México.

A mediados del mes de noviembre Andrea Pacheco Martínez, de trece años, fue raptada al salir de la secundaria técnica 16... Cuando la encontraron, dos días después, su cuerpo mostraba señales inequívocas de muerte por estrangulamiento, con rotura del hueso hioides. Había sido violada anal y vaginalmente. Las muñecas presentaban tumefacciones típicas de ataduras. Ambos tobillos estaban lacerados, por lo que se dedujo que también había sido atada de pies. Un emigrante salvadoreño encontró el cuerpo detrás de la escuela Francisco I, en Madero, cerca de la colonia Álamos (Bolaño 2004: 491).

III.3 *Enfermedad*

Otro ejemplo de lo que Cixous llama “mujer sin cuerpo” lo tenemos en la cultura anglosajona. A lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX, tanto en Estados Unidos como en Inglaterra, se desarrolla un “culto a la invalidez” de las mujeres.

Cada vez más, la mitología de la época empezó a asociar incluso una salud normal –mucho más, el «inusual» vigor físico femenino- con actitudes peligrosas y masculinizantes. Una mujer sana, se pensaba con frecuencia, puede ser probablemente una mujer «antinatural». Los ángeles humanos auténticos eran débiles, desvalidos, enfermizos (Dijkstra 1994: 26).

Bram Dijkstra ilustra este ídolo de perversidad: *la inválida*, con una serie de pinturas de la época que muestran mujeres demacradas, de ojos apagados, sin color, exhaustas y con mejillas hundidas, en suma, enfermas que habían perdido, sobre todo, el cuerpo.



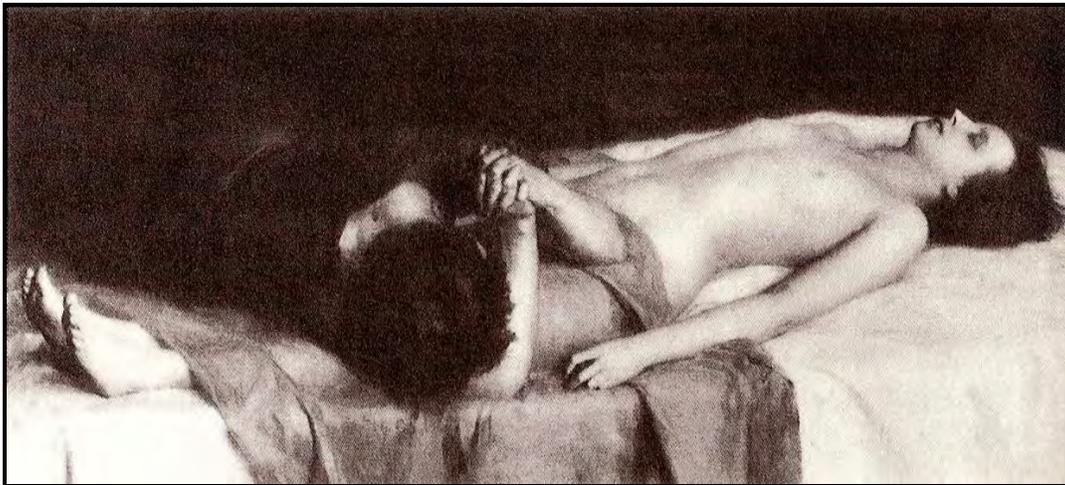
Hoja de rosa
Giovanni Segantini (1858-1899)

Si no hay cuerpo, tampoco hay deseo. La pregunta es cómo teniendo cuerpo es posible abandonarlo tanto que no sólo se atrofian los órganos sino el lenguaje, no sólo se paralizan las piernas o los brazos, sino la imaginación y el deseo. Quizá porque a finales del siglo XIX la enfermedad era justificada y además valorada como un atributo. Por eso es importante despojar a la enfermedad de sus interpretaciones morbosas, despojarla de metáforas y moralejas, es importante dar lugar al cuerpo y “calmar la imaginación, no incitarla” (Sontag 2008: 115).

Alice James, hermana de Henry y William James, escribió en su diario: —«Quénferma se pone una de ser «buena», cómo me respetaría a mí misma si pudiera salir corriendo y hacer desgraciados a todos durante veinticuatro horas...» (Dijkstra 1994: 28). Alice James murió en 1892, la mayor parte de su joven vida la pasó defendiéndose y sucumbiendo ante enfermedades varias.

Así como las beatas del siglo XVII eran propensas a la posesión, las mujeres buenas del siglo XIX son propensas a la enfermedad, el autosacrificio iba más allá de la sumisión, ya que el asexuado ideal femenino victoriano era también objeto de admiración. George du Maurier escribió en 1894 una novela titulada *Tribly*, en ella la moribunda o la físicamente inválida encuentra su privilegiado lugar como personaje que codificaba y hasta imponía la moda del autosacrificio femenino con —*nevas* formas de comportamiento autodestructivo”, lo que además se representaba con las zapatillas, los abrigos y los sombreros tipo —*Fribly*”. —Físicamente, enfatiza Du Maurier, puede haberse convertido en una «ruina», pero, insiste, «muda y demente era más sirena que nunca»” (Dijkstra 1994: 35).

La posesión y la enfermedad, los dos ejemplos que hemos visto aquí, son metáforas encarnadas, es decir, metáforas que toman cuerpo y que son interpretadas, o bien como castigo o bien como consecuencia deseada, a partir de los sueños puritanos de los británicos del siglo XIX.



El destino de la belleza 1898
Hermann Moest (1868-1945)

Cuando ciertas obras de arte repiten esquemas y establecen modas que se insertan en un mercado de consumo, como la belleza tipo —*Fribly*”, estamos ante ejemplos de lo que Walter Benjamin llamaba —estetización de la política”, es decir, obras que recrean el mundo según la política dominante. Otro ejemplo, el que el mismo Benjamin ha utilizado en *La obra de arte en la*

época de su reproductibilidad técnica es el *Manifiesto* de Marinetti sobre la guerra colonial de Etiopía, donde exhortaba a los artistas a compartir los fundamentos futuristas que, entre otras cosas, propugnaban por una estética de la guerra: las máscaras de gas, la metalización del cuerpo humano, el fuego y las espirales de humo de las aldeas incendiadas. —*Fiat ars, pereat mundus*», dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica” (Benjamin 1973: 57). La crítica de Benjamin al futurismo es que dicha modificación en la percepción mediante la técnica, es al mismo tiempo un instrumento para mantener inmóvil el aparato de producción y las condiciones de propiedad.

La guerra imperialista es un levantamiento de la técnica, que se cobra en el *material humano* las exigencias a las que la sociedad ha sustraído su material natural. En lugar de canalizar ríos, dirige la corriente humana al lecho de sus trincheras; en lugar de esparcir grano desde sus aeroplanos, esparce bombas incendiarias sobre las ciudades; y la guerra de gases ha encontrado un medio nuevo para acabar con el aura (Benjamin 1973: 57).

La guerra es quizá el único movimiento técnico a gran escala que mueve masas humanas, es decir, que mueve el aparato de producción sin modificarlo. La enfermedad sobre el cuerpo, como la guerra sobre los pueblos, es una fuerza que obra en su contra, en contra de la salud, en contra de la vida. La tarea del arte según Benjamin, no es mantener esas condiciones heredadas sino modificarlas, exponerlas, la tarea de la literatura sería denunciar una cultura, como la de la era victoriana, que justifica y de cierto modo mantiene el dominio de la enfermedad sobre el cuerpo y más aún el dominio sobre el cuerpo femenino. Mantenerla, como es el caso —*Tribly*”, es al mismo tiempo mantener —una de esas contradicciones que tienen encadenada la producción de la inteligencia”, a saber, que el cuerpo es propiedad sobre la cual es posible ejercer dominio, y en casos de perversión, el dominio se convierte en asesinato.

Por esta utilización del cuerpo del otro, la crítica empieza por asumir que el cuerpo es producible, reapropiable y autogestionable, de este modo —el progreso técnico es para el autor como productor la base de su progreso político” (Benjamin 1999: 126).

Lo que Benjamin llamaba —estetización de la política” y —estetización de la guerra” coincide también con lo que aquí podríamos llamar —estetización de la enfermedad”, que se ilustra con la moda *Tribly* de las mujeres del siglo XIX o también con la aparentemente marcada sensibilidad del tuberculoso, ya que, para los hombres y las mujeres de la era victoriana, la tuberculosis era una enfermedad a la que se le atribuía una energía menguante, pero una sensibilidad exacerbada, pues el aspecto pálido de la tuberculosis era moda entre los aristócratas del XIX. La estetización de la enfermedad además de coincidir con la moda, coincide también con la implantación y la justificación de acciones para combatirla, acciones que muchas veces se

describen con lenguaje bélico: rayos, extirpaciones, contra-ataques, etcétera; por eso es necesario ver la relación que tiene la enfermedad de moda con el aparato económico y político de turno, es necesario revisar la historia para situarnos a nosotros mismos, a nuestros cuerpos. Y sólo por eso la historia del cuerpo es también una cuestión política.

La siguiente muerte fue Leticia Contreras Zamudio. La policía acudió al local nocturno La Riviera... En uno de los reservados de La Riviera encontraron el cadáver, que presentaba heridas en abdomen y tórax, así como en los antebrazos, por lo que se supone que Leticia Contreras luchó por su vida hasta el último segundo (Bolaño 2004: 500).

III.4 *Deseo y escritura*

Lo importante de una historia a contrapelo es reconocer nuestra actualidad en esas barbaridades que parecen de ficción policíaca. Como en el crimen, la guerra o la enfermedad, la interpretación repite sus esquemas más nocivos, a saber, el castigo o la consecuencia natural. —E asombro ante el hecho de que las cosas que vivimos sean «aún» posibles en el siglo veinte no tiene *nada* de filosófico. No está al comienzo de ningún conocimiento, a no ser el de que la idea de la historia de la cual proviene ya no puede sostenerse” (Benjamin 2005: 22). Habría que recordar que la guerra además de ser justificada ha sido estetizada, por eso es importante no repetir esquemas bélicos, ni políticos, ni estéticos. Porque tal vez el cuerpo enfermo padezca mucho más con la imaginación o con determinado tratamiento que con la propia enfermedad. No es deseable un cuerpo mutilado o enfermo, tampoco un cuerpo inmóvil o enmudecido.

Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos (Benjamin 1998: 112).

De la guerra se volvía sin cuerpo y sin habla, sin lengua. Cuando una lengua no habla, o no degusta, cuando una lengua no besa, o cuando los ojos no miran, es imposible que aparezca la escritura; parece más obvio que sin cuerpo no se baila, pero sin cuerpo tampoco se escribe. Sin lengua no hay palabra ni gusto. Pero también sucede a la inversa, el habla y la escritura enriquecen la lengua, también las miradas y el tratamiento de la imagen mediante la observación, la distancia o la *extrañeza*. Un gran ejemplo lo tenemos en Bertolt Brecht, podemos leer en su *Diario de trabajo* que la apuesta principal del teatro épico, como llamaba Brecht a su propuesta teatral, era provocar el *Verfremdung-Effekt*, efecto de extrañamiento o distanciamiento. Los gestos en el teatro épico hacen evidente que la naturalidad de lo real no es sino una construcción técnica, una manipulación cuyo objetivo es crear una ficción, incluso, una ficción de realidad. Según Brecht el montaje de la obra también debe ser visible, debe interrumpir la ilusión de lo montado. Brecht era colega de Benjamin y ambos creían que la transformación técnica era la base para la transformación política, así en el teatro se manejan las situaciones reales para liquidarlas, no para defenderlas y transmitir las como acontecimientos intocables o sobrenaturales. El actor de Brecht ensayaba trasladando los diálogos a la tercera persona y cambiando el texto del presente al pasado. Otros elementos técnicos como narrar, cantar y anunciar la acción, iluminar al cien, repetir, o bien, duplicar personajes o eventos, tenían la función de interrumpir. Proyectar encabezados de periódicos y series fotográficas servían también para recordarle a los espectadores que eso que sucede en la escena no ocurre en la realidad, o por el contrario, que en efecto sucede. En oposición al teatro aristotélico, el teatro épico

narra, porque en esta fábrica, escribió Brecht, —el hombre no es ya juguete de poderes sobrenaturales” (Brecht 1977: 40).

Para tomar cuerpo, entre otras cosas, hay que saber mirar, hay que hablar, hay que comer y degustar: *gusto* es categoría estética y metáfora del cuerpo; sentido que reside en el cuerpo, principalmente en la lengua, para percibir el sabor de las cosas, pero la guerra elimina, entre otras cosas el gusto y la voz es decir, el cuerpo, por eso la gente volvía enmudecida.

Las relaciones entre el saber y el sabor son conocidas por ejemplo, en la traducción de los textos sagrados, donde además de diseminar la palabra divina, es necesario pronunciar la palabra saboreándola como si se tratara del sabor de otro, —prestar la boca para saborear la palabra del Otro” (Rabinovich 2006) como se le encomienda al profeta Ezequiel:

Hijo de hombre, haz que tu vientre coma, y llena tus entrañas de este rollo que te doy. ‘ Y yo me lo comí, y era en mi boca como la miel, por lo dulce que era (Ezequiel, 3:3).

El deseo reside en toda escritura. Hay ausencias, vacíos corporales, hambre, ceguera, silencio y también placeres, voluptuosidades, sensaciones, sabores y saberes. Barthes sostiene que la escritura es —al tercera aventura de la lectura (llamo aventura a la manera en que el placer se acerca al lector)” (Barthes 1987: 47). Por eso el cuerpo juega un papel fundamental en la escritura, porque el deseo viene junto con el cuerpo. Deseamos porque hay cuerpo, y entendemos deseo como *fuerza productiva*. Contrariamente a la vieja escuela freudiana que interpretaba el deseo a partir de la pulsión reprimida, el deseo al que hace referencia Barthes es sobre todo —producción deseante (economía deseante): ...está directamente en posición de producir sus objetos y los modos de subjetivación que le corresponden” (Guattari y Rolnik 2006: 372).

Si entendemos que el deseo puede producir sus propios objetos, entonces la pregunta por el cuerpo, cuándo *hay cuerpo*, se contesta con obras: *hay que* producir un cierto modo de visibilidad y reapropiación. Por ejemplo con la escritura.

Una habitación propia y quinientas libras al año, afirmaba Virginia Woolf en 1929, permitirán que una mujer con deseo de escritura, escriba. Habría que volver a revisar una historia de la vida privada para saber que la mujer nunca tuvo una habitación propia en su casa hasta finales del siglo diecinueve, es decir, hasta que dejó de ser carne-mujer. Muy probablemente ni en su propio cuerpo la mujer tuvo habitación propia, salvo contadas excepciones, beatas, brujas, poetisas, místicas o endemoniadas, como se les llamaba a las mujeres que —experimentaron y afirmaron su

propia individualidad en un medio que procuraba limitarlas, callarlas, enclaustrarlas, subordinarlas al varón” (Sarrión 2003: 26).¹²

[...] cualquier mujer nacida en el siglo dieciséis con un gran talento se hubiera vuelto loca, se hubiera suicidado o hubiera acabado sus días en alguna casa solitaria en las afueras del pueblo, medio bruja, medio hechicera, objeto de temor y burlas. Porque no se necesita ser un gran psicólogo para estar seguro de que una muchacha muy dotada que hubiera tratado de usar su talento para la poesía hubiera tropezado con tanta frustración, de que la demás gente le hubiera creado tantas dificultades y la hubieran torturado y desgarrado de tal modo sus propios instintos contrarios que hubiera perdido la salud y la razón (Woolf 1986: 70).

Virginia Woolf escribe una historia de la habitación propia y las mujeres: —Par empezar, tener una habitación propia, ya no digamos una habitación tranquila y a prueba de sonido, era algo impensable aún a principios del siglo diecinueve, a menos que los padres de la mujer fueran excepcionalmente ricos o muy nobles” (Woolf 1986: 70). Sin embargo, ahora, ya en pleno siglo veintiuno, con habitación propia e independencia económica, tampoco está garantizada la morada, sólo cuando hay preguntas por el cuerpo (desde el movimiento y también desde la palabra), *hay cuerpo*, y sólo cuando hay cuerpo, hay habitación propia. Más allá de la importancia de la independencia económica y espacial, que sin duda tiene, la habitación propia quiere decir también habitar el propio cuerpo para albergarse a uno mismo, y esto es necesario porque, como afirmaba Bachelard, la casa es el albergue y la protección del ensueño. —La casa” en literatura se convierte en algo más que el objeto —casa”, hablamos de —la casa” como de —todo espacio realmente habitado”, en la literatura se —vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños” (Bachelard 1997: 35). Sabiendo, claro, que en cualquier momento la casa puede ser tomada por lo otro.

En la literatura el espacio es el punto de intersección entre lo mágico y lo real, entre la imaginación y la verosimilitud. El espacio no es sólo el modo en el que funcionan nuestros sentidos como la vista, el tacto o el olfato, además agrega valores que cuestionan la pureza de nuestras percepciones; el espacio es valorado y modificado por el sujeto. El mundo se humaniza a través de la palabra, pero sin el espacio y sin el tiempo, el ser humano carece de referencia. Hay espacios

¹² La investigación de Adelina Sarrión arroja una pista para la interpretación de los delitos particularmente imputados a las mujeres en los siglos XVI al XIX:

Nos acercamos a un episodio muy significativo de la historia de las mujeres. A través de él observamos tanto la visión de la jerarquía eclesiástica —uno de los ejes del poder político, social e ideológico de la época— tenía de las mujeres, como la posición que éstas mantenían dentro de la comunidad en la que vivían. Asimismo, podremos conocer la manera en que algunas mujeres experimentaron y afirmaron su propia individualidad en un medio que procuraba limitarlas, callarlas, enclaustrarlas, subordinarlas al varón... (Adelina Sarrión 2003: 25-26)

fantásticos, espacios marginales, espacios públicos, sagrados, profanos, espacios interiores y espacios naturales absolutamente determinantes para la construcción de la subjetividad.

Pero habría que seguir haciendo la historia a contrapelo, la historia de la enfermedad, la historia de la habitación, la historia de la perversidad, la historia de la voluptuosidad y la historia de la escritura. Habría que hacer una historia del anonimato o de las obras destruidas, de los libros quemados o de los libros escondidos para encontrar a estas beatas, poetisas, brujas, místicas o endemoniadas que produjeron en el anonimato y que habitaron y que conformaron diferentes espacios también a través del cuerpo, ya que el cuerpo tiene un papel importantísimo, no sólo de percepción y de movimiento en el espacio, sobre todo de interiorización y valoración.

En la cita de Cixous, donde afirma que una mujer sin cuerpo no puede ser una buena combatiente, podemos detenernos a pensar en la figura del combatiente, hay algo en común entre el combate y la producción de esos espacios interiores, una mujer sin cuerpo o con un cuerpo enfermo no podría combatir, no tendría un cuerpo que exponer en la escritura, en la escena o en la vida. Por oposición a la frase, una mujer combatiente, primero que nada tendría cuerpo, después sería capaz de exponerlo, pero ¿a quién podemos llamarle combatiente?, ¿a una amazona griega?, ¿a Débora o Judit entre los hebreos? Tal vez seguimos pensando en la figura del antiguo guerrero, aquél varón arrojado que se batía cuerpo a cuerpo y mataba al enemigo clavándole una espada.

Para reconocer el imaginario de la combatiente, recordemos junto con Bram Dijkstra en sus *Ídolos de perversidad* que —para pensadores como Nicholas Francis Cooke, la mujer viril era «una especie de error de la naturaleza» (Dijkstra, 1994: 214). En los inicios del feminismo, los artistas de la época asociaron la imagen de la mujer masculinizada, violenta y salvaje con la mujer feminista. La amazona desnuda provocaba atracción a la vez que repulsión a los expresionistas alemanes como Beckmann y Trübner.



Batalla de las amazonas 1911
Max Beckmann (1884- 1950)



Batalla de las amazonas 1879
Wilhelm Trübner (1851- 1917)

Pero una buena combatiente no será únicamente una amazona, así como Susan Sontag nos alerta ante las metáforas de la enfermedad, también podemos leer en Hélène Cixous una alerta ante las metáforas del combate. Así como la nueva suavidad que describe Suely Rolnik, Cixous apela a una nueva capacidad, la de ser afectado, dejarse afectar, escuchar, recibir.

Lo que me impulsa a escribir... me dejo atravesar, impregnar, afectar (lo más posible: hasta dónde, un poco más, y estaría perdida para mí)... Yo no «empiezo» por «escribir»: yo no escribo. La vida hace texto a partir de mi cuerpo (Cixous 2006: 81).

