

CUERPO Y MODERNIDAD:
arte y biopolítica



Colección

El jardín  de Epicuro

Director Miguel Gabriel Ochoa Santos

Cuerpo y modernidad: arte y biopolítica

**Miguel Gabriel Ochoa Santos
(coordinador)**



CONSEJO ZACATECANO DE
CIENCIA Y TECNOLOGÍA
COZCYT



Centro de Investigaciones en
Ciencias, Artes y Humanidades
de Monterrey, A.C.



Primera edición: julio de 2010

© Miguel Gabriel Ochoa Santos
© Consejo Zacatecano de Ciencia y Tecnología
© Centro de Investigaciones en Ciencias,
Artes y Humanidades de Monterrey A. C.
© Plaza y Valdés S. A. de C. V.
Manuel María Contreras 73. Colonia San Rafael
México, D. F. 06470. Teléfono: 5097 20 70
editorial@plazayvaldes.com
www.plazayvaldes.com

Plaza y Valdés Editores
Calle Murcia, 2. Colonia de los Ángeles
Pozuelo de Alarcón 28223, Madrid, España
Teléfono: 91 862 52 89
madrid@plazayvaldes.com
www.plazayvaldes.es

ISBN: XXXXxxxxx

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Índice

Prólogo

Miguel G. Ochoa Santos

/9/

La representación del cuerpo en el arte primevo

Leopoldo La Rubia de Prado

/15/

Figura literaria de la modernidad

El autómata siniestro de E.T.A Hoffman

Elizabeth Sánchez Garay

/37/

Pluralidad de cuerpos, diversidad de mundos:
en torno a la estética nietzscheana

Roberto Sánchez Benítez

/65/

La modernolatría futurista:

Cuerpo y estética dinámica

Miguel G. Ochoa Santos

/91/

Artaud: crueldad y teatro corporal

Jorge Juanes López

/123/

Cuerpo y violencia:
El Accionismo Vienés
Marcela Chávez Calderón
/167/

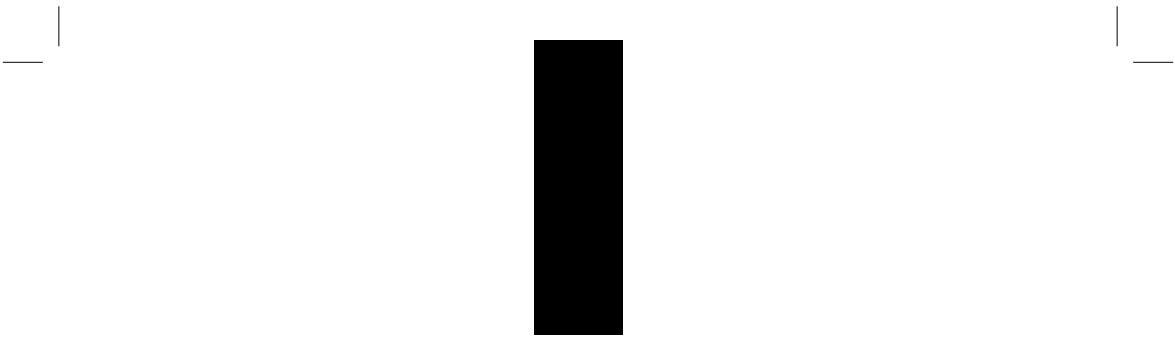
“¿Estamos todavía de juego?”
David Cronenberg y la representación del cuerpo
en el cine contemporáneo
Antonio Castilla Cerezo
/183/

Encapsulados en la virtualidad
Luz Sepúlveda
/203/

Biopolítica, cuerpo y discursos de poder en Michel
Foucault
Rafael Enrique Aguilera Portales
/233/

Cuerpo, vida y muerte
Ana Baños
/295/

Resúmenes curriculares
Autores del libro
Modernidad y cuerpo:
arte y biopolítica
/319/



Prólogo

El cuerpo actual posee una genealogía que se remonta a los orígenes de la especie humana, pero nunca ha sido un elemento estático, ni un mecanismo acabado y cerrado. Tampoco, ha quedado suspendido en los hilos de una representación simbólica unidimensional. El cuerpo ha sido un suceso elusivo y dinámico, siempre en proceso de reforma y cambio, siempre flexible y transgresivo.

No ha cesado el cuerpo de ser lo mismo y lo otro. Proviene de la evolución de especies no humanas, de la infinita articulación de estructuras simples en conglomerados más complejos. Es producto del movimiento incesante de la vida que surge de la materia primordial y que transita paulatinamente hacia formas orgánicas e inteligentes portentosas.