El combate al que parece invitarnos esta escritora tiene que ver con cierta pasividad, pero a la vez cierta capacidad, capacidad de ser afectado. Podríamos afirmar que la imagen de la amazona es contraria a la imagen de la mujer que combate mediante cierta escritura, a saber, la escritura que conoce lo femenino, ya sea en cuerpo de hombre o en cuerpo de mujer, y que por lo tanto no busca dominar. Hoy junto con una nueva noción de cuerpo, habría que pensar en una nueva idea del combate, de la habitación y de la escritura. —Continuidad, abundancia, deriva, ¿es esto específicamente femenino? Así lo creo. Y cuando semejante torrente se escribe desde un cuerpo de hombre, significa que en él la feminidad no está prohibida” (Cixous 2006: 88). La relación con el cuerpo define el combate: son el uso y el pensamiento del cuerpo los que aseguran que habrá batallas que librar. —Escríbete: es preciso que tu cuerpo se haga oír” (Cixous 2004: 25). Es preciso usar el cuerpo y también el pensamiento que reflexiona sobre el cuerpo.

Una mujer y un hombre se abren al combate, asumiendo que hay cuerpo y que hay palabra, se abren al combate deseando, reapropiándose del —*ha* cuerpo” en su historia, en su singularidad,

en otras palabras, reconociendo las particularidades de su cuerpo, justamente porque no hay cuerpo en general, ni en la teoría ni en la vida.

Después de una genealogía del cuerpo a contrapelo, podemos afirmar que no hay algo esencial que defina el cuerpo, un cuerpo sin sus atributos no es ni siquiera representable. —La singularidad incambiable e insustituible” (Deleuze 2005: 50) parece ser la condición a la que está sometido el cuerpo. Cuando sostengo que no hay cuerpo en general, estoy afirmando las marcas que existen en cada cuerpo: ciertas marcas de la memoria, ciertas marcas de la historia y de la disciplina de ese cuerpo en concreto que lo hacen singular y diferente. Y es precisamente el cuerpo como presencia singular lo que se visibiliza en el arte. Naturalmente otras disciplinas como la ciencia y la medicina estudian el cuerpo desde otro punto de vista: general; sin embargo, en las manifestaciones artísticas donde *hay cuerpo* podemos visibilizar la condición de singularidad. Y esto ocurre tanto en las artes escénicas como en la escritura.

IV. *Cuerpo y performance femenina*

La escena contemporánea ha nacido a partir de nuevas exigencias de resistencia que se han hecho visibles mediante el cuerpo, otros modos de entender el combate, en la escena como en la escritura, por ejemplo, una resistencia sin temor a la fragilidad corporal, sin temor al lado pasivo y físico. ¿Una nueva suavidad? se interrogaba Suely Rolnik, pensando sobre otras formas de entender al amor y a los territorios de deseo, la nueva suavidad, aclaraba Guattari, —~~e~~ la invención de otra relación —con el cuerpo, por ejemplo—... Salir de todos esos modos de subjetivación del cuerpo desnudo, del territorio conyugal, de la voluntad de poder sobre el cuerpo del otro, de la posesión de una franja de edad sobre otra, etc.” (Guattari 2006: 329).

A partir de los años sesenta surge la *performance* como un nuevo movimiento artístico que bebió tanto del contexto feminista, que analizaba la opresión de las mujeres en todas sus dimensiones y aspectos, así como del *happening* y del *Fluxus art*, movimiento de artistas plásticos, escénicos y músicos de los años cincuenta que proponían una disolución de las fronteras, tanto en el arte como en la vida.

El inicio del movimiento *Fluxus* comienza en los cursos de música experimental que John Cage impartía en 1958 en Nueva York a gente como Dick Higgins, Allan Kaprow, Al Hansen, Jackson Mac Low, entre otros.

En ese ambiente, nosotros, los estudiantes componíamos para piano, para instrumentos orientales o para cualquier otro objeto que pudiese producir sonido y que pudiésemos comprar en una tienda cercana «por cuatro duros» —juego/barco de guerra, utensilios para jardinería, secador de pelo, etc.—. Se interpretaban las composiciones, Cage las comentaba y así sucesivamente. [...] En junio o julio de 1962, Macuinas decidió organizar un concierto con nuestro tipo de trabajo para promocionar [su revista] *Fluxus*. [...] los conciertos causaron sensación. Las composiciones eran absolutamente lo contrario del arte extremadamente cerebral que había acabado predominando en la escena alemana... (Higgins 2004: 109-110).

Algunos años antes del movimiento *Fluxus* aparece el *Grupo Gutai* (1955-1972) uno de los más grandes colectivos de arte de japoneses liderado por el artista nipón Jirō Yoshihara, quien invitaba a sus colegas a ~~h~~“hacer las cosas que nadie más hacía”.

Following the guidance of their mentor Jirō Yoshihara in doing “things that no one else does”, young artist in Gutai employed unconventional media as well as performance (Yoshimoto 2005: 19).

Inspirados en las vanguardias de la caligrafía japonesa, la pintura francesa de aquellos años y las acciones de algunos americanos como Jackson Pollock, los integrantes del colectivo Gutai emplearon medios no convencionales y presentaron procesos de creación como *performances*. Es

importante subrayar que el arte de estos nuevos creadores ha surgido y ha sido influido también por el arte de la post guerra en Japón. En 1955 Yoshihara —organizó en un parque de la ciudad un festival al aire libre, el *Festival de Osaka*, en el que tuvo lugar el primer *happening*.” (Restany 2004: 77). Y en 1958 viajaron a Estados Unidos para realizar una exhibición en la *Martha Jackson Gallery* de Nueva York. Allan Kaprow, uno de los iniciadores del *happening*, daba como referencia el trabajo de los japoneses de *Gutai*: —*Gutai provided some justification for the early Happening*” (Yoshimoto 2005: 20).

La presencia de las mujeres en el arte de postguerra japonesa es notable en diferentes tendencias de los años cincuenta, aunque al principio puede verse la influencia de los modelos de creación de los autores varones, poco a poco las artistas japonesas cobraron independencia creativa y lograron singularizar sus obras. En el grupo *Gutai* Atsuko Tanaka es una de las más notables. La utilización del propio cuerpo en la obra, como territorio de investigación y soporte de los materiales, fue una herramienta de los artistas *Gutai* en general. Aunque la obra de Tanaka aparece en las genealogías de la *performance* feminista, no podemos afirmar que sus intenciones estuvieran explícitamente a favor del pensamiento de género, como sí lo es en las *performers* de los años setenta.



Electric Dresses 1956

Atsuko Tanaka

Segunda exhibición de Arte Gutai en *Ōhara Kaikan, Tokyo*.

Electric Dresses se presenta con bastante éxito en 1956, Tanaka estaba interesada en explorar el papel del vestuario sobre el escenario como medio de expresión, finalmente, realiza esta pieza con 120 circuitos encendidos, en distintas capas que se colocan sobre el cuerpo, al finalizar la

performance, Tanaka va quitándose las capas, la luz de los focos comienza a apagarse y ella queda en una malla negra.

She wore many layers of dresses that were made of horizontal bands of cloth so that she could quickly remove one band after another to reveal the dress underneath. Her stripping gesture resembled Kabuki theater's hikinuki, in which an actor quickly changes his costume by taking off the exterior layers of dresses (Yoshimoto 2005: 20).

Tanaka quería demostrar la belleza artificial –no humana, como la de las bombillas– contrastándola con su propio cuerpo como soporte aparentemente natural. Ella quería mostrar “*the extraordinary beauty that cannot be created by human hands*”, según sus propias palabras recogidas en la revista *Gutai* 7 (Yoshimoto 2005: 22).

Otra de las artistas japonesas de esos años que influyó en las posteriores vanguardias escénicas y de la *performance* fue Yoko Ono, aunque creció y fue al colegio en Estados Unidos, después de la guerra regresó a Japón, fue ahí donde conoció las nuevas formas no convencionales de diversos artistas, entre ellos, del grupo *Gutai*. Ono vuelve a Nueva York donde desarrolló su carrera como *performer*. A mediados de los años sesenta crea la *performance* *Cut Piece*, con la idea de que cualquier persona, en el papel del *performer*, vistiera unas ropas que la gente del público podría cortar con tijeras. Sin embargo, cuando ella misma realizó la *performance*, la tensión entre ella y el público fue mayor de lo que se esperaba.



Cut Piece 1964
Yoko Ono

La audiencia en aquellos años experimentó sensaciones como voyerismo, violencia o auto represión ante un cuerpo femenino expuesto y vulnerable. Yoshimoto comenta que la tensión aumentaba aún más cuando los hombres japoneses que se encontraban en el teatro acercaban las tijeras hacia Ono como si fueran a herirla, y aunque esto fuera sólo un gesto, revelaba cuán vulnerable se encontraba la *performer* ante los espectadores. Yoko Ono fue una de las primeras artistas que demandó un cambio de actitud en el papel pasivo del público, la acción de cortar, era eso, una acción. La meditación y la neutralidad en la postura hacían que la actitud corporal de Ono funcionara como espejo en el que se reflejaban los sentimientos del público.



Yoko Ono: *Cut Piece* (1964)

Tanto Tanaka como Ono utilizan la ropa, es decir, la superficie como una segunda piel, que en cierto modo se confronta con el cuerpo por su artificial belleza, como el caso de *Electric Dresses*, o bien, en el caso de *Cut Piece*, la ropa se utiliza como metáfora de la herida o la cicatriz, reflejando el viejo problema de lo que encierra el cuerpo, lo que vive dentro, el viejo problema del cuerpo y el alma. Así leemos palabras de la misma Ono pronunciadas para la revista *DIAS Resurgenece I* en 1966, recogidas por Midori Yoshimoto:

My body is the scar of my mind... People went on cutting the parts they do not like of me, [and] finally... only the stone remained of me that was in me, but were still not satisfied and wanted to know what it's like in the stone (Yoshimoto 2005: 101).

Ono siguió realizando piezas usando diferentes lenguajes, también se sumó más tarde a los diversos planteamientos del feminismo esencialista de los años setenta y sobre todo de “Euce Irigaray acerca del discurso elaborado a partir del cuerpo de la mujer, de la energía creadora de la sexualidad y de la primacía del tacto” (Aizpuru 2009: 31). Al final de la década de los sesenta y

comienzos de los setenta en el mundo del arte se generaliza la reacción contra el objeto artístico, el nuevo movimiento feminista se hace más fuerte y las *performances* se hacen cada vez más visibles. Se investiga el cuerpo como territorio de placer, donde se ejercía el control y la colonización cultural y física masculina, control que había que recuperar para poder autogestionar el propio cuerpo, empezando a conceptualizarse las relaciones personales y políticas como un mismo fenómeno.

Hoy es posible reconocer que el arte feminista de esos años contribuyó a recuperar formas expresivas periféricas y a la vez advirtió sobre la no neutralidad del lenguaje y del arte, apuntando sus marcas de género, raza, sexualidad y clase social. Muchas mujeres como Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forti, Yvonne Rainer, Yoko Ono y Shigeko Kubota representaron los procesos por los que atraviesan sus propios cuerpos, exploraron las relaciones entre sujeto y objeto a partir del mismo cuerpo, privilegiando géneros menores como la autobiografía, el testimonio y las crónicas.

Vagina Painting fue la primera y la última *performance* en solitario de la japonesa *Shigeko Kubota*. La posible inspiración de esta acción, propone Yoshimoto, proviene de uno de los ejercicios de entrenamiento de las *geishas* en Japón, el ejercicio llamado *hanadensha* (entrenamiento de flor), consistía en que la *geisha* usara su vulva en diferentes acciones, entre ellas, dibujar caligrafía con un pincel en su vagina. "Geisha *literally means* «one who perform arts» - *namely artist or performance artist-*". (Midori Yoshimoto; 2005: 182)



Vagina Painting 1965
Shigeko Kubota

La recepción de la *performance* de Kubota en Nueva York no fue la mejor, recibió muchas críticas, incluso desde el mismo *Fluxus Art*; resultaba muy incómodo verla dibujando con un pincel

entre las piernas, incluso para ciertas mujeres que abandonaron la sala, quizá porque el impacto de la acción era mucho más corporal que visual. Además, la pintura roja que utilizaba sobre papel blanco, remitía directamente a la sangre, a la menstruación, al nacimiento, en fin, a fases del cuerpo femenino que no corresponden, en la mayoría de los casos, a la fantasía sexual de ningún hombre. Kubota se presentaba en aquellos años opuesta a una mujer sensual, violando lo que estaba permitido mostrar o no mostrar, incluso dentro de las vanguardias artísticas.

Después de 1970 muchas artistas desarrollaron obras específicamente feministas. Se produjo un incremento de trabajos que reinsertaron las experiencias de las mujeres en la práctica del arte, y estas creadoras consiguieron un significativo impacto en la utilización de nuevos materiales y procesos, explorando los contenidos sociales y políticos de sus propias existencias.

El protagonista de estas acciones es el cuerpo, las *performers* de esa época, como la francesa Gina Pane, la serbia Marina Abramović, la cubana Ana Mendieta, la norteamericana Martha Rosler y la alemana Rebeca Horn exploraron acciones basadas en el dolor de la carne, el amor, la muerte, la naturaleza o la vida doméstica.



Death Control 1974
Gina Pane



Expansion in space 1977
Marina Abramović



House Beautiful, Cleaning the Drapes 1967-1972
Martha Rosler

Las artistas *performers* de los años setenta se caracterizan por el predominio de sus propios cuerpos como terreno de indagación y sujeto de acción, acentúan el erotismo, la sexualidad, el dolor y sus límites, hay cierta austeridad en el desarrollo y presentación de sus *performances*, también hay una implicación directa de las *performers* con las acciones que incluye la asunción de riesgos físicos. La ausencia de sofisticación tecnológica en la ejecución de las *performances*, salvo excepciones, también caracteriza los años setenta. Lo cierto es que el cuerpo es punto de partida y punto de llegada, el cuerpo es el material de exploración escénica, es el material para producir y dar lugar a las creaciones de esas mujeres.

La *performance* feminista en México comienza a desarrollar propuestas en los años ochenta, Mónica Mayer y Maris Bustamante forman en 1983 el grupo *Polvo de Gallina Negra*. —El nombre, un remedio contra el mal de ojo, se lo pusimos al darnos cuenta de que ser mujer era duro y mujer artista peor. Pero ser mujer, artista y feminista iba a ser tan difícil, que decidimos protegernos desde el nombre” (Mayer 2000)¹³. Este grupo utilizó el humor como estrategia para comunicar la reflexión sobre el género. Las dos acciones más importantes que realizaron fueron *Mujeres artistas o se solicita esposa* y *¡Madres!* La primera de estas acciones tiene lugar en 1984, vistiendo enormes panzas de unicel con delantal sobre sus embarazos reales, estas dos artistas mostraban diapositivas con trabajos visuales que hablaban explícitamente sobre la violencia de género. Esta acción se transformó en *¡Madres!*, una *performance* más compleja, durante varios meses se llevaron a cabo diferentes acciones ante público o medios de comunicación. Por ejemplo el concurso *Carta a mi Madre*, 7 envíos de arte-correo a 300 críticos, artistas y periodistas, que consistía en el premio *Madre por un Día*, —Los ganadores permitían que les colocáramos una panza de unicel con delantal y su corona de reina del hogar” (Mayer 2000).

En México se recurrió al humor, a la calle, a los usos y costumbres (como el baile de la quinceañera con su —*isfraz*” y coreografía¹⁴) para tratar el tema de los roles sociales y la violencia

¹³ Mónica Mayer. —De Boom al Bang: Las performanceras mexicanas” en la web Archivo Virtual de Artes Escénicas: <http://artesesenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=114> consultado el 23 de abril del 2010.

¹⁴ Es interesante recoger las palabras de Mónica Mayer para hacerse una idea más clara de la *performance* feminista en México:

Hubo otros grupos, como Tlacuilas y Retrateras, integrado por las alumnas del taller de arte feminista que impartí en la ENAP entre 1982-84 en el que participaron Patricia Torres y Elizabeth Valenzuela (artistas), Ana Victoria Jiménez (feminista de larga trayectoria), Karen Cordero y Nicola Coleby (historiadoras) y Marcela Ramírez (promotora). El principal evento del grupo fue La fiesta de quince años, un proyecto visual en el que hubo un gran *performance* colectivo, una exposición, la puesta en escena de *Para comer hombres* de Carmen Boullosa, conferencias, etc. La noche del *performance*, la Victoria de Samotracia del patio de San Carlos se vistió de quinceañera. Quince artistas bajamos la escalinata luciendo trajes diseñados por nosotras mismas: un cinturón de

de género. El trabajo y la reflexión sobre el cuerpo, como soporte y territorio de autogestión, no se desarrolló hasta décadas más tarde. Por ejemplo, en uno de los últimos trabajos de la mexicana Lorena Orozco Quinoyo titulado: *Qué bonita es mi tierra*, donde se explora la noción de belleza asumida por las mujeres mexicanas a partir del cuerpo.

La pieza muestra las diferencias entre el cuerpo real y el cuerpo deseado, diferencias que se gestan en una cultura en la que la apariencia física y la autoestima están determinadas por modelos extranjeros y de mercado. En palabras de la artista: “La mexicana, producto de su historia, siente una profunda sensación de devaluación con respecto al estereotipo de la mujer norteamericana, en el culto de criterios estéticos que valorizan la piel blanca, la cabellera rubia, y los ojos claros” (Orozco 2008). En la pieza titulada *Qué bonita es mi tierra*, se construyeron una serie de acrílicos transparentes en los que se simulaba el boceto del cuerpo deseado, tal como el esquema de un cirujano plástico. Para la realización de la obra colaboraron cuatro mujeres de diferentes edades y diferentes anatomías.



Qué bonita es mi tierra 2008
Lorena Orozco

castidad, manos marcadas por todo el vestido, la crinolina de fuera, etc. Bailamos el vals con nuestros chambelanes para dar lugar a performances de María García y Eloy Tarcisio, de Torres y Valenzuela y Las ilusiones y las perversiones que nos echamos Maris, Rubén Valencia, Víctor Lerma y yo. Esa noche Bio-arte, un tercer grupo de arte feminista (Nunik Sauret, Rose Van Lengen, Guadalupe García, Laita y Roselle Faure) lució vestidos de quinceañera en plástico durante un performance en torno al eje central de su producción: los cambios biológicos de la mujer. De este grupo, Guadalupe García, quien emigró a EU, fue la única que siguió haciendo performance. (Mayer 2000)



Qué bonita es mi tierra 2008
Lorena Orozco

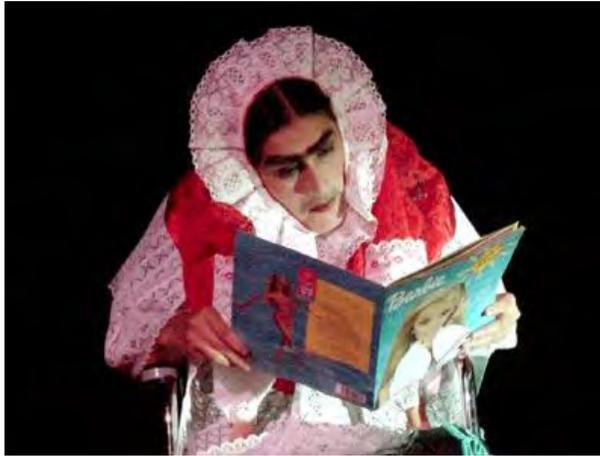
Lo interesante de esta propuesta en relación al cuerpo es la sugerencia de la intervención a la carne, desde el acrílico, Orozco modifica el cuerpo con el rotulador, la violencia de la intervención parece menos grave por no actuar directamente en el cuerpo, como sí lo hace la francesa Orlan, con cirugías en su propio rostro; es decir que Orozco mantiene la distancia natural del pintor que Orlan deshace mediante la penetración de los aparatos de cirugía y cámaras de video¹⁵. Sin embargo, la intervención ocurre en el nivel de lo virtual.

La propuesta de Lorena Orozco es el pretexto de una reflexión más importante que la del prototipo yanqui de la mujer que se consume en México, me refiero a la reflexión sobre el cuerpo que no se ve, ni se toca, pero que está ahí, ejerciendo una fuerza real sobre el imaginario y la cultura. Además de la comparación con la mujer yanqui o europea, dentro de la historia de México también hay una serie de personajes emblemáticos que forman parte del imaginario de la mujer mexicana. La actriz y directora de escena Jesusa Rodríguez creó en 2004 una obra que se llama *Arquetipas*. En esta pieza la artista revive a algunos personajes femeninos parodiándolos para crear cierta reflexión sobre la identidad femenina en México:

Uno de sus personajes encarna la imagen de Frida Kahlo y la muñeca Barbie, un híbrido al que Jesusa Rodríguez llamó *La barbie del Tercer Mundo*. Así como Jesusa Rodríguez re-actualiza este personaje engullido por la rueda del capitalismo y convertido en mercancía cultural, otros artistas contemporáneos, recrean también la imagen de Frida Kahlo para darle un nuevo rostro, transformado, travestido y acaso así renovar los rasgos contraculturales que en su momento tuvo y

¹⁵ Más adelante se podrá leer un estudio sobre la performance *Ominpresence* de Orlan a la cual se hace referencia arriba. También se puede confrontar con W. Benjamin en el capítulo 9 de esta investigación: “El cuerpo artefactual”

de los que hoy se abusa en el mercado. Dos ejemplos los tenemos con el californiano Trek Thunder Kelly: *The Suicide of Frida Kahlo* (2004), un cuadro en acrílico en el que vemos el rostro de la pintora mexicana travestido en un cuerpo masculino, modelo de Calvin Klein en calzoncillos, y también con el chileno Pedro Lemebel en un colectivo con Francisco Casas llamado *Las Yeguas del Apocalipsis* (1984-1994), con el cual realizaron numerosas performances entre las que destacan *Las dos Fridas* travestidas y representadas por estos dos artistas¹⁶.



Arquetipas 2004
Jesus Rodríguez y Liliana Felipe

La otra “arquetipa” que nos presenta es *La serpiente enchilada*, con este nombre Jesusa recurre a la figura mítica de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada que permanece en el imaginario prehispánico del México actual.



Arquetipas 2004
Jesus Rodríguez y Liliana Felipe

¹⁶ Véase Ángeles Mateo del Pino. “La cultura de la contracultura” Introducción al libro *A contracultura. Insurrectos, subversivos, insumisos*. Valencia: Aduana Vieja, 2009.

El siguiente personaje femenino que veríamos desfilar por el escenario de la Jesusa es *La Malinche*, la indígena que dio cuerpo a la conquista de los españoles sobre los aztecas. Figura arquetípica que hunde sus raíces en un conflicto común a todas las culturas: la representación ambivalente del Otro, su carácter contradictorio y complementario. Amante de Cortés, traductora al náhuatl y al español, la lengua de Cortés¹⁷. En el imaginario del mexicano actual, la Malinche también representa según Octavio Paz, —*al Chingada*”, la madre violada y traicionada, y a su vez, la traidora, la que desprecia a los suyos entregándose al conquistador. Personaje que recuerda la condición de conquistados y de mestizos, la madre de México, pero no la madre-virgen, sino la madre violada, chingada, un secreto conflicto que viene del pasado y que se instala en el lenguaje actual.¹⁸

¹⁷ A propósito de la figura mítica de la Malinche conviene leer al filósofo mexicano Bolívar Echeverría en su investigación de la indígena como traductora del español:

...una tercera lengua, una lengua-puente, que, sin ser ninguna de las dos en juego, siendo en realidad mentirosa para ambas, sea capaz de dar cuenta y de conectar entre sí a las dos simbolizaciones elementales de sus respectivos códigos; una lengua tejida de conciencias improvisadas a partir de la condena del malentendido.

La Malintzin tenía ante sí el caso más difícil que cabe en la imaginación para la tarea del intérprete: debía mediar o alcanzar el entendimiento entre dos universos discursivos construidos en dos historias cuyo parentesco parece ser nulo. (Echeverría 2005: 22)

¹⁸ Leamos la reflexión que hace Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* cuyo núcleo es sin duda esta figura mítica, ¿qué queremos decir los mexicanos en el grito —*Viva México hijos de la Chingada*”?

En ese grito condenamos nuestro origen y renegamos de nuestro hibridismo...

El mexicano condena en bloque toda su tradición, que es un conjunto de gestos, actitudes y tendencias en el que ya es difícil distinguir lo español de lo indio... El mexicano no quiere ser indio ni tampoco español. Tampoco quiere descender de ellos. Los niega. Y no se afirma en tanto que mestizo, sino como abstracción: es un hombre. Se vuelve hijo de la nada. Él empieza en sí mismo...

México está tan solo como cada uno de sus hijos. (Paz 1993: 95-97)



Arquetipas 2004
Jesus Rodríguez y Liliana Felipe

Por último tenemos en las *Arquetipas* el personaje que Jesusa ha llamado *La soldadera autógena*. En este tenemos un nuevo híbrido, un juego de nombres que hacen referencia por un lado, a la figura de la soldadera de la revolución mexicana, y por el otro a la “soldadura autógena”, es decir a la soldadura entre dos partes de un mismo metal, sin interposición de otro, con el que se reafirma la homosexualidad, concretamente a la pareja que forman Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe.

Las imágenes de las soldaderas han sido símbolos de un imaginario femenino que no sólo se consume en México sino también en el extranjero. Son muy comunes las tarjetas postales en las que aparecen las soldaderas con “cargas de percal” y sus rebozos. La imagen de la mujer mexicana haciendo las labores para mantener viva a la revolución: recoger leña, prender la lumbre y alimentar a los hombres.

Sin las soldaderas no hay Revolución Mexicana: ellas la mantuvieron viva y fecunda, como a la tierra... En México en 1910, si los soldados no llevan su casa a cuestas: su soldadera con su catre plegadizo, su sarape, sus ollas y su bastimento, el número de hombres que habrían corrido a guarecerse a un rincón caliente hubiera significado el fin de los ejércitos (Poniatowska 2000: 14).



México D.F., 1914
Agustín Casasola



México D.F., 1911-1914
Agustín Casasola

Pero cabe señalar que la estampa típica de la mujer mexicana en su papel de revolucionaria esconde otras realidades como los robos y las violaciones cometidas contra las mujeres de los pueblos tomados por los revolucionarios; esas y también las de aquellas mujeres que se ocultaban detrás del disfraz de hombres para no ser ultrajadas, y además para convertirse en rebeldes soldados, sargentos, cabos y demás líderes¹⁹.



Sinaloa, 1910
Agustín Casasola



México, 1915
Agustín Casasola

¹⁹ Aquí abajo leemos el nombre de tres personajes históricos en los que el travestismo femenino tuvo su importante papel para la revolución:

Carmen Amelina Robles, más plana que una tabla, acentuó su masculinidad con una camisa cerrada y una corbata bien anudada... Rosa Bobadilla viuda de Casas, coronela zapatista, fue una figura indispensable en más de 168 acciones armadas... Clara de la Rocha, comandante de guerrilla, tuvo un papel importante en la toma de Culiacán, Sinaloa; Carmen Vélez (la Generala) destacó por comandar más de trescientos hombres... (Poniatowska 2000: 15-16).

Petra Ruiz, disfrazada de hombre, se unió a los carrancistas con el nombre de Pedro... en una ocasión dos soldados discutían quién sería el primero en violar a una jovencita que habían secuestrado, cuando —Petra Ruiz” cabalgó hasta donde estaban y la reclamó a balazos —~~pa~~ él”. Los soldados temerosos de su puntería y de su habilidad con los cuchillos, dejaron que Pedro se la llevara. Ya lejos, Petra se abrió la blusa y asentó: —Yo también soy mujer como tú”, y dejó ir azorada a la muchacha (Poniatowska 2000: 16).

Entre la realidad y la leyenda que podemos leer en los relatos de las soldaderas, lo cierto es que con esta figura tenemos uno más de los ejemplos históricos de los travestismos femeninos en los que se pone de relieve la simulación sobre la que se estructuran los roles de género y de poder de las sociedades, cuya fuerza se hace presente en el cuerpo, cuerpo enmascarado, cuerpo simulado, cuerpo travestido. Lo que tenemos con este personaje de *La soldadera autógena* es una muestra prototípica de *performatividad* de género y/o de sexo.²⁰

²⁰ Ver José Ismael Gutiérrez: “El travestismo femenino como modelo contracultural” en Mateo del Pino. *A contracultura*. Valencia: Aduana Vieja, 2009.

V. *El cuerpo invisible*

Habría que detenernos a pensar en la importancia del cuerpo imaginado o deseado, sobre todo tendríamos que preguntarnos cuál es la relación y cuáles son las diferencias entre el cuerpo imaginario y el cuerpo virtual. Comenzaré enmarcando la pregunta por lo imaginario en el período renacentista para contrastarla después con la pregunta por lo virtual en la actualidad.

Normalmente se entiende que tanto lo imaginario como lo virtual tienen existencia aparente, no real. Sin embargo, esta definición no se ajusta a la realidad de una presencia sin cuerpo, no se ajusta a la invisibilidad porque nuestra cultura es, sobre todo, visual. Recordemos que para la antigüedad la palabra *cosmos* significaba orden en un sentido, el de las formas limitadas y visibles. Aún en el terreno metafísico el entendimiento era visión intelectual. En general, podemos decir que la filosofía que ha privilegiado el conocimiento racional también ha privilegiado el sentido de la vista, pero de manera simplificada. Sin reparar en la espectralidad que toda técnica conlleva, sin reparar en «el defecto, [en] el fallo de la primera vista [que] es ver pero no percibir lo invisible» (Derrida 2003: 168). Y es que, como lo señalaron Benjamin en *Pequeña historia de la fotografía*, o en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y Brecht en su *Diario de trabajo*, las imágenes no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos mientras uno no se toma la molestia de *leerlas*, analizarlas, descomponerlas y sobre todo, distanciarlas de los «clichés lingüísticos» que suscitan en tanto «clichés visuales» (Didi-Huberman 2008: 44). Habría que agregar que para *leer* las imágenes también hay que reconocer, señalar y reflexionar en torno a las fuerzas que producen, transforman, seleccionan y jerarquizan la realidad que vemos.

Sin llegar a ser sinónimos, lo imaginario, la invisibilidad, la sombra, el espectro, el fantasma o lo virtual son modos de ser del cuerpo, son propiamente superficies de ser. Los cuerpos poseen una realidad y son soportes sobre los cuales es posible ejercer gran fuerza de acción y producción, pero a la vez son fuerzas que actúan y que producen otros cuerpos o efectos incorporables. La fe por ejemplo es una fuerza de acción sobre los cuerpos, y la publicidad ejerce una fuerza parecida pero en lo virtual. La diferencia entre una fuerza y la otra es el uso de la técnica, por medio de aparatos y tecnologías de comunicación se produce, se jerarquiza y se transforma lo virtual, que es también cierto cuerpo, el cuerpo se altera también mediante las palabras, las imágenes, con el rotulador, con la televisión, el cine o con las revistas de modas.

¿Qué pasa si comparamos la fuerza de la fe en lo imaginario con la fuerza del capital sobre lo virtual? Se trata de dos contextos muy distintos, y precisamente la distancia puede generar la perspectiva necesaria para darnos cuenta de la realidad del cuerpo invisible.

Observa bien: tú eres visible y material. Existe igualmente otro ser invisible que también es tú mismo; este ser invisible hace lo que tu cuerpo hace; éste, de forma visible; aquél de forma invisible (Paracelso 2001: 33).

Paracelso, filósofo del Renacimiento, practicaba la medicina en la Europa del siglo XVI, el hombre en esa época era concebido como un microcosmos en el que coexistían dos partes o dos mitades, la visible y la invisible. Y así leemos en sus notas básicas al tratado sobre *Las enfermedades invisibles* que escribió entre 1533 y 1534.

Existe, pues, una mitad del hombre en donde actúa y se acuerda el mundo invisible. Ambos mundos hacen comprender así que existen dos hombres en un solo cuerpo (Paracelso 2001: 13).

La parte visible actúa sobre el cuerpo invisible para bien y para mal, Paracelso afirmaba que las palabras tienen fuerza sobre los hombres y que curan o intoxican el ánimo como los fármacos el cuerpo.

También la memoria y la imaginación (o fantasía) producen *phantasmas*, imágenes y sueños, palabras o sonidos que pertenecen a una realidad cuya fuerza afecta al cuerpo invisible. Lo que atrás llamábamos cuerpo imaginario se relaciona con esas imágenes, sueños o fantasías que producen cierta concepción del cuerpo: imaginaria.

Según este médico, filósofo y científico renacentista, el cuerpo sabiamente dirigido tiene la capacidad de realizar obras que atañen a lo divino o a lo demoníaco, y por eso, para tener cierto dominio de lo invisible, distintas tradiciones antiguas dirigían las fuerzas invisibles u ocultas por medio de las artes y las técnicas como la medicina²¹.

...las inteligencias ocultas no vuelven sus oídos o su inteligencia hacia todos los idiomas; pues no consideran de la misma manera a las palabras –que existen por institución humana– y a las voces naturales. Por eso los cantos, principalmente los trágicos (como señala Plotino)²² tienen un poder muy grande en las dudas del alma (Bruno 1997: 260).

En el contexto renacentista las palabras pensadas y las imágenes soñadas llegan a convertirse en deseo cuya fuerza invisible es una fuerza de transformación –como la del fuego”. Para que esta fuerza se haga visible –todos los pensamientos se concentran en encender la llama”. Las enfermedades de la fe que Paracelso detectó en su época son: *la enfermedad de la consunción de San Valentín, las enfermedades que provocan las heridas abiertas comúnmente llamadas arrepentimiento de San Quirino o venganza de San Juan, la del fuego natural llamado fuego de*

²¹ —“Al es como el arte y la medicina funcionan sobre esa clase de enfermedades [invisibles]” (Paracelso; 2001: 13)

²² Cfr. *Eneadas*, IV, 4, 40.

San Antonio, la del baile de San Vito, entre otras. Ya sus nombres nos parecen tan distantes que difícilmente nos creemos que existan dichas enfermedades de la fe. Pero preguntémonos ¿qué clase de enfermedades pueden encender los pensamientos que provienen de imágenes manipuladas en nuestra época?, manipuladas por los medios de comunicación a favor de la guerra o a favor del sistema de mercado capitalista, por ejemplo. De forma invisible la fuerza de transformación actual o *artefactual*²³ también actúa sobre nuestros cuerpos y —~~pude~~ también engendrar toda clase de enfermedades” (Paracelso 2001: 28), enfermedades que actúan además en nuestros cuerpos virtuales. La homogeneidad de las necesidades y las dificultades humanas, la homogeneidad de las esperanzas en la cultura del capital, la absoluta carencia de acontecimientos, la disminución hasta la aniquilación de los sentidos y las experiencias, el olvido del cuerpo o la locura son algunas de nuestras enfermedades invisibles o virtuales a partir de la época de la reproducción técnica.

²³ Ver Derrida: *Espectrografías de la televisión*, último capítulo.

VI. Crítica a la dualidad entre cuerpo y alma/mente

.....

no se puede hablar
 de eso sin.....

actitudes, posiciones,
 disposiciones del cuerpo-(y)-del alma o incluso
 dispositivos.....

Hélène Cixous: *Entre Vistas*

Volvamos a la imagen del hombre racional, según los pitagóricos, un cuerpo con cerebro, corazón, ombligo y falo; volvamos para recordar con este ejemplo que ni siquiera la idea de sujeto racional puede imponer al cuerpo una imagen universal. Hay cuerpo en la filosofía pitagórica y ese cuerpo es masculino, se trata de un varón y ciudadano griego. La singularidad incambiable e insustituible es la condición a la que está sometido el cuerpo.

Afirmando las marcas que existen en cada cuerpo, sostenemos que no hay cuerpo en general, además del género, hay ciertas marcas de la memoria, ciertas marcas de la historia y de la disciplina de cada cuerpo en concreto que lo hacen singular y diferente; tanto, que ya no podemos ser representados a través de una simple conjunción de cuerpo y alma, como se pretendía en las filosofías pitagórica o platónica, ni tampoco como la conjunción de mente y cuerpo, como sostenía Descartes.

Vale detenernos en el problema del cuerpo para Descartes. En el siglo XVII este filósofo negó en una ficción de principio la existencia de sus ojos, su cabeza y sus manos, el cuerpo era para él una de las cosas que podían ponerse en duda y así subtítulo la primera de sus *Meditaciones Metafísicas en las que se demuestra la existencia de Dios y la distinción entre alma y cuerpo*: —De las cosas que pueden ponerse en duda—. La existencia según Descartes se prueba primero negando que *hay cuerpo*, ya que la existencia es, para el fundador de la filosofía moderna, un asunto racional y demostrable. El —*yo pienso, luego existo*— depende de ese dualismo entre las almas y los cuerpos, proviene de la herencia griega y cristiana, pero en buena medida, también proviene de la forma en que está construido el discurso, ya que hay elementos retóricos en él (papel, ojos, cabeza, es decir, cuerpo) que le sirvieron para negar una realidad. Descartes utilizó lo que Roland Barthes llama —*estigmas de realidad*— para producir el efecto en el lector de que —*yo ha sido real*— o bien de

que «eso no ha sido real» (frase con la que Roland Barthes nombra al efecto de realidad. En el texto titulado de la misma manera, *El efecto de realidad*, Barthes describe aquellas estructuras retóricas utilizadas por el discurso histórico, y utilizadas también por el realismo contemporáneo en la literatura para producir un *efecto*, una «ficción de realidad», que tiene como principio anunciar «aquello que ha sido realmente») léase por ejemplo —queyo estoy aquí ahora, sentado junto al fuego, vestido con una bata, con este papel entre las manos...»(Descartes 1997: 16) Este autor se planteó un escenario donde los objetos, a saber, la bata que le cubre el cuerpo, el fuego, el papel, las manos y los ojos podrían ser los testigos de una realidad engañosa, es decir, los testigos de la realidad de un sueño, y entre esos testigos también está el cuerpo, ese cuerpo que cubre la bata, que se sienta, que tiene manos. Podemos afirmar que en la construcción del argumento cartesiano, el cuerpo sería la más fuerte evidencia del engaño producido por un sueño.²⁴

Las *Meditaciones* demuestran la existencia divina, después de afirmar a Dios, Descartes establece la diferencia entre el sueño y la realidad, termina el texto con la Sexta Meditación titulada —De la existencia de las cosas materiales y de la distinción real entre cuerpo y alma», en ella el filósofo francés matiza la condición de dicha dualidad reuniendo a su manera cuerpo/mente:

La naturaleza también me enseña, por medio de esas sensaciones de dolor, hambre, sed, etc., que yo no sólo estoy en mi cuerpo como el marinero en su nave, sino que estoy unido estrechísimamente y como mezclado con él, de tal manera que formo una sola cosa con él (Descartes 1997: 74).

Así que, si la conclusión cartesiana de la estrecha unidad de mente y cuerpo que componen el *yo* se sostuviera, entonces habría que agregar que «los límites de lo que yo conozco de mí mismo son los límites del *yo*, y si hay cosas verdaderas de mí mismo que no conozco, no pertenecen a mi esencia» (Danto 2003: 237). En el capítulo anterior veíamos cómo el *yo* puede enfermar sin que lo sepa o sienta dolor alguno, porque a veces el cuerpo puede presentarse como un extraño al cual no sólo no conozco, sino al cual me enfrento; decíamos que algunas veces el cuerpo se vuelve casi ajeno, como si el cuerpo o una supuesta morada estuviese habitada por fantasmas. Concluyamos que, o bien el autoconocimiento instantáneo que define al *yo* cartesiano es insostenible, o bien, el cuerpo no forma parte del *yo*, lo que además de ser completamente falso, implicaría imponer a la realidad lo que de hecho son límites del pensamiento.

²⁴ A propósito del problema del cuerpo en descartes Danto, filósofo anglosajón, señala que

... la famosa primera meditación en la que todo queda opacado por la sombra de la duda es en realidad un recurso estratégico de alguien deseoso de sembrar la duda acerca de cuestiones normalmente consideradas ciertas más allá de cualquier duda sensata, para evitar un contraste espontáneo entre ellas y las cuestiones normalmente consideradas abstrusas, como asuntos de mera fe y ortodoxia, como nuestra inmortalidad y la existencia de un ser perfecto, que en realidad, sostiene, son luminosamente ciertas. (Danto 2003: 238)

Podemos decir que el cuerpo se presenta de diferentes maneras: —~~el~~cuerpo que yo soy” o —~~el~~cuerpo que es mío”, por ejemplo, también podemos decir que hay diferencias entre ellos lo cual nos sirve para confirmar que no podemos defender la idea de algo esencial que defina al cuerpo sin sus atributos o separado de la mente/alma. El cuerpo que es parte de nuestra humanidad no es el cuerpo como objeto, cosa extensa que ocupa el espacio o máquina habitada por la mente o por algún fantasma²⁵, sino que el cuerpo también da lugar a los pensamientos, a las emociones y en general a la vida, desde lo fisiológico hasta la complejidad de estructuras, acciones y emociones que identifican a la humanidad. El cuerpo así considerado está filosóficamente muy emparentado con lo que la Fenomenología llama el —~~el~~cuerpo vivido”.²⁶ Pero habría que agregar además que el cuerpo está marcado por la historia y por la naturaleza, por lo público y lo privado, el cuerpo se presenta siempre como mucho más que uno a partir de —~~la~~ duración, el deseo, el poder, o el temor, el hambre y la sed, el delirio, el sueño y la alucinación, por sólo contar con unos pocos modos de ser del cuerpo” (Martínez de la Escalera 2008: 75).

Este estudio del problema del cuerpo a partir de la filosofía cartesiana nos sirve para afirmar que no hay definición válida del cuerpo a partir de algo tal que esencia, es decir, en contraposición de algo tal que mente/alma. Para dar cuenta de la paradoja del cuerpo, a saber, que siempre se presenta como más que *un* cuerpo, leamos una cita de *Diotima de Manitea* de la filósofa española exiliada en México, María Zambrano, que pudiera parecerse a la primera de las *Meditaciones Metafísicas* de Descartes: —~~no~~me sentía apenas el cuerpo y mis ojos grises, verdes, azules, debían de parecer de ciega, sobre todo cuando me quedaba mirándome las manos que siempre me fueron un misterio” (Zambrano 2005: 231). Estos enunciados podrían parecerse a la duda cartesiana; sin embargo, en la escritura de Zambrano el misterio o la extrañeza son modos de ser del cuerpo y no la negación del mismo, el misterio de la superficie, de la piel. Escribiendo el misterio, Zambrano da lugar al cuerpo en su condición extraña, casi ajena.