Bien podría decirse que el cuerpo ha discurrido por distintas etapas. En su periplo se ha conformado a través de los distintos tipos de vínculos que ha establecido con el entorno natural y social. Es tiempo y espacio, duración que no deja de expandirse metamórficamente. No es una alteridad distinta de la razón y la inteligencia. Por el contrario, acaso éstas son resultado de su devenir abierto. En un hecho sorprendente, el cuerpo se ha dado a sí mismo una conciencia para pensarse, reflexionar sobre el mundo externo y comprender los propios límites de la vida y la muerte.

También, ha generado las condiciones anatómicas y fisiológicas adecuadas para que el lenguaje pueda irrumpir en la historia. Mediante éste, el cuerpo comunica a otros cuerpos ideas, sensaciones, motivaciones, necesidades y afecciones. La palabra tiene su origen en el cuerpo vibrante de su voz, al igual que lo tiene el discurso musical.

El cuerpo humano ha transgredido sus propias fronteras para crear instrumentos y útiles que lo auxilien en sus rutinas productivas. Se ha expandido y ha conformado un cuerpo social aglutinando la diversidad, con ello también ha diseñado un espacio simbólico donde puede contemplar su reflejo y apreciar la identidad suya. En las cosas, ha proyectado figuras de la memoria y la percepción; ha dibujado y pintado escenas de la naturaleza externa; ha esbozado las pulsiones volitivas y las pasiones internas; ha inventado seres y formas inexistentes. La carne ha sido modelo de la práctica estética, se ha duplicado en el lienzo; ha sido lienzo ella misma y espacio discursivo donde la escritura ha estampado su alfabeto. Ha desafiado lúdicamente la gravedad mediante la cadencia rítmica desplegada en el espacio, y se ha imaginado en el cuerpo de otros personajes a los que finge interpretar.

El cuerpo ha creado libremente juegos de transfiguración individual, pero también ha sido forzado a plegarse a sistemas e instituciones de dominio creados por una racionalidad que en reiteradas ocasiones le ha sido hostil. Dentro de la modernidad, la carne ha sido despojada de sus valencias creativas, eróticas y dinámicas con el propósito de sujetarla a los esquemas energéticos de la producción de valor económico. Con ello, la multiplicidad de propiedades suyas se ha cercenado, consumiendo de ma-

PRÓLOGO

nera voraz su vigencia temporal. Ha pasado de la exaltación del vigor juvenil al rechazo del cuerpo envejecido y, por tanto, obsoleto, inservible.

El cuerpo ha sido transformado por el saber médico en objeto de análisis, en máquina biotécnica, en mecanismo desvinculado de la persona. Se han ensayado en él tratamientos curativos que han modificado su ser de forma constante. Ha sido tratado experimentalmente para extraer consecuencias científicas de su funcionamiento fisiológico. Se le ha concebido como un artefacto biológico maravilloso, pero en extremo imperfecto y frágil. Por consiguiente, a lo largo de la vida finita del cuerpo las intervenciones médicas y tecnológicas se han incrementado para conseguir que su duración mundana se ensanche, pero siguiendo la mayoría de las veces una biopolítica que exalta neuróticamente el acto de vivir, más que la integridad del cuerpo y la soberanía de la existencia personal.

En nuestra paradójica época hipermoderna, la razón tecnocientífica, vinculada a los intereses económicos y de poder, ha perseguido el sueño de la inmortalidad corporal, ya sea en la vertiente de la hibridación de la carne con los artilugios técnicos o, bien, en aquella que busca sustituir los cuerpos *naturales* a través de la creación *artificial* de cuerpos transhumanos. Estos sueños, sueños son, aunque parcialmente, porque hoy el desarrollo es apabullante en los distintos campos del saber que tienen ingerencia en este ámbito fronterizo. La manipulación genética ha abierto el camino a la selección artificial de las especies, incluyendo, por supuesto, la especie humana. El diseño de prótesis y robots se ha perfeccionado a tal grado que en la actualidad, existen artefactos

técnicos que realizan con precisión cada uno de los movimientos de la mano humana.

En el laboratorio se pueden cultivar células madre para curar, crear tejidos corporales y órganos enteros. El corazón puede ser sustituido por bombas electromecánicas que emulan sus operaciones. Poco a poco, los distintos miembros y partes del cuerpo están siendo diseñados y fabricados artificialmente. Esto, sin duda, tiene un lado positivo y fascinante, más personas pueden salvar su vida o disminuir las deficiencias o ineficiencias corporales.

Pero no es menos cierto que el aparato tecnocientífico con frecuencia ha respondido a intereses particulares de poder económico y político, para los cuales el bienestar y el desarrollo medianamente armónico de la población humana les es indiferente o secundario. Por ello, las bondades de este avance, sin parangón con otras épocas, no se distribuye por igual entre los individuos.

Puede afirmarse que el cuerpo dentro de las sociedades hipermodernas está sujeto a modelos de dominio biopolítico, pero al mismo tiempo reacciona subversivamente a las pretensiones de fijarlo dentro de esquemas disciplinarios y discursos simbólicos de homologación mercadotécnica. En este sentido, las pulsiones corporales rompen con aquellos intentos de cercenar su dinamismo y libertad creativa.

Advertimos, entonces, la coexistencia de prácticas culturales que discurren por los caminos de la transformación artificial de la carne y acciones que se rebelan contra la imposición de formas autoritarias que hacen del cuerpo un ente imperfecto y prescindible.

En este libro exploramos, precisamente, algunas de las formas en las que el cuerpo humano ha reaccionado a

PRÓLOGO

estas tentativas de sometimiento tecnocientífico, propias de una versión de la modernidad, racionalista y unidimensional, que ha engendrado un dominio instrumental capaz de socavar la vida planetaria en el umbral del nuevo milenio.

Cada uno de los textos que conforman esta reflexión polifónica tiene su propio estilo y punto de vista, enfocan problemas singulares de la relación del cuerpo con la modernidad, a partir de diversas disciplinas y en esferas disímiles. Algunos tocan encrucijadas estéticas, pasando por el teatro, la literatura y el cine; otros ahondan en las formas biopolíticas de dominio y en las intenciones y características de las prácticas y discursos disciplinarios.

También hay un intento por aprehender ciertas estaciones históricas donde, por ejemplo, el cuerpo aún no era concebido como un ente diferenciado del entorno, donde las fronteras específicas entre lo humano, lo animal y lo natural no estaban establecidas en el orden del saber y en el campo de las representaciones. O bien, donde se identifica un cierto punto de arranque tanto de las visiones estéticas y tecnocientíficas del cuerpo, como de aquellas de raigambre romántica que advertían, hace siglos, la fascinación siniestra que los autómatas despertaban ya en los seres humanos, así como de las pulsiones destructivas inherentes a un cierto racionalismo arrogante.

A la par de esta revisión de los fenómenos del pasado, se han considerado propuestas analíticas que miran hacia el futuro del cuerpo y su posible disolución en el entramado del mundo virtual, en la utopía de los seres poshumanos.

Quisiera agradecer a Eduardo Oliva –becario del Doctorado en Artes y Humanidades del Centro de Investigaciones en Ciencias, Artes y Humanidades– por su generosa ayuda en los trabajos de preparación del manuscrito. A la vez, quisiera reconocer el apoyo de la dra. Gema Mercado Sánchez, directora del Consejo Zacatecano de Ciencia y Tecnología, por el estímulo a esta iniciativa. Gracias a ella, he tenido la fortuna de apreciar que la ciencia y las tecnologías actuales son más complejas y críticas de lo que comúnmente se consideran desde el ámbito de las disciplinas estéticas, sociales y humanistas.

Miguel G. Ochoa Santos
Monterrey-Zacatecas
Julio de 2009



La representación del cuerpo en el arte primevo

Leopoldo La Rubia de Prado
Universidad de Granada

Los instrumentos de piedra son los que nos aportan la mayor parte de la información acerca de las fases más antiguas de la evolución cultural, de ahí que los arqueólogos dividan el periodo de la Prehistoria –concepto que no es de mi agrado, puesto que todo es historia– en edades *líticas*, es decir, en edades de piedra (*Paleolítico*, Edad de Piedra antigua; *Mesolítico*, Edad de Piedra media; *Neolítico*, Edad de Piedra nueva). El paleolítico duró más de dos millones y medio de años y su cultura se basaba en la caza, aprovechamiento de restos animales, pesca y recolección. Los grupos eran pequeños; la población total en el mundo ascendía a sólo unos pocos millones de habitantes y los grupos estaban muy dispersos. Estos cazadores recolectores eran nómadas, recorrían extensos territorios y no permanecían, por tanto, en ningún campamento, cueva o abrigo más de unas cuantas semanas o meses. El neolítico es la edad de los sistemas basados en la domesticación de plantas y animales. El tamaño de los grupos y la población total eran más grandes. Los asentamientos permanentes o poblados sustituyeron a los campamentos temporales de los cazadores recolectores paleolíticos. Tras un importante cambio climático en las últimas fases del paleolítico, la