²⁵ La mente como un fantasma en el interior de una máquina es la caricatura metafísica que propuso en el siglo pasado Gilbert Ryle, considerando que la mente cartesiana —estrechamente ligada al cuerpo” podría ilustrarse como un fantasma: cierto cuerpo espectral que encarna a la mente. Ver Gilbert Ryle (2005). *El concepto de lo mental*.

²⁶ Así leemos a Arthur C. Danto en *El cuerpo, el problema del cuerpo*:

Es el cuerpo vivido el que participa en las empresas humanas básicas del trabajo, el enfrentamiento y el amor, y está hecho de aquellas partes corporales manipulables de las que podemos sentirnos orgullosos o a través de las cuales podemos ser humillados, y con cuyo funcionamiento sin esfuerzo contamos —las piernas, los brazos, los ojos, la boca, los genitales, los pulmones-. Es el cuerpo tal como lo vemos representado en las vasijas griegas, en actitudes que comprendemos del mismo modo que comprendemos el cuerpo en la mayoría de sus representaciones artísticas... (Danto 2003: 243)

VII. *Valoraciones estéticas del cuerpo*

Lo cierto es que ni el misterio, ni la aparición, ni la encarnación son nociones fáciles de entender sin tener un pensamiento que da lugar al cuerpo en su singularidad, es decir, el cuerpo como el lugar de las repeticiones y el lugar de las diferencias. Como ya hemos visto a partir del problema cuerpo/mente, el cuerpo se resiste a la definición, y se resiste a la definición nominal, es decir a la ley, precisamente porque el cuerpo es el lugar de las repeticiones.

Parece difícil negar, desde el punto de vista de la experimentación científica, que la ley es puesta en cuestión mediante la repetición. Sin embargo, habría que afirmar que en el cuerpo, como en la naturaleza, los fenómenos se producen —a aire libre, toda inferencia es posible en vastos ciclos de semejanza” (Deleuze 2005: 53). Por el contrario, la experimentación científica se realiza en medios relativamente cerrados, manipulados, pero el cuerpo, como la naturaleza, no se acota fácilmente, no se cierra, se resiste.

En todo caso es mejor comprender que las nuevas teorías científicas, como la teoría del caos, que estudian el desorden y la dinámica no lineal, se basan en la impredecibilidad de los sistemas dinámicos, o sea de “los sujetos variables, inconstantes e irrepetibles” (Abuín 2006: 22). Podríamos subrayar *irrepetibles* o, en palabras de Gilles Deleuze, hablar de sujetos cuya repetición es por naturaleza transgresión, excepción, manifestando siempre una singularidad contra los particulares sometidos a la ley.

En todos los aspectos, la repetición es la transgresión. Pone en cuestión la ley, denuncia su carácter nominal o general, en provecho de una realidad más profunda y más artística (Deleuze 2005: 53).

Lo cierto es que una dualidad mente/cuerpo o alma/cuerpo no nos sirve para afrontar las nuevas concepciones de la obra de arte que valoran características como la espontaneidad, la aleatoriedad, lo inmediato, lo múltiple o lo inacabado; tampoco nos sirve una definición científica sobre el cuerpo, es más, ya ni siquiera nos sirve la definición como estrategia de pensamiento, al menos, en el terreno de la estética contemporánea que reflexiona sobre aquellas artes que incorporan, que muestran lo singular, que se apropian del cuerpo y del deseo, que estudian el fragmento de la corporalidad, el movimiento o la resistencia, los límites y la memoria. Es por eso que desde el primer capítulo de esta reflexión estética el planteamiento es que *hay cuerpo* y hay que pensar en él sin la necesidad de definirlo.

No hace falta sino una brevísima historia de la estética para darnos cuenta que los valores de la obra de arte afectan y se relacionan con los valores del cuerpo. Las concepciones clásicas de la obra que valoraron al arte en términos de belleza, unidad y completitud, se reflejaron en los usos y representaciones del cuerpo, y así lo leemos en un texto que Hegel escribió entre 1835 y 1838, en

el que describe el arte clásico afirmando que la idea encuentra en el cuerpo del hombre su forma perfectamente adecuada; en esta noción del arte la compenetración de externo e interno es perfecta, y el ideal, según Hegel, coincide con la figura humana.

El espíritu del arte ha encontrado por fin su forma... En la medida en que el espíritu existe, y existe como una existencia sensible, sólo puede manifestarse bajo la forma humana. Así se encuentra realizada la belleza en todo su esplendor, la belleza perfecta (Hegel 1985: 137).

Vale remarcar que en la supuesta coincidencia entre el espíritu y el cuerpo humano, lo que se está afirmando es un singular, no un “espíritu absoluto y eterno”, lo cual para Hegel “constituye la debilidad y la insuficiencia del arte clásico” (Hegel 1985: 138), pero para nosotros, significa primero, que no se sostiene una definición de alma, mente o espíritu absoluto en oposición al cuerpo, y segundo, la confirmación de la singularidad incambiable e insustituible que caracteriza al cuerpo.

Siguiendo un poco con la historia del arte según Hegel, la fase del arte romántico surge después del arte clásico, precisamente por las fracturas entre el ideal y sus manifestaciones, es decir, por la ruptura entre “la unidad del contenido” y “la singularidad de la forma”, en otras palabras, se trata de una crítica a la idealidad manifiesta en el cuerpo. La tendencia del romanticismo es la de realizar obras más subjetivas o “espirituales”. Los autores románticos buscaron nuevos medios de expresión para sentimientos relacionados con el alma o el espíritu, y manifestaron una especie de desprecio por las formas materiales como el cuerpo, dando lugar a nuevas expresiones como las novelas góticas o de terror en las que se recrearon personajes a-humanos o anormales que simbolizaban el conflicto entre lo material y lo espiritual, pensemos en el cuerpo hecho a partir de la unión de distintas partes de cadáveres diseccionados que vive gracias a la obstinación de un estudiante de medicina, argumento de la novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley.

Bajo cierta herencia hegeliana, los románticos alemanes elevaron el arte en el terreno de los ideales supremos de la existencia, la educación estética desarrollaría valores como la libertad, la creación, la imaginación y el instinto. También sus seguidores del siglo XX, los surrealistas y los expresionistas, pensaron que el arte podría cambiar la vida y transformar el mundo. Sin embargo, como hemos visto en páginas anteriores, la estetización de la vida se cumplió de forma negativa, no se abrieron vías para la emancipación de la humanidad, no se han ampliado los horizontes de la experiencia y los intereses individuales se han impuesto a las necesidades humanas en general. La recuperación de las capacidades humanas a través de la educación estética de Schiller aún debe ser revisada, justamente por su importancia en la actualidad. Así leemos en la *Carta IX*:

Toda reforma política debe tomar como punto de partida el ennoblecimiento del carácter humano, pero ¿cómo puede ennoblirse un carácter que se halla bajo la influencia de una constitución política degenerada? Para ello habría que buscar un instrumento que el Estado no nos proporciona, y abrir nuevas fuentes que conserven sus aguas puras y límpidas, a pesar de toda corrupción política.

...Ese instrumento es el arte, esas fuentes brotan de sus modelos inmortales (Schiller 1990: 171).

En la época contemporánea, podemos revisar los vocabularios con los que la estética ha respondido en diferentes épocas, nos podemos percatar que durante la segunda mitad del siglo XX se acentuó el valor del fragmento, la incoherencia o la anormalidad, no sólo como manifestación monstruosa o de conflicto espiritual, como lo era en la novela gótica, sino también como verdaderos y cotidianos modos o superficies de ser, manifiestos y algunas veces también visibles en el cuerpo humano.

Actualmente apreciamos la singularidad de cada acto performativo; lo inacabado o la incoherencia son atributos de la obra de arte y también son valores del cuerpo, en las artes escénicas y en las *performances*, como ya hemos visto antes, la investigación se basa en mostrar también aquello que se resiste a los materiales, al cuerpo, aquello que toca los límites de los soportes como táctica para mostrar, por ejemplo, que la invisibilidad de los deseos y las proyecciones humanas son determinantes en nuestras vidas, públicas y privadas.

En la literatura contemporánea también se hacen visibles estas superficies “anormales”, escondidas u olvidadas. En los relatos del escritor mexicano-peruano Mario Bellatin el protagonista es el cuerpo en los modos de ser más extraños: inmóviles, enfermos, mutados o mutilados. Bellatin ha construido una personalísima épica del cuerpo, un mapa contemporáneo del deterioro físico que pone la mira del ataque a cualquier idea de normalidad de nuestra época.

En aquel tiempo la ciudad presentaba un alto número de habitantes con deformidades físicas. Alba solía interrumpir su relato para decir que un médico le había contado que esas características eran normales en determinadas épocas de la evolución de las sociedades. Las mutaciones genéticas propias de cada raza se manifiestan en algunos momentos con más fuerza que en otros, afirmó... Al final de ese proceso suele reconocerse que lo anormal está llamado a convertirse en lo esperado (Bellatin 2004: 90).

Una de las referencias en la obra de Bellatin es el escritor nipón Yasunari Kawabata, en particular, *La casa de las bellas durmientes*, un fragmento de esta obra que aparece como epígrafe en *Salón de Belleza* de Mario Bellatin: —“Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana” (Kawabata 1995: 106). Lo que leemos en la extraordinaria novela de

Kawabata se refiere al tiempo como mecanismo de humanización, costumbre, aceptación, incluso, de institucionalización.

¿Qué eran unas piernas bien formadas? ¿Qué eran, para un hombre de sesenta y siete años junto a una muchacha de una sola noche, la inteligencia, la cultura, la barbarie? Solamente la tocaba. Y, narcotizada, ella desconocía por completo el hecho de que la estaba tocando un anciano decrepito (Kawabata 1995: 105).

Ambos autores, Bellatin y Kawabata tienen una manera peculiar para hablar de la belleza en los cuerpos marchitos, en los cuerpos con sida como es el caso *Salón de Belleza* de Mario Bellatin, o en los cuerpos narcotizados como es el caso de *La casa de las bellas durmientes* de Kawabata.

¿Estaría la muchacha igualmente bien entrenada? Quizá debido a que había llegado a no pensar en los tristes ancianos que eran sus huéspedes, no respondió al contacto de Eguchi. Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana. En la oscuridad del mundo están enterradas todas las variedades de transgresión (Kawabata 1995: 106).

VIII. *El cuerpo inmóvil*

En su definición de teatro sagrado, Peter Brook coloca al actor vivo como la presencia que llena un espacio destinado para —hacer visible lo invisible”, el actor y su cuerpo tienen un papel fundamental. Sin embargo, como ya veíamos en la primera parte de esta investigación, en la historia de las artes escénicas no se pensó el cuerpo como material de creación hasta bastante tarde, no fue hasta el siglo XX cuando se comprendió que el cuerpo del actor no representa, que la fuerza de un cuerpo no es representable sino visible: —comprender la visibilidad de lo invisible es una tarea de la vida. El arte sagrado es una ayuda a esto, y así llegamos a una definición del teatro sagrado” (Brook 1990: 71). Sin detenerme ahora a aclarar qué es el teatro sagrado, será suficiente con afirmar que el cuerpo, como característica de las artes escénicas, es visible en su singularidad más insospechada.

Hay un ejercicio que nos relata Peter Brook en *El espacio vacío* de 1969 y que pone de manifiesto la importancia del cuerpo en las artes escénicas, en específico, en el teatro: —Colocábamos a un actor frente a nosotros, le pedíamos que imaginara una situación dramática que no requiriese ningún movimiento físico, e intentábamos comprender en qué estado de ánimo se encontraba. Naturalmente era imposible y éste era el objeto del ejercicio” (Brook 1990: 61). Las artes escénicas no existen sin el uso (movimiento, danza o gesto) del cuerpo, pero usarlo y tomar conciencia de él son dos cosas distintas.

Para la escena el movimiento es un instrumento más que coreográfico, es sobre todo —bando del vacío”, presencia y habitación: visibilidad. La estructura básica del teatro que se redescubre en esta época es la de aquello que puede ser mostrado o no, visibilidad/invisibilidad²⁷. El ejercicio que Brook pedía a los actores dar cuenta del cuerpo en una de sus presentaciones o superficies de ser: la inmovilidad. Por lo general, no es la tarea del actor ni del bailarín, aunque hay ciertas obras de teatro y de *performance*, incluso de danza como la danza Butho, que trabajan la inmovilidad como grado de concentración e interpretación de una pieza. Podríamos imaginar el ejercicio de Brook: —una situación dramática que no requiriese ningún movimiento físico”, si lo hacemos, podemos afirmar que a partir de la inmovilidad también se afirma la presencia, *hay cuerpo*.

A diferencia de lo que sucede en la escena, en la literatura el cuerpo inmóvil no carece de importancia, se trata de *cuerpo* en una de sus presentaciones. Ejemplo del *hay cuerpo*, cuando el cuerpo es inmóvil, lo tenemos en una *nouvelle* del escritor Mario Bellatin que transita entre el relato corto, la crónica y el tratado, es una ficción escrita con suma seriedad y dislocación: *Perros*

²⁷ Ver Steven De Belder: —*Theatricality – Invisibility – Discipline*”, en *Critical Studies*, vol. 17, 2002.

Héroes. Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois.

La narrativa híbrida que nos propone Bellatin, en forma de cortos párrafos, es especial por sus contenidos aparentemente inconexos, presentados de modo —“muy razonable” y fragmentado, casi sentencioso. El personaje central es un hombre que no puede mover su cuerpo, pasa la mayor parte del día en el sillón de su habitación, pidiendo que le lleven los perros a los que entrena con sonidos distintos, algunos casi imperceptibles.

Tras aclarar que una cosa es ser un hombre inmóvil y otra un retardado mental, el hombre inmóvil asegura que no hay perro tarado sino amo estúpido. De inmediato se echa a reír en forma desmesurada (Bellatin 2003:16).

Habría que entender que el hombre inmóvil es inteligentísimo y que el control que puede tener sobre los perros, incluso sobre el resto de los habitantes de la casa, le produce placer. El hombre inmóvil controla los movimientos de treinta perros Pastor Belga Malinois, un ave de cetrería, media docena de pericos australianos y, en cierto modo, controla también los movimientos de su madre, los de su hermana, y los del enfermero-entrenador (quien hace precisamente de enfermero del hombre inmóvil y de entrenador de los treinta perros, pero solo respecto a las tareas físicas que el hombre inmóvil no puede realizar).

El hombre inmóvil controla los movimientos de todos los seres vivos que habitan en su casa. Es como si el impedimento para ordenar los movimientos de su cuerpo le llevara a trasladar sus órdenes a los cuerpos de los otros. Como si en esa casa cada miembro de los que la habitan le perteneciera. Como si los ojos del ave fueran los suyos, como si las manos de la madre y de la hermana fueran las extensiones de las que él carece. Y no es de extrañar que así lo parezca, pues el lenguaje nos engaña usando artículos posesivos para nombrar las partes del cuerpo: *mis* piernas, *mis* hombros, *tu* ombligo o *sus* manos; hablamos de las partes del cuerpo como de propiedades²⁸. Pero este sentido de propiedad es sobre todo un abuso de los posesivos, porque el cuerpo, además de ser un conjunto articulado de miembros o partes, es también un extraño que no nos pertenece del todo. Ya lo veíamos en *La casa tomada*, el cuerpo a veces nos echa a la calle y las piernas no obedecen, se paralizan, los brazos se estropean, *hay cuerpo*, pero, algunas veces, ese cuerpo es inmóvil.

Cuando algo no va bien en el cuerpo hay dolor; —El hombre inmóvil emite en esos momentos los ruidos necesarios para que los perros aúllen constante” (Bellatin 2003: 53) el cuerpo

²⁸ El cuerpo como propiedad aparece claramente en el uso del desnudo femenino en las pinturas posteriores al Renacimiento está hecho de tal forma que se convierte en propiedad del —espectador-propietario”, como lo denomina John Berger en su libro *Modos de ver*. El desnudo es frontal, y si acaso hay espalda o aparece algún amante masculino en el cuadro, la mujer gira la mirada hacia el frente, hacia el —verdadero amante”, es decir, —el espectador-propietario”.

enfermo o cansado se queja, suda y duele. Así también, cuando algo no va bien en la casa los perros aúllan y el cuerpo manifiesta dolor en una pierna.

...El enfermero-entrenador se enfrenta en ese momento a una disyuntiva... Al final, ni las mujeres ni el enfermero-entrenador podrán soportar más la situación y alterados dejarán el trabajo. El enfermero-entrenador subirá a la habitación y, aunque el hombre inmóvil no le diga que está doliendo, masajeará la pierna que siempre le molesta (Bellatin 2003: 54).

¿Qué podemos afirmar de un cuerpo que no puede moverse? Las afirmaciones de un cuerpo limitado se hacen visibles justamente a partir de esos límites, si duele una pierna, entonces hay una pierna. El dolor es una de las formas en las que se presenta el cuerpo; la inmovilidad, otra. No hay algo esencial que defina al cuerpo, un cuerpo sin sus atributos, no es ni siquiera representable, por eso la inmovilidad, como forma de presentación del cuerpo, es absolutamente eficaz en la narrativa de Bellatin.

El hombre inmóvil asegura que no toda su vida mantuvo una quietud similar. Afirma que hasta hace unos años podía girar el cuello a uno y otro lado (Bellatin 2003: 14).

Bellatin nos hace pensar todo el tiempo en la corporalidad: cada vez que leemos “el hombre inmóvil” pensamos en un cuerpo cuya particularidad es que no puede moverse. Podemos hacernos preguntas por la inmovilidad o no, pero la imagen del hombre inmóvil está presente cada vez que el autor nombra a su personaje principal, precisamente porque no hay nombre propio sino cuerpo.

No conocemos el nombre del hombre inmóvil, sabemos que es un entrenador de perros, de su infancia conocemos un relato que él mismo se ha inventado, también sabemos que le duele una pierna y lo conocemos, sobre todo, a partir de que nos imaginamos un cuerpo especial, inmóvil. Mario Bellatin advirtió con claridad que su personaje no necesitaba nombre porque tenía cuerpo, más que ningún otro personaje en la narración el hombre inmóvil de Bellatin tiene cuerpo, y la inmovilidad es la forma, un tanto extrema y violenta, pero efectiva, en la que nos lo presenta.

La pregunta por el cuerpo no es trivial, Peter Brook afirma que el actor es la presencia que llena un espacio destinado para “~~hacer~~ visible lo invisible”, precisamente porque en cada cuerpo expuesto, en cada una de sus partes, además de lo invisible o lo sagrado, también se visibiliza la historia de la humanidad y se reconocen ciertas marcas de las relaciones de poder, de trabajo y de propiedad. La visibilidad de la historia en el cuerpo ha hecho que el pensamiento metafórico sobre el cuerpo sea tan fecundo como peligroso: “~~el~~cuerpo como templo”, “el cuerpo como fábrica” o “el cuerpo como fortaleza” (Sontag 2008: 107).

Detrás de cada concepto hay una metáfora, no es posible pensar sin metáforas ya que el pensamiento es esencialmente metafórico, aunque —.eso no significa que no existan metáforas de

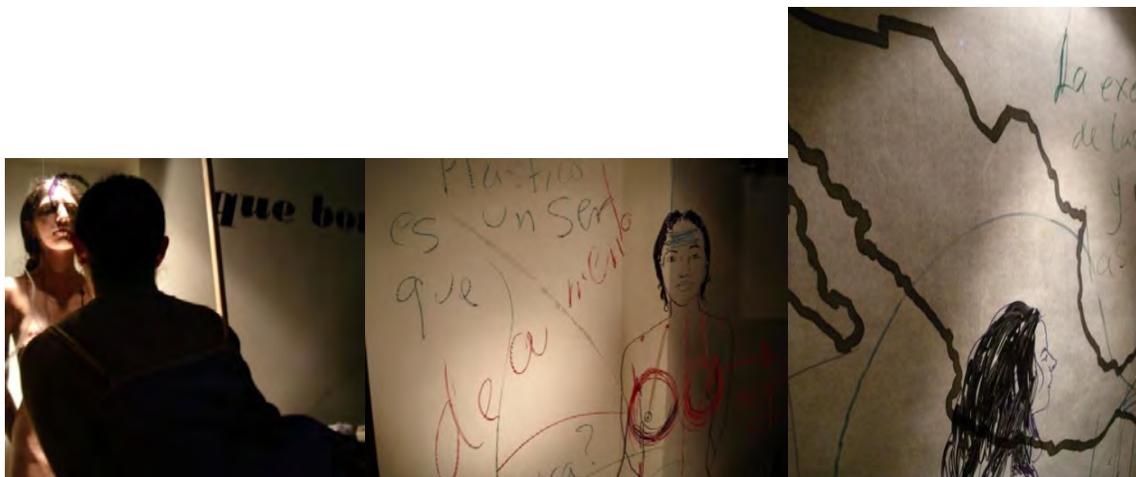
las que es mejor abstenerse o tratar de apartarse” (Sontag 2008: 107), es importante abstenernos sobre todo de aquellas metáforas punitivas, moralizantes o bélicas. En *La enfermedad como metáfora* de 1977, Susan Sontag encuentra que la tuberculosis y el cáncer son enfermedades —“misteriosas”, las interpretaciones que se hacen de ellas son peligrosas por la validez de la enfermedad, pues según estructuras moralistas, la enfermedad es una metáfora limitada, normalmente sentimental o punitiva; más tarde, en otro artículo en el que estudia el sida, Sontag nos previene de la metáfora militar a la que se adscribe la medicina moderna:

El cuerpo no es un campo de batalla. Los enfermos no son las inevitables bajas ni el enemigo. Nosotros -la medicina, la sociedad- no estamos autorizados para defendernos de cualquier manera que se nos ocurra... Y en cuanto a esa metáfora, la militar, yo diría, parafraseando a Lucrecio: devolvámosla a los que hacen la guerra (Sontag 2008: 205).

¿Qué pensar? ¿A dónde llevar la metáfora del cuerpo inmóvil? Recordemos el título completo de la obra de Bellatin: *Perros héroes. Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*.

En otra de las paredes hay un gran mapa de América Latina, donde con círculos rojos se encuentran marcadas las ciudades en las que está más desarrollada la crianza del Pastor Belga Malinois. Solo a ciertos visitantes la presencia de este mapa los lleva a pensar en el futuro del continente (Bellatin 2003: 25).

Tengamos la imagen de ese gran mapa de América Latina con círculos rojos. Todo mapa o plano está hecho desde cierta perspectiva, por ejemplo con división política o sin ella, con ríos o sin ellos, con ciertas ciudades, capitales o pueblos. Un mapa también puede ser marcado con círculos rojos. Es la imagen que representa un lugar, es un plano como también lo puede ser el esquema de un órgano, porque un mapa puede ser también la esquematización de cierto cuerpo; —cuerpo” es además, el nombre que usamos para referirnos a un agregado de personas que forman un pueblo, república o comunidad, hay cuerpo de leyes y hay cuerpos políticos. Hay un pedazo del continente americano al que llamamos América Latina ya que en su cuerpo se hacen visibles unas relaciones de poder, de trabajo y de propiedad que lo determinan históricamente.



Qué bonita es mi tierra 2008
Lorena Orozco

Mi tierra, sus aguas, sus selvas, mis hombres, tu lengua. Podemos equivocarnos también y estar abusando de los posesivos, ¿qué son las partes de un continente que se venden y se compran según relaciones de poder? América Latina vista en términos de cuerpo ha sido y sigue siendo explotable, los artículos posesivos que acompañan a los miembros de ese cuerpo están modificados por la historia del capital, de la política, de las invasiones y de las apropiaciones. *La casa tomada* de Cortázar es también la imagen de la dictadura que se apropia de un país, Argentina, una casa invadida, un cuerpo tomado. Construir la memoria de América Latina es como redibujar los mapas que representan su cuerpo, pero con la conciencia que pedía Benjamin en las *Tesis sobre la historia* para un historiador materialista: modificando el sentido de la palabra cuerpo y reconociendo su papel en cada caso, como cuerpo explotado, como cuerpo social, con sus cuerpos políticos, sus cuerpos con hambre, y sus cuerpos de represión.

Las metáforas del cáncer y del sida corresponden al lenguaje militar del siglo XX: —enfermedad de lo Otro”, —invasión de células extranjeras”, —agentes invasores” —virus letal” o —producto extraño”. Los relatos de la enfermedad se parecen a los relatos de ciencia ficción, —despojados de su cápsula protectora... la molécula penetra entonces el núcleo de la célula, se inserta en un cromosoma y toma bajo su control una parte de la maquinaria celular, a la que ordena que produzca más virus del sida.” (Sontag 2008: 121). Pero lo más peligroso del relato es cuando se parece a la realidad, cuando la medicina toma prestado el vocabulario bélico y justifica —la necesidad de represión y la violencia del Estado (el equivalente de la extirpación quirúrgica o el control químico de aquellas partes ofensivas o «malsanas» del cuerpo político).” (Sontag 2008: 205). Cuando la enfermedad es concebida como el enemigo invasor, o como el extranjero que cruza fronteras clandestinamente, entonces se justifican los contra-ataques que irradian, por ejemplo,

rayos mortíferos. Lo que tenemos que reconocer de las metáforas bélicas es el crimen implícito; por ejemplo, en América Latina donde ocurren de matanzas a indígenas, a estudiantes, a mujeres, y a migrantes.

El tratado de Mario Bellatin es sobre el futuro de esa América Latina, pero visto a partir del hombre inmóvil y sus treinta perros Pastor Belga Malinois: —~~pa~~ a opiniones contrarias, de falsos especialistas principalmente... el Pastor Belga Malinois es el perro ideal para personas con peculiaridades en sus cuerpos” (Bellatin 2003:20). Digamos que el cuerpo de América Latina es peculiar, no creo que carezca de movimiento como el cuerpo del personaje de Bellatin, creo que aún habría que pensar en la inmovilidad en términos de cuerpo colectivo, pero en principio, y de manera muy simple, me detengo a imaginar el gran número de inmigrantes latinoamericanos que hay cruzando la frontera de México con Estados Unidos, pienso en quienes recorren cada día caminos y carreteras para cruzar fronteras al norte y al sur, cuerpos moviéndose de un lado a otro, modificando ese mapa de América con sus cuerpos en tránsito. Pienso en las calles del Distrito Federal, las calles siempre agitadas y muy transitadas que están cerca del aeropuerto, por donde Bellatin sitúa al hombre inmóvil, y encuentro sobre todo un cuerpo en movimiento. No es fácil trasladar la imagen del cuerpo inmóvil al continente latinoamericano, ni siquiera en términos de expectativa, pero quizá sí es posible trasladarlo a la política, hay inmovilidad en los aparatos políticos.

Mientras están a punto de dormir —los dos juntos en la misma cama- el hombre inmóvil tiene la esperanza de que a la mañana siguiente los despierte la llamada de la Central de Informaciones proporcionando el dato de cuántos Pastor Belga Malinois caben en una nave espacial. En tanto se materializa la esperada comunicación, el hombre inmóvil se consuela pensando en que los círculos marcados sobre las ciudades del mapa de América Latina son, sin lugar a dudas, los espacios más adecuados para que se lleve a cabo sin tropiezos la crianza de Pastor Belga Malinois. Así lo comprueban los ensayos llevados a cabo en otros planetas del sistema solar (Bellatin 2003: 33).

Como hemos leído en la cita de arriba, el futuro de América Latina se presenta como el sueño de un hombre, tan especial o tan poco como cualquier habitante de América Latina. El punto de vista de la *nouvelle* no es social, sino heroico, porque los perros son *Perros héroes*, “están adiestrados para matar a cualquiera de un solo mordisco en la yugular” y al mismo tiempo, son capaces de —~~fl~~arse en el aire” al escuchar el silbido del hombre inmóvil que les ordena que se detengan justo antes de morder. Los perros son héroes y así lo supo el hombre inmóvil en su infancia cuando conoció a un niño que le dijo que se dedicaba a escribir historias de perros cuyas acciones habían sido heroicas. Entonces, el recuerdo se vuelve tan personal que el futuro de

América Latina pasa a otro plano, la ficción supera a la realidad y el hombre que no puede moverse prefiere soñar.

El hombre inmóvil le dice todos los días al enfermero-entrenador que le gustaría mantener nuevamente una conversación con el niño que treinta años atrás le dijo que había escrito un libro sobre perros héroes. Ese recuerdo hace que cada vez con mayor frecuencia olvide la relación existente entre los Pastor Belga Malinois y las naves espaciales. Incluso olvida también el mapa de América Latina, que se mantiene colgado en una de las paredes del cuarto (Bellatin 2003: 69).

¿Por qué se escribe?, ¿por qué hay ficción?, quizá porque hay deseo en el cuerpo, deseo de escritura. La obra de Mario Bellatin se funda en dos vertientes fundamentales, la relación entre el arte y la enfermedad, por un lado, y la frecuentación de culturas apartadas de la norma, por el otro. Este autor ha hecho de las rarezas corporales una parte central de su estética. En general, los cuerpos en forma de humanos se alimentan de carne, verduras y lácteos, pero también se alimentan de palabras, de escritura, de realidad y de ficción. Y es que todo relato en literatura debe ser por definición, infiel a la realidad, “los únicos personajes reales son los que no han existido nunca” (Wilde 1987: 11). Los cuerpos necesitan ficción, y quizá algunos cuerpos más que otros, los cuerpos que no pueden moverse, los cuerpos con sida, los cuerpos de los niños, los cuerpos de los escritores, los cuerpos de orquesta. Pero también los cuerpos de ciertos pueblos, como los que componen esa América Latina del mapa colgado en la pared, necesitan de ficción e imaginación política, sobre todo cuando la política impide el movimiento: los golpes militares, las dictaduras o las supuestas democracias como la que vivimos actualmente en México, donde a propósito de cuerpo, aparecen colgados, expuestos y mutilados los cuerpos de los asesinados como amenazas del asesino.

¡Pensar acerca de la enfermedad! -Calmar la imaginación del inválido, de manera que al menos no deba, como hasta ahora, sufrir más por pensar en su enfermedad que por la enfermedad misma- ¡eso, creo, sería algo! ¡Sería mucho! (Nietzsche 1994: 35).

En las culturas donde abundan las metáforas y las ficciones, como en los cuerpos enfermos, hay que saber elegir y calmar la imaginación, no para dejar de soñar o de imaginar, sino para elegir cuál metáfora es la adecuada y cuál no. Porque normalmente quienes eligen y manipulan las metáforas son los gobernantes de turno. La diferencia radical entre la ficción y la realidad comienza cuando se determina históricamente, es decir, cuando se ordenan los acontecimientos o las palabras desde una perspectiva políticamente conveniente, porque determinar implica controlar las metáforas para mantenerlas en su lugar y convertirlas en hechos. —El objetivo del mentiroso es sencillamente encantar, deleitar, proporcionar placer. Él es la mismísima base de la sociedad civilizada” (Wilde 1987: 12). Hay realidades que provienen de interpretaciones metafóricas,

Jacques Derrida las ha llamado “interpretaciones realizativas” en un texto en el que intenta hacer una *Historia de la mentira*. En este campo de la mentira un paradigma vigilante fácilmente se desarticula. Cuando los *realizativos* tienen éxito, advierte Derrida, “producen una verdad cuya fuerza se impone a veces para siempre” (Derrida 2001: 35). La legitimidad de un Estado o la fijación de una frontera son ejemplos de la fuerza violenta de los *realizativos*.

Es necesario hacer la historia a contrapelo y es igualmente necesario interpelar a los discursos políticos mediante los espacios sutiles, los más huidizos y eficaces para la manipulación, es decir, los relativos a las metáforas, las ficciones y las mentiras. Esto implica sin duda la tarea de distinguir, por ejemplo, la mentira de la ficción. En el epígrafe que abre este texto, Barthes sostiene que la ciencia se dice y la literatura se escribe; la una va guiada por la voz, la otra sigue la mano; pero habría que preguntarnos dónde colocar la política y sus discursos, no es el mismo cuerpo, sin duda, pero dónde radica su deseo.

Cuando la realidad social, económica y política se paraliza, cuando no hay movimiento aparente, lo que queda es un hombre que cree en los héroes y en las naves espaciales. La ficción no es ninguna mentira precisamente porque muestra otra cara de la realidad. El hombre inmóvil recupera cierto cuerpo a través de los otros, el llanto se convierte en aullidos de perros, el cuerpo del hombre de Bellatin se mueve a través del enfermero-entrenador, salta con las patas de los perros, trabaja con las manos de la madre y de la hermana; quizá a su modo, esto es una enseñanza política.

Las metáforas patológicas modernas definen, por analogía con la salud física, un ideal de salud social que tanto puede ser una actitud antipolítica como un llamado a un nuevo orden político (Sontag 2008: 91).

¿Cómo, en términos de cuerpo, habitamos un continente? América Latina, por ejemplo. Hay sectores en los pueblos que sólo pueden ser libres cuando imaginan, porque en la realidad hay genocidios y una pobreza tal que impide el movimiento libre por el mundo. Esto nos lleva a plantearnos una cuestión seria e imprescindible para cualquier continente, para cualquier pueblo: la libertad en términos de movimiento, el derecho y la dignidad del movimiento. La libertad podría ser el sueño de cualquier hombre, inmóvil o no, podría ser el sueño representado en el cuerpo de héroes, perros héroes o cualquier otro animal.

Concluyamos que la ficción con toda su imaginaria no es menos importante que la propia teoría. Un buen tratado es igualmente revelador, sea literatura o sociología, en este caso el *Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois* es una obra que, siendo literatura, irrumpe en su tiempo, en la realidad visible y en la invisible, ya que, recordando a Levinás, “la alegoría no es un simple auxiliar del pensamiento, una

manera de volver concreta y popular una abstracción para las almas infantiles... Es un comercio ambiguo con la realidad en el que ésta no se refiere a sí-misma, sino a su reflejo, a su sombra” (Levinas 2001: 20). Lo otro de la realidad que se presenta como doble o como sombra, como la mentira a la que se refería Oscar Wilde, pertenecen al terreno del arte.

El arte no conoce un tipo particular de realidad –taja sobre el conocimiento. Es el acontecer mismo del oscurecimiento, un atardecer, una invasión de la forma (Levinas 2001: 46).

La sombra se distingue de lo falso y del error. De acuerdo a Jacques Derrida en la *Historia de la mentira* tanto la mentira tanto como la sombra, se inscriben en el horizonte del *pseudos* griego (usado por Platón en el *Hippias Menor*); “el campo de la palabra *pseudos* incluye no sólo a la mentira, también a la invención poética, a la fábula y al fantasma, es decir, a lo espectral” (Derrida 1997: 15). Por eso, repito, en las culturas donde abundan las metáforas y las ficciones hay que saber elegir y calmar la imaginación, no para dejar de soñar o de imaginar, sino para elegir cuál metáfora es la adecuada y cuál no, para decidir y producir.

IX. Fenomenología del espectro

Para prepararnos a ver esa invisibilidad, a ver sin ver, por consiguiente, a pensar el cuerpo sin cuerpo de esa invisible visibilidad –el fantasma ya se está anunciando–

Jacques Derrida: *Espectros de Marx*

Como Nietzsche, Antonin Artaud es otro de los grandes críticos del “concepto imitativo del arte” (Derrida 1989: 123), entre 1932 y 1936, Artaud escribió una serie de artículos que se recogen en el *Teatro y su doble* en donde rechazaba la vieja y petrificada idea del teatro occidental que retrataba la cultura supeditada a la palabra, una cultura racional sin magia ni sombras. “*Notre idée pétrifiée du théâtre rejoint notre idée pétrifiée d’une culture sans ombres, et ou de quelque côté qu’il se retourne notre esprit ne rencontre plus que le vide, alors l’espace est plain.*” (Artaud 1985: 18). Esas ideas petrificadas que señala Artaud se mantuvieron por muchos siglos bajo sumisión de lo escénico al texto, tanto como la sumisión del cuerpo al personaje y a la palabra, ante lo cual había que rescatar el papel del cuerpo, del gesto, de la sombra, y sobre todo, había que alejarse del término representación.

Là où l’alchimie, par ses symboles, est comme le Double spirituel d’une opération qui n’a d’efficacité que sur le plan de la matière réelle, le théâtre aussi doit être considéré comme le Double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s’est peu à peu réduit à n’être que l’inerte copie, aussi vaine qu’edulcorée, mais d’une autre réalité dangereuse et typique, où les Principes, comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête s’empressent de rentrer dans l’obscurité des eaux (Artaud 1985: 74).

Para este pensador de origen francés *el teatro y su doble* son la referencia de una realidad profunda, “peligrosa y arquetípica” a la cual no se le puede imitar, no hay representación de esa verdadera realidad, lo que hay es el intento para darle el lugar en que se haga visible, el teatro es ese lugar para que asome, como los delfines, la cabeza antes de regresar a “la oscuridad de las aguas”.

El cuerpo para Artaud se convierte en la realidad única que no se escinde del alma, los actores tienen que “romper la casa de las palabras”, reconocer el momento de accionar, es decir, reconocer físicamente las imágenes, ya no se trata de actuar sino de saber elegir el modo y el momento preciso para la acción. Se trata de que el actor reconozca y sepa mover lo que Artaud llama una “*esculatura afectiva*” que repercute en un *doble*, en *otro*. Es en ese *doble* donde el

teatro influye, es la imagen espectral la que se modela en la escena, el actor da lugar a lo que en adelante llamaremos espectro²⁹.

C'est sur ce double que le théâtre influe, cette effigie spectrale qu'il modèle, et comme tous les spectres ce doublé a le souvenir long. La mémoire du coeur est durable et certes c'est avec le coeur que l'acteur pense, mais ici le coeur est prépondérant (Artaud 1985: 74).

El cuerpo del actor produce la sombra, el doble habla a través de ese cuerpo que ha sido trabajado, manipulado, el actor artaudiano tendría que poseer un corazón entrenado en la resistencia, entrenado en la memoria para dar lugar a la historia y al recuerdo, para que aparezca lo otro, lo que no es ni personaje, ni persona sino espectro, sombra, *cette effigie spectrale*.

Esta imagen espectral que buscaba Artaud en la escena es como las —tinieblas sensibles a la vista³⁰ (Tanizaki 2007: 79) que algunas veces nos permiten ver fantasmas, no es la sombra de los árboles, ni la de las montañas, sino que son espectros entre las sombras, pliegues dentro de las sombras. Las sombras de los pinos que describe el japonés Junichirō Tanizaki en *El elogio de la sombra*, no en relación a las montañas y bosques sino a un espacio cerrado iluminado con la luz de una vela y que lleva, con toda la fuerza de la palabra, ese nombre: la «sala de los pinos», un lugar que tenía el poder de producir lo que podemos llamar sobrenatural o espectro.

Pero es importante señalar que la sombra en la escena además de dar cuenta de ese otro lado de la realidad como hemos leído en Lévinas o en Tanizaki, la sombra escénica también es un

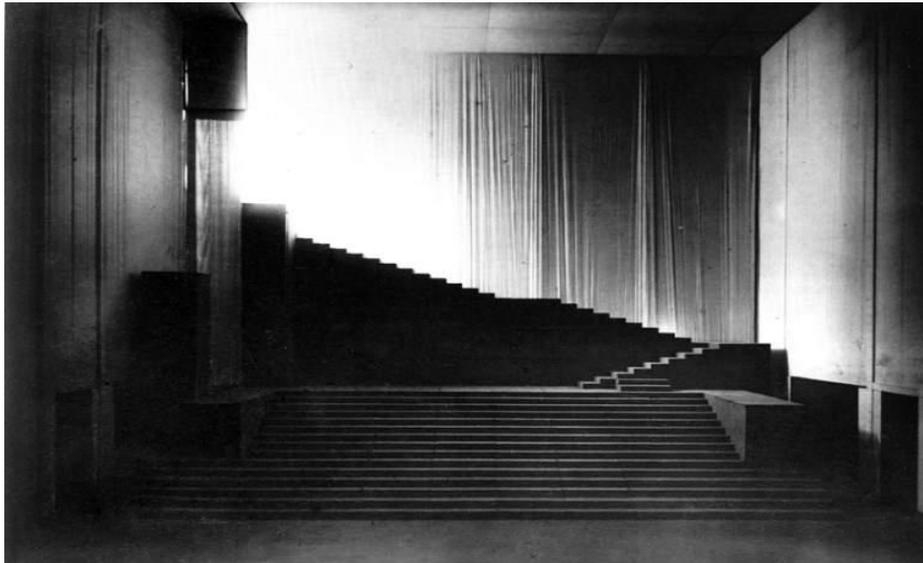
²⁹ La noción de espectro que en esta investigación vamos a trabajar proviene del filósofo franco magrebí Jacques Derrida. El espectro es visible, no es espíritu, ni alma, tampoco cuerpo. El espectro aparece y se hace visible por momentos, cierto cuerpo, un cuerpo que no está presente de carne y hueso, cierta visibilidad. Ver Jacques Derrida: *Espectros de Marx* (1995), Trotta, Madrid, 2003.