caza fue disminuyendo hasta el punto de que en el mesolítico fue necesaria la domesticación de animales (de perros, por ejemplo, para encontrar lo necesario para la subsistencia). Al disminuir la caza y desarrollarse la domesticación de animales y, por tanto, la ganadería, el hombre neolítico pasó del nomadismo al sedentarismo de tal manera que a la caza existente y a la ganadería se le une el desarrollo de la agricultura. El hombre había pasado de cazador recolector (y por tanto nómada), a agricultor y ganadero (por tanto, sedentario; de ahí, el desarrollo de la ciudad y el nacimiento del Estado). La representación del cuerpo en el arte¹ primevo sufre

¹ Es fundamental, desde un punto de vista estético, reflexionar en torno al concepto de arte para ver en qué medida le podemos aplicar este concepto al llamado arte primitivo o primevo. Nos basaremos para ello en la obra de José García Leal, *Filosofía del arte*, Madrid, Síntesis, 2002. En dicho trabajo, García Leal trata de cuatro concepciones del arte: la llamada definición Institucional, la Intencional, la Funcional y la Simbólica. El planteamiento es el siguiente: ¿Cualquier cosa puede ser una obra de arte? No siempre se distingue con claridad lo que es arte y lo que no (ámbito del reconocimiento); cuando se supone que algo es una obra de arte, no se sabe muy bien por qué lo es, qué razones o motivos hacen que lo sea (ámbito de la explicación); y con frecuencia no se entiende el significado de los objetos que se presentan como artísticos (ámbito de la interpretación). Pues bien, según la definición *institucional* juzgamos ser obras artísticas sólo aquellas cosas consagradas como tales por las instituciones pertinentes. El reconocimiento (del arte) estaría promovido por el dictamen de las instituciones y personas que integran el mundo del arte. Según la definición *intencional*, la obra de arte se entiende como lo dispuesto por el creador, aquello que adquiere sentido y determinación desde el artista. Todas las definiciones intencionales parten de la idea de que lo que hace que algo sea una obra de arte es la intención de su autor. Explican las obras por la actividad que

la causa. Para la definición *funcional* (las hay funcionalistas y procedimentales), o mejor, el funcionalista cree que, necesariamente, una obra de arte lleva a cabo una función o funciones (normalmente, la de procurar una valiosa experiencia estética) que son distintivas del arte. Asevera que lo que hace de un objeto una obra de arte es la función o funciones que cumple dicho objeto. Podríamos encontrar varias definiciones que resultarían funcionales por decir que ciertos objetos son artísticos *cuando ejercen la función de* expresar sentimientos, imitar la realidad, satisfacer las necesidades espirituales de un pueblo histórico, simbolizar lo inaprensible, construir formas significantes, enseñarnos a mirar las cosas, etc. De este modo, se deja entender que casi todas las definiciones tradicionales del arte pueden ser consideradas funcionales, ya que, en último término, todas se refieren a la función que de por sí cumple una obra. El procedimentalista cree que una obra de arte es creada necesariamente en concordancia con ciertas reglas y procedimientos. Para el procedimentalista, la condición artística de un objeto le viene dada por las relaciones que mantiene con otros objetos y, en general, con un contexto artístico en el que rigen ciertas convenciones y prácticas. Así, un objeto es arte al haber sido producido de acuerdo con las normas y procedimientos regulados por ese contexto artístico. Finalmente, la definición *simbólica*, basada en las propiedades constitutivas de la obra, busca en la propia obra las condiciones intrínsecas del arte. La definición de arte a la que nos acogemos declara que lo que hace de algo una obra de arte es su específica condición simbólica y esa especificidad deriva de la construcción sensible del símbolo y de los procedimientos o modos de simbolización. O bien, la especificidad del símbolo artístico proviene de su construcción sensible (o visible, en el caso de la pintura) y de los modos de simbolización —el símbolo artístico puede simbolizar algo sin parecerse a eso que simboliza. Su significado se oculta y manifiesta a la vez; la textura sensible del símbolo es a un tiempo apertura y velo de la significación. El símbolo artístico pretende decir algo nuevo sobre aquello que simboliza. Si la condición mínima de todo símbolo es el *estar en lugar de*, el símbolo artístico requiere la condición de estar proyectado al conocimiento—, cognitivamente orientados, de que se sirve —la simbolización artística está motivada por la indagación y los interrogantes cognitivos, y revierte en incitación al conocimiento. La simbolización artística