³⁰ Tanto Artaud como Tanizaki hablan de la sombra, cada uno hace énfasis en su particular visión, para la teoría escénica el texto de Artaud es imprescindible. Pero vale detenernos a leer al escritor y arquitecto japonés:

Quisiera hacer una observación respecto al color de la oscuridad... no sé ya cuándo, hace años, llevé a un visitante procedente de Tokio a la casa Sumiya de Shimabara y allí percibí, sólo una vez, cierta oscuridad cuya calidad no pude olvidar. Era una vasta sala que se llamaba, creo, la «sala de los pinos», destruida posteriormente por un incendio; las tinieblas que reinaban en aquella habitación inmensa, apenas iluminada por la llama de una única vela, tenían una densidad de una naturaleza muy diferente a las que pueden reinar en un salón pequeño. Cuando entré en la sala, una criada de edad madura, con las cejas afeitadas y los dientes ennegrecidos, estaba arrodillada colocando el candelabro ante un gran biombo; detrás de ese biombo que delimitaba un espacio luminoso de dos esteras aproximadamente, caía, como suspendida del techo una profunda oscuridad, densa y de color uniforme, sobre la que rebotaba, como sobre un muro negro, la luz indecisa del candelabro, incapaz de reducir su espesura. ¿Ha visto usted alguna vez, lector, «el color de las tinieblas a la luz de una llama»? Están hechas de una materia diferente a la de las tinieblas de la noche en un camino y, si me atrevo a hacer una comparación, parecen estar formadas de corpúsculos como de una ceniza tenue, cuyas parcelas resplandecieran con todos los colores del arco iris. Me pareció que iban a meterse en mis ojos y, a pesar mío, parpadeé (Tanizaki 2007: 78-79).

elemento técnico; en cualquier caso, la sombra no sucede sin cuerpo, pero tampoco sucede sin luz. Ya había escrito Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en 1936, que la realidad se transforma con la técnica, la imagen cinematográfica por ejemplo, se nutre de la realidad y a su vez la transforma. Con el cine, la fuerza de producción de realidad que proviene del aparato pone de manifiesto una realidad hecha ficcionalmente. Y, a la vez que la idea de arte sufre modificaciones, también se abren caminos para una futura idea de experiencia que obedece a —nuevas formas estructurales” de percibir lo natural. De tal manera, los espectros que nos abrazan entre las sombras aparecen con las máquinas, con los aparatos de una nueva época en que la reproducción inherente al arte se vuelve masiva. Así, en el teatro, tanto las vanguardias del siglo XX como la sombra de los cuerpos aparecen al mismo tiempo que la luz eléctrica.

La luz eléctrica es el gran descubrimiento de los creadores escénicos de estos años y podría considerarse que su introducción creativa en escena es paralela a la maduración del arte escénico como arte autónomo [...] la luz es la clave en el proceso de creación de la —obra de arte viviente”: la luz será la responsable de realizar escénicamente la melodía infinita wagneriana. La luz rompe las formas cerradas de lo real y recupera el flujo ininterrumpido de la vida y del espíritu (Sánchez 1999: 32).



Orfeo 1912
Escenografía de Adolphe Appia

El actor es el auténtico mediador entre lo visible y lo invisible. Para Artaud el teatro tenía como función la exploración de la zona de la sombra y la provocación de la ebriedad que hace surgir un espacio-tiempo nuevo, una realidad nueva, el actor debía estar en condiciones de efectuar el tránsito de uno a otro lado. De ahí su interés por el tema del fantasma.

Cabe señalar que Artaud es inspirador de muchas de las ideas principales de los artistas de los años cincuenta, desde el *happening*, hasta *Fluxus*, de la poesía sonora a la *performance*. Y así lo declara Richard Martel:

Preconiza formas y componentes no convencionales. Habla del «verdadero espectáculo de la vida»; en esto no estamos tan lejos de los *situs* o de *Fluxus*. Se encontrarán varias ideas fundamentales de Artaud en las bases teóricas para los protagonistas del arte acción, tanto de Cage como de los *situs*. Para Artaud, el individuo-autor-actor debe recobrar su importancia primordial; en primer lugar él es quien se encuentra en el escenario y todo sucede en este escenario (Martel 2004: 50).



Dibujos de Antonin Artaud³¹

Lo que propone Artaud en sus escritos de teatro se parece a la evocación. Evocar quiere decir hacer venir por la voz, sucede en la escena y sucede también en las prácticas sagradas que conjuran. Además, la evocación también implica aprender a vivir de cierto modo: “Hay que aprender a vivir con los fantasmas” (Derrida 2003: 11). Si hay algo que hacer para aprender a vivir, escribió Derrida, ese algo no puede suceder sino entre vida y muerte, no en su disociación sino *ahí*, en ese espacio que sucede entre dos, en ese tiempo, entre todos los *dos* que se quiera.

...aprender a vivir *con* los fantasmas, en la entrevista, en la compañía o el aprendizaje, en el comercio sin comercio con y de los fantasmas (Derrida 2003: 12).

³¹ Estos dibujos están hechos en el hospital psiquiátrico de Rodez, con los papeles que le daba el doctor Ferdière. Artaud destacaba sus propios retratos. "Mis dibujos nos son dibujos sino documentos, hay que mirarlos y comprender lo que hay dentro", escribió. <http://rhumbasycanvas.blogspot.com/2009/04/maldito-enfermo-y-loco-antonin-artaud.html> Consultado el 9 de abril del 2010.

Dar lugar a los espectros es prepararnos para percibir lo invisible del cuerpo, lo otro en su alteridad más profunda e invisible que nos asedia. Así como en Artaud, ya veíamos también en páginas anteriores de este trabajo a Peter Brook, quien definía al actor vivo como la presencia que llena un espacio destinado para —“hacer visible lo invisible” (Brook 1990: 71). Lo que habría que preguntar en este momento es si el espectro, según Jacques Derrida, tiene relación con eso invisible, doble o sombra al que se referían los creadores escénicos como Appia, Artaud y Brook; y si es así, habría que tratar de encontrar cuál es esta relación.

La noción de espectro que leemos en Derrida no se acota fácilmente, podemos decir que no es cuerpo ni alma o espíritu, aunque también lo es. —“El espectro se convierte más bien en cierta «cosa» difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro” (Derrida 2003: 20). El espectro aparece entre dos, entre cuerpo y espíritu, su aparición desarticula la separación espíritu/alma/mente y cuerpo que veíamos a largo de la filosofía griega, cristiana y moderna. Ya habíamos señalado algunos problemas que se derivaban de tal división, problemas que aparecen con el uso de algunas metáforas que el cuerpo hereda, como morada, caverna, prisión, templo, habitación propia, fábrica, fortaleza, campo de batalla o máquina. Lo que hemos hecho en esta investigación es revisar algunos de esos planteamientos que descansan en dichas metáforas para señalar algunos peligros, algunos abusos y, también, como en el caso de las artes, algunas virtudes.

La noción de espectro derridiana recoge a su modo la experiencia escénica de *Shakespeare* para hablar de las cualidades espectrales de *Hamlet*. Podemos afirmar que el espectro es un modo de ser del cuerpo, pero en particular del cuerpo en la escena. —“El concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha hecho presa en nuestros pensamientos” (Brook 1990: 61). Ya veíamos atrás que las artes escénicas a partir del siglo XX originan un nuevo vocabulario que da cuenta de otros modos de ser del cuerpo como la visibilidad invisible, el cuerpo primigenio, el espectro, la sombra, el fantasma o el doble.

La primera relación que tiene el espectro con la visibilidad invisible (Brook 1968) o con la sombra o doble (Artaud 1938) es que *hay cuerpo*. El espectro no es espíritu ni es alma, —“en la carne y la fenomenalidad las que dan al espíritu su aparición espectral” (Derrida 2003: 20). Una carne que no es solamente carne, un cuerpo que no es solamente cuerpo refleja la paradoja de la invisible visibilidad. El fantasma puede ser cierto cuerpo que no está presente de carne y hueso, pero un cuerpo que en todo caso tampoco podemos llamar espíritu, pues la carne, cierta encarnación, lo hace fantasma. Un fantasma aparece como fenómeno, es decir a la vista; fantasma y

fenómeno conservan su parentesco: *phainestai*.³² Sin embargo, se distinguen justamente porque lo espectral sobrepasa a los sentidos.

Es importante presentar esta investigación de estética también como cierta fenomenología. —¿qué es una *fenomenología* sino una lógica del *fainestai* y del *phantasma*, por consiguiente del fantasma? (Derrida 2003: 139). Si cabe hablar de una fenomenología del espectro es porque se trata de una reflexión sobre el espectro que emerge de la historia de la escena y no como una teoría de los fenómenos que emerge de la filosofía³³. En todo caso, la herencia filosófica de la que proviene esta fenomenología de los espectros es la marxista, ya que aquí se distingue espíritu de espectro, lo que siempre quiso Marx, afirma Derrida³⁴.

Lo espectral ejerce una fuerza violenta sobre el lenguaje de las definiciones; el lenguaje que quiera referirse a lo espectral se dinamiza, se ve asediado, da rodeos, saltos, cae en paradojas y finalmente, el espectro escapa; pero para traerlo de vuelta se recurre al cuerpo. El fantasma no admite afirmaciones que se conjugan con el verbo ser, sin embargo se presenta, aparece y reaparece, ha, toma lugar y toma cuerpo. Lo espectral aparece con la condición *hay* del cuerpo. Si hay cuerpo, entonces también hay posibilidades para que aparezca el fantasma.

Si hay algo como la espectralidad, hay razones para dudar de este tranquilizador orden de los presentes, y sobre todo de la frontera entre el presente, la realidad actual o presente del presente, y todo lo que se le puede oponer: la ausencia, la no-presencia, la ineffectividad, la inactualidad, la virtualidad o, incluso, el simulacro en general, etc. (Derrida 2003: 52-53).

Sabemos que en el arte se desarrollan, se activan, en fin, se movilizan la ausencia, la presencia, la virtualidad y el simulacro, y en general también se activan los procesos de singularización o —producción de subjetividades”, los cuales son siempre atravesados por el —niel

³² Ver J. Derrida: —Espectrografías” en *Ecografías de la televisión*, Eudeba, Buenos Aires, p.145.

³³ Una historia de la fenomenología, como teoría de los fenómenos, puede resumirse más o menos de la siguiente forma. Primero Lambert, quien nombró —fenomenología” a la cuarta parte de su *Nuevo órgano o pensamiento sobre la investigación y la definición de lo verdadero*, 1764; segundo Kant, con la distinción entre fenómeno y noúmeno en la *Crítica de la razón pura*, 1781, Kant, quien además uso la palabra —fenomenología” para designar cierta teoría del movimiento de la materia en sus *Principios metafísicos de la ciencia de la naturaleza*, 1786; y tercero Hegel, quien describe como *Fenomenología del espíritu*, 1806, una historia del desarrollo de la conciencia que desde su forma singular avanza gradualmente hasta reconocerse en el desarrollo, también gradual, del saber absoluto.

³⁴ Hegel transfigura al individuo en «conciencia» y al mundo en «objeto». Recordemos que la *Fenomenología del Espíritu* es la —Ciencia de la experiencia de la conciencia” (Derrida 2003: 140). Para Hegel la vida y la historia son representadas a partir de las *relaciones de la conciencia con el objeto* Pero hace falta decir que el espectro, desajusta lo que Hegel llama conciencia. El espectro, *esa cosa*, desajusta la estructura de sujeto y objeto dejando en su lugar una espectral disimetría:

Esa Cosa que no es una cosa, esa Cosa invisible entre sus apariciones, tampoco es vista en carne y hueso cuando reaparece. Esa Cosa, sin embargo, nos mira y nos ve no verla incluso cuando está ahí. Una espectral disimetría interrumpe aquí toda especularidad (Derrida 2003: 21).

fantasmático” (Guattari y Rolnik 2006: 40). En este sentido, el teatro que produce subjetividades no es un teatro de la representación. Juega otro papel más importante porque puede —tener la vocación de dar lugar a la palabra y a la acción políticas”, sobre todo, —puede abrir otro espacio en el momento en que la responsabilidad política no encuentra ya, en otra parte, su aliento, a la vez su palabra y su visibilidad” (Derrida 1989: 124). Wagner había afirmado que una escena que lo único que hace es ilustrar un discurso no es en absoluto una escena. Para que se dé el evento escénico habría que buscar el impulso primordial del que hablaba Nietzsche, y también habría que apreciar la *experiencia productiva* en todos sus aspectos, la apuesta y el ingenio consisten en producir espacio y tiempo.

Así como Artaud había declarado que el teatro de la crueldad era un teatro en contra de la representación, Brecht declaró algunos años después que el teatro épico que él proponía se separaba por completo de la representación y la empatía del teatro aristotélico. Las propuestas de estos creadores escénicos se originaron a partir de las búsquedas en el ámbito de la técnica teatral, pero también fueron actos políticos, hay que resaltarlos. Lo subversivo o lo reaccionario en una obra, no es tan importante como el modo en que ha llegado a serlo, el autor que es consciente de su tarea como productor, también reconoce su tarea política, ya que se reconoce como productor de subjetividades.

...antes de preguntar ¿en qué relación está una obra [] para con las condiciones de producción de la época?, preguntaría ¿cómo está en ellas? Pregunta que apunta... inmediatamente a la *técnica*... de las obras (Benjamin: 1999: 119).

Muy influenciado por Antonin Artaud, Peter Brook formó un grupo de investigación con Charles Marowitz y la *Royal Shakespeare Theatre*, al que nombraron *Teatro de la crueldad* en homenaje a Artaud. Ambos autores buscaban que la escena fuera el lugar para la visibilidad de lo invisible o para la aparición del fantasma.

Oímos decir que las trompetas destruyeron las murallas de Jericó; reconocemos que una cosa mágica llamada música puede proceder de hombres con corbata blanca y frac que soplan, se agitan, pulsan y aporrean... Podemos hacer un culto de la personalidad del director de orquesta, pero somos conscientes de que él no hace música, sino que la música lo hace a él; si el director está relajado, receptivo y afinado, lo invisible se apodera de él y, a su través, nos llega a nosotros” (Brook; 1990: 51).

En este ejemplo se percibe claramente la dificultad para definir la música como objeto o como sujeto, tampoco es fácil definir al director de la orquesta sea como sujeto, sea como objeto; porque en todo caso esta dupla sujeto/objeto ha representado un orden necesario para desarrollar la dialéctica de la conciencia, oportuna para el pensamiento científico, pero no para el arte. El espectro, *esa cosa*, también desajusta la estructura de sujeto y objeto, como la de alma y cuerpo.

Los fantasmas no prolongan los organismos en lo imaginario; topologizan la materialidad del cuerpo. Es preciso, pues, liberarlos del dilema verdadero-falso, ser-no ser (que no es más que la diferencia simulacro-copia reflejada una vez por todas), y dejarlas que realicen sus danzas, que hagan sus mimos como «extra-seres» (Foucault 2005: 13).

Es necesario dejar que los fantasmas se desarrollen en el límite de los cuerpos, contra ellos, fuera de ellos y entre ellos. Para que los fantasmas aparezcan hay que darles lugar en los cuerpos, ya que sólo desde el cuerpo hay fantasma, para verlos hay espacios privilegiados con personas dedicadas a investigar y a ofrecer las condiciones que hacen posible su percepción, estos espacios privilegiados y sagrados son los que han dado lugar a las artes escénicas contemporáneas: espacios fronterizos entre los cánones teatrales y dancísticos convencionales.

X. *El cuerpo artefactual*

La estética contemporánea intenta dar cuenta de los complejos procesos por los que han itinerado, desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, el teatro, la *performance* o la música en constante relación con las nuevas tecnologías; a partir de esta época hay una serie de acontecimientos que renuevan el evento escénico, acontecimientos de vanguardia a los que difícilmente podemos denominar dramáticos, según la clásica definición de drama. Actualmente hay ciertos problemas para definir lo que es el teatro o la danza, el teatro del cuerpo o la danza-teatro, el arte de acción, el arte de conducta o la *performance*, justamente porque las artes han transgredido límites y se han creado híbridos o monstruos tipo *Frankenstein* que responden al signo de nuestra época. Resistiéndose a la definición, estos híbridos son valores conceptuales y son posibilidades reales, es decir incorporables.

A propósito leemos la posición de Esther Ferrer, performancera española integrante de grupo Zaj (cercano a la ideología *Fluxus* e influido por el pensamiento de John Cage):

Lo que no me gustaría es que la performance se convirtiera en un género más dentro del arte, sino que fuera como una especie de ovni, de electrón libre que nadie sabe muy bien por dónde se pasea, ni por dónde va y siga sin domicilio propio y sin características fijas... Yo quisiera poder mantenerla en una posición de ruptura en el sentido de que todavía sea algo que corroe, que funciona como una especie de virus que se contagia y que nadie conoce muy bien la medicina para acabar con él o para definirlo, sistematizarlo (Ferrer 2009: 17).

El carácter subversivo estaría en peligro si la *performance* misma se integrara y no se asimilara a los cánones de la historia del arte. Hay cierta resistencia a la definición que también manifiestan el cuerpo y el espectro, leíamos atrás e intentábamos salvar esta subversión, posición de ruptura o poder corrosivo de lo espectral. Para finalizar con este trabajo de investigación en las artes escénicas contemporáneas nos daremos a la tarea de concentrar la reflexión sobre esa característica singular que tienen en común: que *hay cuerpo*. Esta condición escénica que se revalorizó en las vanguardias del siglo XX nos muestra que los diferentes modos de presentación del cuerpo en la escena, como en la *performance*, en la escritura o en la enfermedad, implican también distintos modos de reflexión.

En los últimos tiempos asistimos, por un lado, a un nuevo arte corporal, mucho más simulacionista que en otros tiempos y donde el cuerpo es a veces representado, a veces referido, representado y/o evocado de forma indirecta y, por otro, a los mestizajes y fusiones de la *performance* con todo tipo de áreas artísticas y nuevas tecnologías, hasta tal punto que hoy se habla

tanto de *performance* como de arte *performativo* o *performático*, influido por la *performance*, el arte escénico, así como el arte de acción, es un arte fusionado o mestizo.

Detengámonos por ejemplo en la *performer* francesa Orlan, quien opta por encarnar la crítica “incorporizando” estándares de belleza, modificando quirúrgicamente su rostro, tomando como referencia la barbilla de la Venus de Botticelli o la frente de la Gioconda. Orlan decidió hacerse nueve operaciones de cirugía estética entre 1990 y 1998, consideradas como *performances*, creó toda una escenografía en las mesas de operaciones, donde leyó manifiestos psicoanalíticos y filosóficos mientras los doctores le practican verdaderas incisiones con anestesia local. Unas operaciones que eran grabadas en vídeo y fotografiadas en los propios quirófanos, redecorados para la ocasión, incluso el equipo médico que la asistía vestía trajes diseñados por afamados modistos específicamente para dichas acciones. Estas operaciones fueron retransmitidas para distintos programas locales por telecomunicación interactiva.



Omnipresence 1993
Orlan

El cuestionamiento de Orlan al estatuto del cuerpo implica una renuncia de la noción de unidad, negándole su función de soporte de la identidad. El cuerpo no es un hecho objetivo e inmutable sino un valor producido, tanto por la historia individual del sujeto como por su presencia del mundo en que le ha tocado vivir. Orlan había iniciado un “proceso hasta entonces inédito en el arte que la situaba en la estela del mito de Frankenstein” (Abuín 2006: 143), realizado trabajos radicales a través de los cuales quería indagar en la identidad, la representación y las nuevas

tecnologías. A Orlan le ha interesado el psicoanálisis desde lecturas feministas, y ha trabajado sobre la idea de que es posible tratar juntas la imagen interna y la imagen externa de una misma persona.

...el cuerpo de Orlan no es el objeto final de la obra realizada, sino el medio.

...la obra no acaba en su cuerpo, sino todo lo contrario. Empieza en el momento en que su grasa, sangre y carne sirven para alumbrar nuevas producciones y la puesta en escena, los textos y los bailes, serán recogidos en videos o fotografías que continuarán la obra de la artista. Esta mezcla de escenografía, elementos surrealistas y denuncia de los estereotipos sociales, nos llevan a relacionar a Orlan con una serie de artistas que, partiendo de planteamientos similares, han desarrollado su trabajo usando el propio cuerpo no como receptáculo ultimo de sus prácticas artísticas, sino —en palabras de Anna María Guasch-, como —estén privilegiado de lo verdadero o lo falso”... (Guinot 2002: 16).

Las propuestas de Orlan, y los textos de sus curadores como Olga Ginot, nos hacen pensar sobre el cuerpo como medio, como instrumento de trabajo, manipulable, modificable técnicamente, sin duda, pero hay algo más que habría que cuestionar, por ejemplo, la herencia cartesiana asumida por el psicoanálisis, y asumida también por esta *performer* contemporánea que aún cree en la dualidad estrecha entre cuerpo y mente: —una vez desasidos de lo más íntimo, el cuerpo, seremos capaces de inventarnos, renacernos y, por fin, abrir el cuerpo y la mente a una serie infinita de posibilidades por descubrir” (Guinot 2002: 16). Así que modificando la apariencia del cuerpo, Orlan cree que es capaz de enfrentarse a la estructura cultural y mental de una época, manipulando su cuerpo según los cánones de belleza de la historia del arte occidental y más tarde, según los cánones precolombinos o los africanos en la serie —Self-Hybridations”.