una serie de transformaciones en las que no profundizaré en demasía salvo en un aspecto que es, a mi juicio, fundamental, que no es otro que el paso del cambio de orientación de las representaciones del paleolítico al neolítico. Si la representación paleolítica es fundamentalmente, aunque no en su totalidad, zoomórfica o de figuras de animales, en la representación neolítica aparece con mayor profusión la figura del hombre. Y más allá de este importante aspecto, la representación paleolítica es más naturalista, mientras que en la representación neolítica existe una marcada tendencia a la abstracción y al esquematismo. Sin embargo, ambas tienen en común algo de no menor importancia: ninguna es imitativa, condición, en mi opinión, del arte.

En el paleolítico abundan las representaciones naturalistas de animales, aunque existen las representaciones antropomórficas y de híbridos, así como determinadas representaciones abstractas y geométrico-abstractas (paleo-abstracción); mientras que en las representaciones neolíticas, con una marcada tendencia a la abstracción y el esquema, el protagonista es el hombre. Ello no quiere decir que el hombre no tuviera un papel importante en la representación paleolítica, sino que en el paleolítico no hay una gran discontinuidad, en mi opinión, entre el mundo animal y el mundo humano, de tal manera que

tiende a la innovación cognitiva, al descubrimiento de lo no sabido. No busca el simple reconocimiento de lo simbolizado, sino mostrarlo a una nueva luz. El símbolo artístico hace emerger un nuevo sentido o significación del objeto que simboliza. Pues bien, a mi juicio, al llamado arte primevo sólo le puede ser aplicada esta última concepción, que es a su vez, y siempre desde mi perspectiva, la definición más sólida de arte.

la representación antropomórfica es una más, no la protagonista, mientras que en el neolítico, cuando el animal ya no es tan numeroso, sí se podría haber llegado a sentir esa discontinuidad entre el animal y el hombre para cambiar, ya definitivamente, de orientación en la representación. Volveremos sobre este punto más adelante.

Para ver la evolución del arte primevo, es de utilidad de manera sintética, distinguir los distintos periodos en que se divide el paleolítico:

Las representaciones del cuerpo en el arte paleolítico y neolítico, como hemos señalado, difieren porcentual y estéticamente. Si bien en ningún momento se puede hablar de una unidad de estilo, como es natural, y menos teniendo en cuenta que tanto el paleolítico como el neolítico tienen una duración muy extensa, particularmente el paleolítico, sí es cierto que en el paleolítico las representaciones tanto de arte parietal (paredes de las cavernas) como de arte-mueble (tablillas o piedras) abundan ante todo las representaciones de caballos, signos, bisontes, cabras, renos, toros, ciervos, hombres, osos, peces, mujeres (las llamadas “venus” gravetienses), felinos, pájaros, mamuts, rinocerontes, híbridos, etcétera.

En el neolítico, las representaciones versan sobre temas de caza fundamentalmente, por tanto, aparecen animales y hombres, ya no a la manera paleolítica, donde no habría esa discontinuidad, sino ahora en desigualdad de condiciones, puesto que hay una víctima, una presa, un cazador, ya protagonista de la discontinuidad entre ambos mundos, una discontinuidad entre especies en peligro de extinción, donde el hombre debe de ser quien prevalezca y el animal el sacrificado.

Subdivisiones del paleolítico

Inferior	Olduvaiense Achólense	
Medio	Levalloisiense Musteriense	
Superior	Chatelperroniense (35 000 a.C.)	
	Auriñaciense (31 000 a.C.)	- Primeras pinturas rupestres (Lascaux, Francia). - Arte figurativo (realista). - Figuras de animales de marfil en tres dimensiones. - Existen teorías que afirman que el “despegue” auriñaciense no fue tal, sino que en periodos anteriores hay ya muestras de capacidad simbólica.
	Gravetiense (24 000 a.C.)	- Centro de Europa y Rusia. - Objetos de adorno personal (cuentas de hueso, brazaletes, alfileres). - Muchos objetos de hueso y marfil decorados con grabados de diseño geométrico. - <i>Venus</i> (estatuillas con forma de mujer hechas de piedra, hueso, marfil o moldeadas en arcilla, con pechos y nalgas prominentes), como la de Willendorf. Se han recuperado alrededor de 120 ejemplares en yacimientos que van desde Libéria a Francia. Probable significado ritual asociado con la fertilidad de las mujeres y los animales. La mitad de las figuras representan <i>Venus</i> delgadas. - Afición a la joyería.
	Solutrense (21 000 a.C.)	