Serie *Self-Hybridations* 1998
Orlan

Aún habría que deshacernos de la noción de dualidad cuerpo/mente, aún habría que dejar de concebir el cuerpo como espacio psíquico antes de descarnar e intervenir el cuerpo en busca de las múltiples formas de la identidad o de la autoconciencia. Precisamente porque es necesario redefinir la identidad también en términos de herencia y criticar la idea de sujeto racional, autoconsciente y todopoderoso ante el objeto. Hay que rescatar la fórmula de Rimbaud —*Je est une autre*— para hablar de la identidad que no necesita revestirse en la carne de otro porque cada cuerpo es capaz de presentarse como otro sin necesidad de cambiar de apariencia. *La huella del otro* según Emmanuel Levinas, está en el rostro, justo ahí donde Orlan pide que le corten, que le modifiquen, que le implanten y que le suturen. ¿Qué nos quiere mostrar esta artista francesa?, ¿que la identidad del Yo es a la vez la identidad del otro? Quizá no hace falta cirugía alguna, la tercera persona está en cada rostro: —Ebrden personal al que nos obliga el rostro está más allá del Ser. *Más allá del Ser está una tercera persona* que no se define por el Sí-Mismo o por la ipseidad” (Levinas 2001: 68). La huella del otro tiene significado sin necesidad de estar presentemente visible, no hace falta cambiar de apariencia porque el otro está ahí, en el rostro de cada uno de nosotros y su auténtica huella es capaz de perturbar el orden del mundo. Como el fantasma, la huella es intempestiva.

La cuestión del fantasma es un asunto de herencia. Y es que el cuerpo da lugar a los espectros, aunque su apariencia no cambie quirúrgicamente —s dice que un fantasma no muere jamás, siempre está por aparecer y reaparecer—, porque el cuerpo es el lugar de las repeticiones. Hay que dejarse asediar por los fantasmas y hay que pensar en las repeticiones, *re*: volver a. No habría que ahuyentar a los fantasmas ni a las terceras personas, sino que nos toca aprender a vivir con ellos, en todo caso habría que exorcizar a los fantasmas para hacerles justicia, —eso viene a ser lo mismo que hacerlos (re)aparecer vivos” (Derrida 2003: 195). *Re-*: prefijo proveniente del latín. Volver a, regresar a. Retomar, recomenzar, recordar, reclamar. Repetir. Intentar alcanzar de nuevo. Que los fantasmas re-aparezcan vivos en nuestro propio rostro, sin cirugía, ¿seremos capaces?

Saber que el cuerpo puede ser re-diseñado técnicamente no es asunto exclusivo de la tecnología. Cualquier disciplina física como la gimnasia, la danza, el atletismo, el canto o el trabajo mecánico, se sabe, modifican el cuerpo. Hay múltiples formas de aproximarnos a nuestra corporeidad, los cuerpos que se abren a la técnica y a la exposición son los cuerpos que se re-apropian de su historia y de sus técnicas, como de sus manos, de sus ojos, de su lengua o de sus años. Son cuerpos que asumen la falta y el misterio, la extranjería del propio cuerpo, la huella del otro. Lo cierto es que *performers* como Orlan, como Roy Ascott, quien ha investigado en las posibilidades del internet como mecanismo de ampliación de las relaciones humanas, o como el australiano Sterlac, quien ha reflexionado sobre las traumáticas relaciones entre la ciencia y el

cuerpo humano, enfrentan a la estética a nuevos problemas del cuerpo: el cuerpo ausente, el cuerpo obsoleto, el cuerpo rediseñado, el cuerpo anestesiado, la incorporación de las máquinas y las prótesis, la pérdida de la piel o el cuerpo fantasma son sólo algunos de ellos.³⁵

Walter Benjamin introdujo nuevos términos para hacer estética a partir de la reproductibilidad técnica de principios de siglo. La cirugía estética así como la reproducción mediática que Orlan utilizó en sus *performances* son cuestiones de intervención o penetración técnica en el cuerpo, que no se explican sino a partir de un vocabulario que conoce la reproductibilidad técnica. Benjamin comparaba precisamente el arte de la fotografía y el cine mediante la cámara, al oficio del cirujano, ambas técnicas precisan de un aparato que elimina la “distancia natural” con el cuerpo, adentrándose en la textura de los cuerpos en el caso de la cirugía, o bien en la textura de los datos y detalles de las imágenes mediante las cámaras.

El mago mantiene la distancia natural entre él mismo y su paciente... El cirujano procede al revés: aminora mucho la distancia para con el paciente al penetrar dentro de él, pero la aumenta sólo un poco por la cautela con que sus manos se mueven entre sus órganos (Benjamin 1973: 43).

La fotografía y el cine abrieron una nueva reflexión estética a partir de sus condiciones de producción, el pensamiento del siglo XX se veía obligado a una nueva construcción de ideas que correspondiera con el nuevo modelo de producción masiva, los conceptos trabajados por la estética tradicional (belleza, genialidad, creación, mimesis, catarsis o misterio, términos esencialistas y “antitécnicos”) quedaron obsoletos, desaparecerían a favor de otros conceptos cuya fuerza combativa era anunciada por Benjamin.

Los conceptos que seguidamente introducimos por vez primera en la teoría del arte se distinguen de los usuales en que resultan por completo inútiles para los fines del fascismo. Por el contrario, son utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística (Benjamin 1973: 18).

³⁵ A propósito de un artista que investiga la incorporación de las máquina y la tecnología podemos ver a Sterlac en su web site: <http://www.sterlac.va.com.au>

MOVATAR is an inverse motion capture system. Instead of a body animating a computer entity, it allows an avatar to perform in the real world by possessing a physical body. The MOTION PROSTHESIS interface which wraps around the upper torso has only 3-degrees-of-freedom for each arm but this allows 64 possible combinations... Whereas in Fractal Flesh, the body becomes a host for a remote and alien agent (a person who is in another place) here the body shares its agency with an artificial entity. A virtual body which is capable of evolving behaviour. The avatar is a kind of viral life form. It is benign and passive as a computer entity, but when it has a body as a host it can affect behaviour. It is visualised as a doppelganger human in form and limb movements.



Los elementos técnicos en la reproducción de imágenes, en la producción de edificios, o en la reproducción de sonidos, por ejemplo, son cuestiones que modifican la percepción precisamente porque ofrecen la forma en que éstos se producen o se reproducen para ser percibidos. Este efecto de distanciamiento entre la obra y el público sería, entre aquellos nuevos conceptos de los que hablaba Benjamin, un recurso contra el orden de propiedad fascista, crítica y efecto de distanciamiento o extrañamiento que también la puesta en escena pone en marcha a partir de Bertolt Brecht³⁶. Sin embargo, la estetización de la guerra así como la estetización de la masa en la vida cotidiana se convirtieron en peligrosas herramientas de la sociedad del espectáculo y del consumo.

Antes de continuar con el análisis del cuerpo y del artefacto, es importante posicionarse en relación a la guerra, la miseria, el consumo capitalista y la utilización de la técnica a favor de eso que nosotros, junto con Benjamin, queremos detener o acaso denunciar, resistir, luchar en contra. Al espectro como al cuerpo le sobreviene una dimensión suplementaria. Sin cuerpo, decíamos, no hay espectro, al menos sin una apariencia de cuerpo, y si la tecnología permite *un cuerpo artefactual, un cuerpo protético*, entonces el efecto fantasma es hasta cierto punto, posible. Las artes contemporáneas nos piden hablar de las mutaciones y prótesis; sin embargo, las prótesis no deben justificar la guerra sino denunciarla, el cuerpo enfermo, el cuerpo y el metal o la mutación, son maneras de ser del cuerpo que precisamente nos enseñan que no estamos del todo preparados para utilizar la técnica en beneficio de la naturaleza y la humanidad, sino que ~~la~~ técnica se cobra en el *material humano*” (Benjamin 1973: 57), es como si la fuerza que la sociedad capitalista ha extraído de la naturaleza se revirtiera sobre la misma humanidad.

En los años cincuenta un grupo de científicos descubrió un fármaco capaz de aliviar la depresión y las náuseas de las mujeres embarazadas. Diez años después se demostró que causaba serias malformaciones en los fetos si era suministrado en los primeros tres meses de gestación. Aquél medicamento provocó que por lo menos diez mil niños en todo el mundo presentaran defectos en los brazos y en las piernas (Bellatin 2004: 90).

³⁶ *Verfremdung-Effekt* es la técnica del teatro épico, efecto de extrañamiento o distanciamiento. El actor de Brecht ensayaba trasladando los diálogos a la tercera persona y cambiando el texto del presente al pasado. Otros elementos técnicos como narrar, cantar y anunciar la acción, iluminar al cien, repetir, o bien, duplicar personajes o eventos, tenían la función de interrumpir. Proyectar encabezados de periódicos y series fotográficas servían también para recordarle a los espectadores que eso que sucede en la escena no ocurre en la realidad, o por el contrario, que en efecto sucede. El teatro brechtiano presenta las situaciones a distancia, las situaciones más familiares se vuelven extrañas y nos asombramos de nosotros mismos, del orden de lo cotidiano, de la historia y de los tiempos que corren.

Tal y como lo anunciaba Benjamin antes de la segunda guerra mundial, la fuerza de la técnica no se utilizó en provecho de la emancipación de la sensibilidad y la crítica, sino que la técnica se levantó en toda su potencia contra la misma humanidad, la técnica encontró una mayor semejanza con la *obra total de arte* prefigurada por el fascismo como colonización del inconsciente y apoyada por movimientos artísticos como el futurismo, cuyo excesivo tecno-optimismo creó mitos como el cuerpo y la máquina, la post-humanidad: *“La guerra es bella porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano”*.³⁷

Fiat ars, pereat mundus, dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada de *l'art pour l'art* (Benjamin 1973: 57).

Mario Bellatin, sabemos, usa un garfio en vez de mano, podría parecernos un seguidor de Marinetti luciendo la belleza del metal en su cuerpo. Pero también podemos interpretar que este escritor prefiere mostrar el artefacto en vez de simular una mano. Tal vez trata de exponer una diferencia. Lo más común es contraponer de manera inmediata la escritura a mano a la escritura a máquina, pensando que escribir a mano es natural, poético y directo, creyendo además que con la mano resistimos a una fuerza que nos separa del *“pensar puro”*³⁸. El garfio de Bellatin nos confronta con una historia de la escritura que va de escribir a mano, a escribir con máquina, a escribir con garfio. Quizá Bellatin prefiere mostrar, hablar y escribir sobre el cuerpo extraño, anormal, artificial, inmóvil o enfermo, porque esas superficies son también modos del ser del cuerpo de la sociedad que los oculta para presentarse a sí misma como gran productora de comodidades y tecnologías, imponiendo a veces su fuerza en contra nuestra, cosa que nunca manifestó Marinetti.

³⁷ Marinetti: *La stampa*, citado por Benjamin. (Walter Benjamin; 1973 [1935]: 56)

³⁸ Cf. Jacques Derrida: *“No escribo sin luz artificial”* en *Ecografías de la televisión*, 1998: 20.



Podríamos hacer una breve historia de la mano y de su acción constructora y destructora en tanto extensión del pensamiento humano, quizá re-significaríamos la historia misma de la escritura si la conjugamos con otros verbos y artefactos, por ejemplo, escribir-tejiendo, escribir-pintando, escribir-martillando, escribir con garfio. La escritura nos enseña que ha existido un sinnúmero de artefactos que no sólo han modificado nuestras percepciones sino que se han convertido en verdaderas prótesis o extensiones de nuestro cuerpo y nuestro modo de pensar.

A partir de Marx sabemos que la producción se relaciona con la ideología. También sabemos que la ideología se produce, que es como un artefacto que se incorpora en un cuerpo *no-físico* sino institucional. El aparato, como artefacto o conjunto de instrumentos, interviene en la manera en que una época percibe. Hay que pensar en la repercusión histórica de los microscopios y los telescopios como prótesis del ojo, o pensar en el impacto que tuvo para la cultura la imprenta; en el papel político de la fotografía en los regímenes fascistas, o en nuestra nueva forma de entender la vista a partir del cine o las computadoras. Una historia del aparato como medio de comunicación da cuenta de una historia de la percepción. Así, los elementos que integran el orden de lo percibido, al modificarse, modifican también la jerarquía de los sentidos y las estructuras epistémicas.³⁹

Un cuerpo artefactual o un cuerpo protético es como otra piel, y da lugar también a otro modo de ser del espectro. Habría que reconocer detrás del garfio de Bellatin, de la filosofía con martillo de Nietzsche o detrás de la luz artificial de Jacques Derrida, qué significa ese enano jorobado que se esconde bajo la mesa del jugador de ajedrez que nos señala Benjamin, por qué la teología resulta tan despreciable para la filosofía. Quizá en todos esos ocultamientos haya una declaración: que la escritura nunca ha sido posible sin técnica y sin artefacto, que aún en la

³⁹ Ver Donald M. Lowe en su *Historia de la percepción burguesa* donde afirma que la percepción está limitada por la relación que hay entre los medios de comunicación, el orden epistémico y la jerarquía de los sentidos.

orgullosa argumentación filosófica se esconden enunciados teológicos. Que la escritura no es una actividad inmediata ni natural, y que por lo tanto no es lícito oponer escritura manual a escritura maquinal como un artesanado pretécnico opuesto a la técnica.

La tecnología nos provee de *prótesis* que transforman nuestras percepciones del mundo y de “lo natural”⁴⁰; los aparatos o prótesis del ojo como pueden ser cámaras de video o de televisión, por ejemplo, nos plantean un nuevo “inconsciente óptico” (Benjamin 1973: 46) y los medios de comunicación además nos plantean la cuestión del derecho de mirada: “saber quién posee, quién puede apropiarse, quién puede seleccionar, quién puede mostrar las imágenes, ya sean ellas directamente políticas o no” (Derrida 1998: 76). Un rasgo de actualidad, es en palabras de Derrida a la vez un rasgo de *artefactualidad* que nos recuerda que lo que vemos nunca ha sido dado ni es actual sin los artefactos.

Características como la mutación, la aleatoriedad o lo inacabado aparecen en la literatura contemporánea, en la escena, en la *performance* y también en el cine, por ejemplo en películas como *The Fly* (1986) de David Cronenberg, que cuenta la historia de Seth Brundle, un científico involucrado en el estudio y desarrollo de máquinas tele-transportadoras. Seth pretende que todo cuerpo pueda trasladarse de un lugar a otro en décimas de segundo a través de unas cápsulas que desintegran la materia y la vuelven a reintegrar en otro lugar. Su obsesión pasa por querer transportar objetos y animales, e incluso humanos. Tras una serie de intentos fallidos y luego exitosos, Seth decide tele-transportarse a sí mismo. Lo logra, pero no se percata que una mosca se ha metido con él en su máquina, y ésta en lugar de transportar a ambos, les fusiona. Cronenberg nos muestra a un hombre degradándose psicofísicamente, Seth Brundle va desintegrándose; el cuerpo-mosca va desechando oídos, dientes y otras partes que ya no utilizará, Seth los conserva en el botiquín del baño.

Su cuerpo va mutando, lo interesante es que el cambio del cuerpo es el cambio en todo su ser, un buen argumento contra la separación entre mente/alma y cuerpo, al principio se siente hiperactivo y fuerte, pero luego, cuando ve que su cambio lo está destruyendo como hombre, sus ideas giran en torno a su futuro como insecto, llamándose a sí mismo *Brundle-mosca*, o diciendo cosas como: “Me gustaría ser el primer insecto político”.

Podemos decir que en esta película como en el resto de su filmografía⁴¹, Cronenberg cuestiona la humanidad como institución (cultural, política, sentimental,) a partir del cuerpo y la

⁴⁰ Lo natural, desprovisto de todo aparato, resulta de sobremanera artificial. Ver Benjamin: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid.

⁴¹ Es importante destacar que en la filmografía de Cronenberg hay diversos ejemplos del tratamiento del cuerpo en relación a las máquinas, la manipulación y el sexo. *Videodrome* (1982) trata de la influencia pervertida de los *mass media* en la imaginación de sus consumidores que corporizan las imágenes que ven;

técnica: el cuerpo mutado, intervenido o deteriorado. En *Dead Ringers* (1988) nos presenta la historia de unos gemelos que sufren la enfermedad del “virus del espejo” que consiste en que siempre se están viendo el uno al otro, en esta historia aparece una mujer “mutante” con tres úteros, la cual los atrae de tal forma que la autodestrucción de los gemelos es inevitable; en *Crash* (1996), recrea la obsesión de los personajes por los coches, el sexo y los choques entre sus automóviles, los personajes experimentan placer en los momentos del impacto hasta el punto que desean fundir sus cuerpos con sus automóviles; en el film *eXisteNz* (1999) el cuerpo de los personajes puede conectarse a los ombligos un mecanismo *que los conduce a* un laberinto de ficción-realidad en el que se desarrolla la trama.

Algunos autores han estudiado la propuesta artística de este cineasta a título de “posthumanidad”⁴², relacionan la llamada condición posthumana⁴³ con la estética que proviene de la cibernética o lo ciberpunk, que hace referencia a un futuro de ciencia ficción en el que se enfrenta el ser humano con las máquinas de lo que resulta un cuerpo híbrido (ficción que ocupa ya un lugar en la sociedad contemporánea). También se ha relacionado a Cronenberg con un proceso tan antiguo como la misma historia de la humanidad que implica la capacidad de transformación inherente al hombre, cuya nueva metáfora aparece con la tecnología y la mecanización de lo humano, en otras palabras, que la condición posthumana es la humanísima posibilidad de metamorfosis. En este sentido, los ejemplos en el cine son múltiples, *Metrópolis* (1927) *Blade Runner* (1982), *Dark City* (1998) o *The Matrix* (1999) por sólo mencionar algunos films.

The Fly (1986) y *Dead Ringers* (1988) de las cuales hemos hablado arriba; *The Naked Lunch* (1991), a partir de la novela de William S. Burroughs se basa en la técnica de collage *cut-up* para introducimos en una ciudad “contenedor de desperdicios” en la que las combinaciones aparecen a todo nivel, político, comercial, internacional, familiar, sexual, incluso en el lenguaje: “La palabra está dividida en unidades que existen todas en una pieza, pero dichas piezas pueden ser interpretadas en cualquier orden por medio del corte, el montaje, el collage o la yuxtaposición, para crear un nuevo tipo de imagen mental” (Anxo Abuín; 2006: 148); *Crash* (1996), basada en la novela de J.G. Ballard, y también *eXisteNz* (1999) en la que Cronenberg desarrolla plenamente la idea de “posthumanidad”, los personajes están enganchados a los ombligos mediante un mecanismo que los conecta al *game-pod* un laberinto de ficción-realidad en el que se desarrollan, y finalmente *Spider* (2002) en el que nuevamente hace un combinatorio entre sueño y realidad a partir de un personaje esquizofrénico.

⁴² Laura Borrás, Anxo Abuín o Frank Kermonde (sobre la novela de Burroughs en la que se basa *The Naked Lunch*.

⁴³ Ver Patricia Mayayo: “La reinención del cuerpo”, en: J.A. Ramírez y J. Carrillo (eds.): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Cátedra, Madrid, 2004. Ver también N. Katherine Hayles: *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*, The university of Chicago press, Chicago, 1999.

XI. *El cuerpo en la danza contemporánea*

La fascinación por la fusión del hombre y la máquina, es decir, la fascinación por el cuerpo humano como una realidad biológica y artificial al mismo tiempo es un tema tratado en el cine con bastante asiduidad, pero como hemos visto antes, la tecnología y la ilusión del artificio se han utilizado en las artes escénicas, en las *performances* y en la experimentación musical como una herramienta de creación que desde finales del siglo XIX y hasta la fecha sigue siendo territorio de exploración.

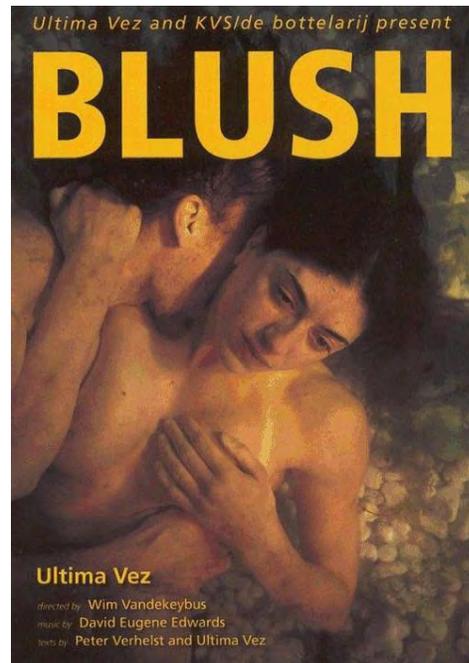
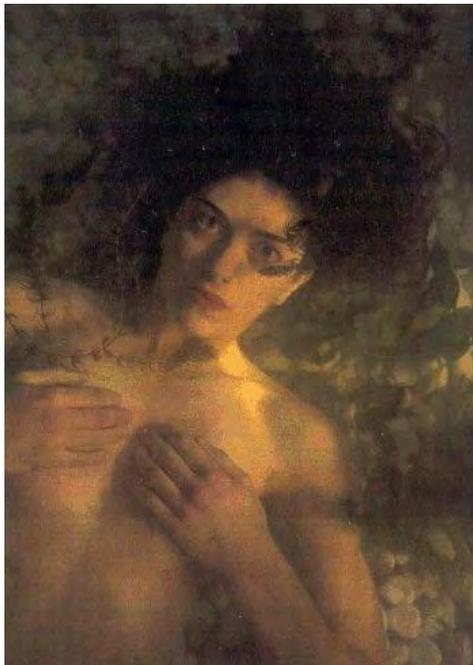
La danza contemporánea por ejemplo ha incorporado estos nuevos medios para incrementar las posibilidades coreográficas en las que confluyen las destrezas orgánicas del cuerpo de los bailarines y las atmósferas artificiales de espacios escénicos cibernéticos o virtuales producidos mediante ordenadores, pantallas de plasma, elásticas o móviles. La bailarina norteamericana Loïe Fuller es la pionera en la utilización de la tecnología como elemento coreográfico. En sus espectáculos Fuller manipulaba toda clase de artilugios para crear impresiones cinemáticas que hipnotizaban a su público. Utilizaba escenografías y vestuarios elaborados, armonizados con unos sofisticados juegos de luces y sombras que producían a finales del siglo XIX sorprendentes efectos visuales, sabiendo combinar con maestría el arte y la industria de aquella época⁴⁴.

Las coreografías filmadas tanto en cine como en video ya no sólo utilizan al cuerpo humano sino que incluyen a la ingeniería de máquinas, tornillos, ruedas y engranes para producir y montar nuevos ballets cuyos cuerpos son los aparatos danzantes. La mayoría de los videos musicales, las comedias y las películas musicales han utilizado cuerpos de baile humanos y cuerpos de baile artificiales. Para estas realizaciones las cámaras se mueven con los cuerpos y los cortes se sincronizan con la música. Un buen ejemplo lo tenemos en la película *Dancer in the Dark* (2000) de Lars Von Trier con la cantante islandesa Björk, la historia de este drama musical gira en torno a una mujer (Selma, interpretada por Björk) que comienza a tener ciertas alucinaciones en las que ve piezas musicales en sus ambientes cotidianos, por ejemplo en la fábrica donde trabaja, ambientada en el año de 1964, en esta escena en concreto hay una coreografía que comienza a partir del sonido de las máquinas y los trabajos repetitivos, a partir de ese ritmo artificial Von Trier desarrolla una pieza musical cuya coreografía está hecha de cuerpos humanos y aparatos que se mueven para ser vistos por las cámaras en una estética de industria que justamente recuerda a las primeras películas de ciencia ficción de corte futurista como *Metrópolis*.

⁴⁴ Ver Felicia McCarren: *Dancing Machines. Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Stanford University Press, 2003.

Lo cierto es que aún fuera de la pantalla, es decir en la danza que se presenta en los teatros, para que el montaje coreográfico se produzca es necesario poner en juego diversas disciplinas además de la danza, por ejemplo, las artes visuales, las nuevas tecnologías de luz teatral, así como las nuevas tecnologías audiovisuales y/o acciones sonoras que proveen al cuerpo de un nuevo sentido tecnológico. Así, aparece junto con la tecnología un nuevo materialismo, una nueva realidad en la que lo invisible también se hace visible mediante los artefactos.

Algunos coreógrafos como el belga Wim Vandekeybus (heredero de la danza-teatro de Pina Bausch) ha hecho del video una herramienta que se utiliza en escena y también ha utilizado el lenguaje coreográfico para crear video-danzas que funcionan independientemente como piezas de largometraje sin ser lenguaje cinematográfico, es decir largometrajes que conservan como principal instrumento la coreografía. Por ejemplo *Blush* (2002) que dura 52' 45" como video-danza y la puesta en escena *Blush* que utiliza algunas de las escenas grabadas para el video-danza. En el teatro, los bailarines que estamos viendo en escena de pronto saltan dentro de la pantalla (elástica que les permite atravesarla) y con el mismo vestuario están bailando bajo el agua, en una especie de danza con cuerpos-peces. *Blush* nos dice su creador –es una exploración del subconsciente salvaje, de bosques míticos, de lo imaginario, de los instintos contradictorios, en el que el cuerpo tiene razones que la mente desconoce⁴⁵



⁴⁵ Del libro que acompaña los videos de Wim Vandekeybus: *Dance & Short Fiction Films*, Ultima Vez, Bruselas, 2006.



Resaltemos esta lógica del cuerpo a la que alude Wim Vandekeybus, el trabajo que la danza contemporánea hace del cuerpo sólo sucede a partir de la técnica, los años de preparación de un bailarín significan horas de repetición y trabajo constante, la técnica es un elemento previo al resultado, casi independiente, casi excesivo, que distingue al bailarín del *performer*. Aún cuando la danza conserve cierta apertura al azar y al acontecimiento *performativo* durante las puestas en escena con público, la danza es fundamentalmente memoria corporal, fuerza, resistencia e instinto desarrollado mediante la técnica para saltar, correr, girar o cargar a otro o ser cargado por otro. La danza es memoria aunque también es olvido de las leyes, por ejemplo, de las leyes de gravedad porque los cuerpos olvidan sus grilletes, su peso.

Recordemos que en las distintas manifestaciones artísticas donde *hay cuerpo*, podemos visibilizar la condición de singularidad. Por esta razón es posible hacer *visible lo invisible*. Entendiendo por “invisible” un espectro muy diverso de apariciones que van desde la singularidad y la otredad desde lo fantasmal y lo imaginario, a lo perverso, lo poético o lo virtual.

XII. *A modo de conclusión: Pina Bausch*

Para concluir basta con señalar que esta investigación es un estudio teórico del cuerpo que trata sobre todo de plantear problemas a la estética contemporánea a partir de las superficies o modos de ser del cuerpo, no como atributos, sino como diferentes maneras de *ser cuerpo* que encontramos reflejados en la literatura, en el teatro, en la *performance*, en el cine y en la danza. Estos problemas surgen a partir de la noción de cuerpo que asumen los creadores en cada obra, el último de los ejemplos que trabajo es el de la coreógrafa alemana recién fallecida Pina Bausch (1940-2009).

Mientras que muchos coreógrafos se esfuerzan por traducir en movimiento la música y la historia, en la nueva disciplina llamada *Tanztheater* (la danza-teatro) creada por Pina Bausch, los cuerpos expresan y se mezclan entre sí sin recurrir a narratividad alguna. En la *Tanztheater* de Pina Bausch —escribió Heiner Müller —«los cuerpos escriben un texto, que se resiste a la publicación, al encarcelamiento de su significado» (Heiner Müller; 1988: 36)⁴⁶. Esta coreógrafa de la danza expresionista alemana reflexionó sobre las marcas de la historia pública y privada. Sus piezas trataron temas como la lucha de sexos, la mercantilización de la mujer, la memoria de la infancia, la pérdida de la inocencia, la dimensión animal del ser humano, el poder o la soledad, recurriendo al cuerpo para preguntar y responder escénicamente. La reflexión atraviesa los cuerpos de los bailarines de Pina Bausch, se dice que ella les formulaba preguntas para evocar y llenar de sentido al movimiento, lo cierto es que la reflexión como proceso de creación, las preguntas y las críticas son visibles en los cuerpos, sobre todo en el cuerpo del bailarín.

Como señalábamos al inicio de esta investigación, el cuerpo, en tanto objeto de producción, hace visible la singularidad de la historia pública y privada, los rasgos de poder, lo imaginario, lo fantasmal, lo poético y lo virtual. Los cuerpos de los bailarines de la compañía *Última Vez* de Wim Vandekeybus o de la *Tanztheater* de *Wuppertal* de Pina Bausch realmente cuentan historias sin los recursos de interpretación convencionales, podemos decir, que la historia que nos cuentan los bailarines, en cada caso, es la del propio cuerpo en su resistencia, su fuerza o su debilidad.

Por su papel en la redefinición de la danza contemporánea, dando nombre a la danza expresionista alemana⁴⁷, la producción escénica de Pina Bausch requiere de una investigación más

⁴⁶ en José A. Sánchez: *Dramaturgias de la imagen*, p. 112.

⁴⁷ —La danza expresionista, también llamada danza abstracta, nace en el contexto de la agitación de las grandes vanguardias europeas de comienzos del siglo XX. La danza tradicional, vinculada al ballet clásico, fue transformada mediante una nueva estética de movimiento corporal donde no impera ya el valor de la métrica, el ritmo, los saltos y pasos previamente establecidos. En la danza expresionista se recupera el movimiento libre, una interacción más dinámica con el espacio, y la posibilidad de la autoexpresión corporal.

El concepto de «ballet postmoderno», que apareció en los círculos especializados a fines de los años setenta, refiere a un conjunto de rupturas estético-expresivas, entre las que se cuentan —entre otras— la eliminación de la perspectiva unidimensional en provecho de un espacio abierto, ampliado, que responde en

detenida la cual desarrollaré en la tesis de doctorado analizando obras como *La consagración de la primavera* (1975), *Barba azul* (1977), *Café Müller* (1978), *Bandonéon* (1980), *Nelken* (Carnations) (1982), *Palermo, Palermo* (1989), *La noche de la danza II* (1991), *Ein Trauerspiel* (1994) y *Danzón* (1995), *Kontakthof* (1978) y *Kontakthof, Mit Senioren ab '65'* (2000).



Pina Bausch: *Nelken* (Carnations) (1982).

cierto modo a los descubrimientos de la física moderna; la revalorización de la dimensión cotidiana, el continuo de lo humano, en sus manifestaciones aparentemente triviales y pedestres, incluyendo en esta apertura la palabra, el ruido ambiente, en lo que constituye la irrupción de la música concreta al servicio de la danza; el abandono del entablado clásico por superficies naturales como el césped, la tierra, hojas secas, flores, e incluso el agua, son parte del estilo que alcanza su más plena expresión en las obras de Pina Bausch”. Ver Adolfo Vásquez Rocca: “Pina Bausch; Danza Abstracta y Psicodrama Analítico” en la web: <http://www.margencero.com/articulos/articulos3/bausch.htm>, consultado el 4 de mayo del 2010.

En la mayoría de las obras de Pina el vestuario y la escenografía sugieren personajes socialmente reconocidos, géneros o roles económicos que la coreógrafa invierte intercambiando los sexos y los escenarios, por ejemplo hombres de traje y mujeres de vestido largo frente a cuerpos desnudos o en medio de una lluvia o en un campo de flores; invierte los espacios y la gravedad, también los roles de género alternando hombres vestidos de mujer y viceversa.

Uno de los ejercicios más interesantes en la exploración del cuerpo, es el que pone en escena la edad. El cuerpo de un viejo como el cuerpo de un bailarín. Pina remontó una pieza hecha para el ballet de Wuppertal: *Kontakthof* (1978), con personas mayores de 65 años: *Kontakthof, Mit Senioren ab '65'* (2000), el resultado fue sorprendente y muy bien acogido por el público.



Kontakthof 1978
Pina Bausch



Kontakthof, Mit Senioren ab '65' 2000
Pina Bausch

En las obras de Pina el cuerpo es más que un soporte para el vestuario, un vestido de tutú en un bailarín como Dominique Mercy tiene la fuerza que el cuerpo le presta, porque –el cuerpo no es un contenedor ni un agente. Las acciones del cuerpo [del bailarín] disuelven la oposición entre pasividad y actividad, agente y paciente” (Martínez de la Escalera *Fractal* no. 50: 78). En la danza-teatro de Pina los roles convencionales se enfrentan a la época actual, las coreografías son también collages visuales y de movimiento.



Bandoneón (1980)
Pina Bausch

La sensibilidad en la interpretación de las obras de la *Tanztheater* de *Wuppertal* está soportada por una asombrosa técnica y precisión, los cuerpos de los bailarines son capaces de crear espacios nuevos entre ellos y hacerlos visibles, incorporando sus relaciones en cada salto, gesto, cargada o caída. Y es que en la danza podemos *ver* lo que Gilles Deleuze desarrolla a partir de los estoicos: que no hay causas y efectos en los cuerpos, que todos los cuerpos son causas.

Todos los cuerpos son causas unos para otros, los unos en relación con los otros, pero ¿de qué? Son causas de ciertas cosas, de una naturaleza completamente diferente. Estos efectos no son cuerpos, sino «incorporables» estrictamente hablando (Deleuze 1989: 28).

Los cuerpos en general, pero sobre todo los cuerpos de los bailarines en acción son algo más que un cuerpo cuando se mezclan, cuando un cuerpo entra o sale dentro de otro, cuando un cuerpo sostiene a otro, o cuando lo esquiva, o lo enfrenta; podemos decir que los cuerpos son algo más que uno cuando suceden cosas entre ellos, a estas cosas o —efectos fantasmas⁴⁸ Deleuze les llama *incorporables*. Presencia, diálogo interno, marcas, relaciones, sombras o resistencia que ya no pueden entenderse como abstracciones cuando estamos frente a una danza como *Café Müller* o como *Nelken (Carnations)*, los espectros se hacen visibles en el cuerpo de los bailarines y se hacen visibles también entre ellos, es decir entre sus —incorporables”.

Además de aparecer en los cuerpos, también hay cosas visibles entre los cuerpos, aparecen por ejemplo, junto con las diferencias que distinguen a cada bailarín de una partitura en común en la que Pina Bausch entrelaza las relaciones de su cuerpo de baile creando tiempos-espacios escénicos que dejan ver lo invisible.

Ese bien entendido término de —técnica de lo invisible” halla en la danza de Pina Bausch un claro sentido de la perfección (Sanz, *Primer Acto* 210: 43)

Concluamos con esta cita para reconocer que en el ámbito de la teoría teatral y dancística se acepta el término de lo invisible, claramente tomado de Peter Brook, y no sólo se acepta, se habla de una técnica de lo invisible. Como el conjuro para el espectro, como la repetición para la diferencia, la técnica de lo invisible es un acto de producción, no de consumo. Estas acciones, técnicas para hacer venir al espectro, precisan siempre más que un cuerpo, precisan un cuerpo *entre* los otros, abierto de tal forma que entre ellos pase *algo*, algo que no estaba antes ni en uno ni en el otro cuerpo. Un cuerpo como habitación propia, un mundo interior que da lugar a la danza, a literatura y también a cierta filosofía.

⁴⁸ Los simulacros dejan de ser estos rebeldes subterráneos, hacen valer sus efectos (lo que se podría llamar «fantasmas», independientemente de la terminología estoica). Lo más oculto vuelto manifiesto... (Gilles Deleuze; 1989: 31)

Bibliografía

- Abuín, Anxo. *Escenarios del caos*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2006.
- Anderson, Bonnie S. y Zinsser Judith P. *Historia de las mujeres: una historia propia*, 2 vol. Barcelona: Crítica, 1991.
- Appia, Adolph. *Attore música e scena*, edición de Ferruccio Marotti. Milán: Feltrinelli, 1975.
- Aristóteles. *Poética*, edición de Salvador Mas. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- Aizpuru, Margarita. *La performance expandida* (catálogo 2006). Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas "Rafael Botí", Universidad de Córdoba y Fundación el Monte, 2006
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, traducción de Ernestina de Champourcin. Ciudad de México: FCE, 1997.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*, traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987.
- Barragán, Paco (editor). *No lo llames Performance* (catálogo 2004). Salamanca: Domus Artium 2004.
- Bellatin, Mario. *Perros Héroes, tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*. Ciudad de México: Alfaguara, 2003.
- _____. *Flores*. Madrid: Anagrama, 2004.
- _____. *Salón de Belleza*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I*, traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1973.
- _____. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, traducción de Bolívar Echeverría. Ciudad de México: Contrahistorias, 2005.
- _____. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid: Taurus, 1998.
- _____. *Tentativas sobre Brecht*, traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1999.
- Berger, John. *Modos de ver*, traducción de Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gil, 2007.
- Brecht, Bertolt. *Diario de trabajo 1, 1938/1941*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1977.
- Brook, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península, 1990.
- Bruno, Giordano. *Mundo, magia, memoria*, edición de Ignacio Gómez de Liaño. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.

Cixous, Hélène. *Deseo de escritura*, traducción de Luis Tiguero. Barcelona: Reverso Pensamiento, 2004.

_____ : *La llegada a la escritura*, traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

Cortázar, Julio. *Casa Tomada*. Madrid: Alianza, 1995.

Danto, Arthur C.. *El cuerpo, el problema del cuerpo*. Madrid: Síntesis, 2003.

De Belder. "Teatricality-invisibility-discipline" en *Critical Studies* No. 17, *Bodycheck: Relocating the Body in Contemporary Performing Art*, Amsterdam – New York, 2002.

Deleuze, Gilles. *Lógica del Sentido*. Barcelona: Paidós Studio, 1989.

_____ y Foucault, Michel. *Theatrum Philosophicum* seguido de *Repetición y Diferencia*, traducción de Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 2005.

_____ y Parnet, Claire. *Diálogos*. Valencia: Pretextos, 1980.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*, traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid: Trotta, 2003.

_____ y Stiegler, B.. *Ecografías de la Televisión*, Buenos Aires: Eudeba, 1998.

_____. *Historia de la mentira. Prolegómenos*. Buenos Aires: FFy L, CBC, UBA, 1997.

Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*, traducción de Inés Bértolo. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad*. Madrid: Debate, 1994.

Della Volpe, Galvano. *Historia del gusto*. Madrid: Visor, 1987.

Duncan, Isadora. *The Art of the Dance* (edited with an introduction by Sheldon Cheney). Nueva York: Theatre Arts Books, 1963.

Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo Barroco*. Ciudad de México: Biblioteca Era, 2005.

Ferreya, Andrea (editora). *Arte Acción* (Ciclo de mesas redondas y exposición de fotografía de acciones). Ciudad de México: Cantina el Puerto de Veracruz, 1999.

Guinot, Olga (editora y curadora). *Orlan 1964-2001* (Retrospectiva y catálogo 2002). Salamanca: Artium de Álava y Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

Givone, Sergio. *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos, 1990.

Guattari, Félix y Suely Rolnik. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.

Hegel, G.W.F. *Introducción a la Estética*, traducción de Ricardo Mazo. Barcelona: Ediciones península, 1985.

- Higgins, Dick. *Arte Acción*, edición de Richard Martel. Valencia: Instiut Valencià d'Art Modern, 2004.
- Kafka, Franz. *El Proceso*, traducción de Feliu Formosa. Madrid: Alianza, 2000.
- Kawabata, Yasunari. *La casa de las bellas durmientes*, traducción de Pilar Giralt. Barcelona: Círculo de lectores, 1995.
- Klibansky y Panofsky. *Saturno y la Melancolía*. Madrid: Alianza, 1991.
- Levinas, Emmanuel. *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Trascendencia y altura*, traducción de Antonio Domínguez Leiva. Madrid: Minima Trotta, 2001.
- _____. *La huella del otro*, traducción de Esther Cohen. Ciudad de México: Taurus, 2001.
- Lowe, Donald M.. *Historia de la percepción burguesa*. Ciudad de México: FCE. 1970.
- Lussac, Olivier. *Happening & Fluxus*. Paris : Institut d'esthétique des arts contemporains IDEAC, Université Paris 1, L'Harmattan, 2004.
- Marinetti, F.T.. *Manifiestos y textos futuristas (1908 – 1942)*. Barcelona: Gráficas Manuel Pareja Montaña, 1978.
- Martel, Richard (editor). *Arte Acción 1 y Arte Acción 2*. Valencia : Instiut Valencià d'Art Modern, 2004.
- Martínez de la Escalera, Ana María. "Más allá de la gramática del gesto". *Fractal* 50 (2008): 73-78. Ciudad de México: Fundación Fractal, julio-septiembre 2008.
- Mateo del Pino, Ángeles y Galván, Victoria (editoras). *A contracultura. Insurrectos, subversivos, insumisos*. Valencia: Aduana Vieja, 2009.
- Monleón, José (editor y director). *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, No. 210-211, Segunda época. Madrid: Editorial Vox, 1985.
- Nietzsche, F.. *Aurora*. Madrid: M. E. Editores S. L., 1994.
- _____. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 2000.
- Paracelso. *Obras completas*, traducción de Estanislao Lluesma. Ciudad de México: Colofón, 2000.
- _____. *Las enfermedades invisibles*. Ciudad de México: Fontamara, 2001.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: FCE, 1993.
- Platón. *La República*, versión de Antonio Gómez Robledo, Ciudad de México: UNAM, 1971.
- Poniatowska, Elena. *Las Soldaderas*. Ciudad de México: Ediciones Era, INAH, 2000.

Rabinovich, Silvana. "Heteronomía y traducción (o cuando traducir es padecer las cuatro locuras platónicas)" en *Tránsitos y umbrales de los estudios literarios*, edición de Adriana de Teresa Ochoa. Rosario, En prensa.

Restany, Pierre. *Arte Acción*, edición de Richard Martel. Valencia: IVAM, 2004.

Ryle, Gilbert. *El concepto de lo mental*. Barcelona: Paidós, 2005.

Sarrión, Adelina. *Beatas y endemoniadas*. Alianza: Madrid, 2003.

Schiller, Friedrich. *Kallias. Cartas Sobre la educación estética del hombre*, traducción de Jaime Feijoó. Madrid: Anthropos, 1990.

Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Barcelona: Debolsillo, 2008.

Yoshimoto, Midori. *Into Performance. Japanese women artist in New York*. New Jersey and London: Rutgers University Press, New Brunswick, 2005.

Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 1986.

_____. *Diario de una escritora*. Madrid: Fuentetaja, 2003.

Zambrano, María. *Un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 2005.