Continúa...

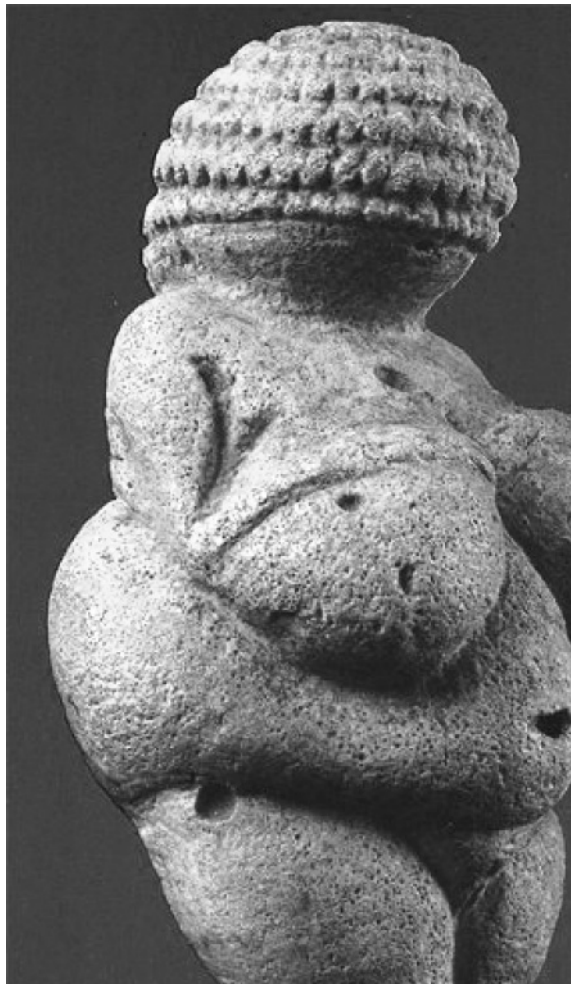
...continuación

	Magdaleniense (17 000-10 000 a.C.)	- Pinturas rupestres en España (Altamira), sobre paredes y techos de cuevas. - Representación de los animales que cazaban. Caballos, bisontes, mamuts, re- nos, íbices, jabalíes, bóvidos, rinocerontes lanudos y otros animales de caza mayor. - Representación de figuras humanas, en ocasiones portando máscaras, híbridos (hombre con cabeza de pájaro, por ejemplo), escenas de caza. - Contornos de manos (manos en positivo y en negativo). - Representaciones y símbolos geométricos. - Decoración de puntas de flechas y arpones con grabados de caballos, íbices, aves, peces y dibujos geométricos que podrían ser notaciones que representarían ciclos lunares y cambios estacionales.
--	--	--

Fuente: elaboración propia.

Venus gravetiense

22



Desde este punto de vista y esta estética, el arte de mayor relevancia de las cavernas se circunscribe a una zona muy determinada del norte de España y suroeste de Francia, cercana al mar y con climas algo más suaves en época de agudo avance glacial donde se agolparían tanto los animales como sus depredadores, los hombres. Podríamos deducir de esta situación la sintonía del hombre de las cavernas con su entorno, donde abundó la caza en un primer momento (arte figurativo, representacional, naturalista) y donde, posteriormente, debió escasear y la representación humana y animal (humanimal) se convirtiera en un ritual donde la representación podría obedecer al deseo de ver recuperada la presencia anterior de la caza, un anhelo o, acaso un lamento que daría lugar a un arte posterior con una marcada tendencia a la abstracción, esquemático, propio de tiempos duros, de escasez, de menor sintonía con un entorno, de un ponerse a cubierto ante un entorno nuevamente hostil en el que la representación es esencialmente modificada.

Este giro antropomórfico es una vuelta de tuerca por la supervivencia, mientras que el pasado paleolítico estaba garantizada una armonía, incluso simbiosis en esa suerte de continuidad animal-hombre. La representación neolítica, semiabstracta, esquemática, es de una calidad —como su antecesora paleolítica— estética que habría sido el punto de partida para ulteriores representaciones pictográficas, tal y como señala George Elliot o el propio Sigfried Giedion en su magnífico *El presente eterno*, donde vincula de manera acertada el arte primevo con el arte de las vanguardias históricas y donde plantea los distintos procesos de abstracción utilizados por los “artistas” paleolíticos.

Representación neolítica

24



Antes de continuar es preciso recordar alguna de las interpretaciones acerca del significado del arte primevo, que siendo de lo más variadas nos pueden aportar enriquecedoras perspectivas parciales. Veamos, en síntesis, alguna de ellas:

Teorías acerca de la interpretación y significado del arte paleolítico

Frazer, El totemismo.	Esta teoría surge en la primera mitad del siglo xx, al comparar ciertos antropólogos las costumbres de los pueblos primitivos actuales con las obras rupestres paleolíticas. En concreto James George Frazer fue uno de ellos, pero no el único, en extrapolar las costumbres de este tipo de pueblos actuales a las manifestaciones artísticas prehistóricas. El animal-tótem establece, por un lado, un vínculo espiritual entre el ser humano y la naturaleza y, por otro, es un factor de cohesión del grupo, ya que los individuos se sienten identificados con el símbolo que representa a su comunidad. En efecto, ciertas figuras representarían los espíritus del antepasado mítico de la tribu, el citado animal-tótem, una mezcla de hombre y animal. Estaría por tanto asociado al culto a los ancestros y a la reencarnación del humano en animal en otra vida.
Chamanismo (últimamente Jean Clottes).	Ante la imposibilidad de explicar todas las representaciones conocidas ciertos antropólogos extrapolaron también las ideas animistas, según las cuales todas las cosas vivas poseen un espíritu sobrenatural que las anima. Esta interpretación es compatible con el totemismo y a veces se confunden. Los intermediarios entre el mudo animico y sobrenatural y el mundo material serían los brujos o chamanes y utilizarían las cuevas pintadas como santuarios prohibidos a los no iniciados, lugares sagrados en los que se celebraban rituales minoritarios, reservados a unos pocos elegidos (retiros, ayunos, meditaciones, sueños premonitores...): a veces, el brujo o chamán se colocaba una máscara, se disfrazaba y, con plantas alucinógenas y música repetitiva, entraba en trance, comunicándose con los espíritus.
Breuil.	Teoría popularizada por Henri Breuil en 1952, y enriquecida con numerosas investigaciones de antropólogos, filósofos y prehistoriadores, así como a través de un conocimiento de primera mano del arte paleolítico. Según el prestigioso abate, las representaciones servirían para pedir a los espíritus que la caza fuera abundante, que los animales procreasen y que se pudieran abatir todas las piezas necesarias. Esta teoría justificaría que los animales representados fueran hembras preñadas y también que haya animales heridos por lanzas. Las venus serían diosas de la fecundidad que traerían la abundancia (por eso se las representaría obesas) y las figuras masculinas serían los hechiceros en plena ceremonia. Las manos serían la firma de los participantes en las ceremonias, y aquellos que pasaban a pertenecer a la categoría de cazadores adultos.

Continúa...

...continuación

	Asimismo, la representación de animales peligrosos “no comestibles” era una forma de controlarlos, y alejarlos de las presas que el ser humano anhelaba. Sin embargo, esta teoría tampoco explicaba todas las manifestaciones rupestres conocidas, por ejemplo, no explica por qué 50% de las llamadas <i>Venus</i> no son obesas, sino que, por el contrario muestran un aspecto estilizado.
Leroi-Gourhan, El dualismo de la naturaleza.	La teoría más ambiciosa (propuesta por el francés André Leroi-Gourhan) parte de un paradigma estructuralista, rechazando la extrapolación antropológica con tribus primitivas actuales (sin embargo, él era antropólogo y no pudo evitar apoyarse en esta disciplina). Su intención es abarcar toda la <i>estructura</i> de la sociedad paleolítica de Europa Occidental, entendiéndola de un modo holístico, como un sistema en el que todo está interconectado, desde la superestructura ideológica, hasta la infraestructura económica, pasando por todos los estadios intermedios. Además, Leroi-Gourhan introdujo sistemas de análisis estadístico y modelos complejos para descifrar la organización interna de los conjuntos artísticos con su contexto externo. De este modo, llega a obtener un panorama supuestamente completo y supuestamente válido para todo el arte paleolítico, como la manifestación de una serie de religiones que comparten una tradición común en la que los animales, los signos abstractos y símbolos sexuales masculinos o femeninos representarían a las dos fuerzas opuestas de la naturaleza en conflicto y renovación constante.
Marvin Harris, El materialismo cultural.	Para Harris, la interpretación del arte de las cavernas giraría en torno a la idea de un ritual comunitario: “Parece probable que las cuevas fueran escenarios, sostiene Marvin Harris, de acontecimientos teatrales comunitarios similares a los tipos de ceremonia que hoy en día realizan normalmente los miembros de las sociedades preliterarias para intensificar su sentido de la identidad social, para educar y hacer pasar a los jóvenes a la etapa adulta y para asegurar la continuidad de sus tradiciones. En Australia, por ejemplo, la música, la danza, la máscara, la decoración del cuerpo, el uso de objetos rituales y las pinturas sobre las lejanas paredes de los acantilados se combinan en representaciones dramáticas que se hallan al servicio de complejas funciones educativas, sociales, estéticas y religiosas”.

En la actualidad, muchas de estas teorías han sido renovadas, reajustadas a nuevos descubrimientos tanto antropológicos como arqueológicos. Una de las teorías que sin intentar dar explicación a todas las manifestaciones del arte paleolítico sí supone un gran esfuerzo hermenéutico es la propuesta de Jean Clottes y David Lewis Williams quienes en su obra *Los chamanes de la prehistoria* se alinean al paradigma chamanista para explicar el origen e interpretación del arte paleolítico. Para Clottes, pintar y grabar en un ambiente de completa oscuridad es algo excepcional en la historia del género humano. Que tal tradición perdurara tanto tiempo sólo se explica por la existencia de creencias fuertemente arraigadas, transmitidas de generación en generación. En toda Europa y en todo tiempo, la representación de animales y signos geométricos fue prioritaria, así como la ejecución de muchos trazos indeterminados. La figura humana escasea. Las criaturas compuestas también son propias del arte Paleolítico (desde un hombre con cabeza de león en el Auriñaciense de Hohlenstein-Stadel a los “brujos” del Magdaleniense medio de Trois-Frères).

El llamado *brujo con arco musical* de la Cueva Trois-Frères (Ariège, Francia), figura compuesta de lo animal y lo humano es una constante en culturas chamánicas, que tendían a representar al chamán transformado, o a un espíritu sobrenatural. En las cuevas, los humanos del paleolítico superior se comportaron exactamente igual desde el 32 000 al 12 000 a.C. Fueron a los más remotos pasillos y recovecos, a veces a lugares donde sólo cabían una o dos personas al mismo tiempo (Portel, Chauvet, Tuc d'Audoubert, Candamo). Allí, lo importante era el acto de representar, no el resultado. Por el contrario, en

Dibujo de hombre-brujo

28



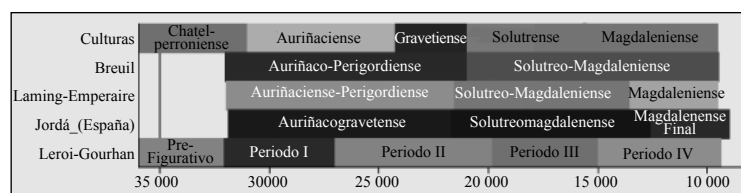
grandes salas (Lascaux, Niaux, Chauvet) se hicieron impresionantes composiciones, y otras pinturas se superpusieron en complejos palimpsestos (Trois-Frères, Gargas, Lascaux: ábside). Esto implica la participación en ceremonias colectivas en las que las imágenes jugaban un papel en la perpetuación de las creencias, las visiones del mundo y las prácticas rituales para obtener la ayuda de los espíritus.

Para Clottes, el arte paleolítico es testimonio de una forma de religión chamánica. Las personas del paleolítico superior, nuestros directos antecesores, tenían un sistema nervioso idéntico al nuestro y, por tanto, estados de conciencia alterada que interpretarían a su manera. Sabemos que repetida y deliberadamente entraban en la profundidad de las cuevas para plasmar representaciones, no para vivir allí, y eso ocurrió durante inmensos periodos de tiempo. También sabemos que en todo lugar y en toda suerte de mitologías, el mundo subterráneo ha sido considerado como el reino de lo sobrenatural, de los dioses, la muerte o los espíritus. Ir allí era aventurarse en el otro mundo para reunirse con sus moradores. La analogía con los viajes del alma del chamán es obvia. Además, las experiencias de espeleólogos contemporáneos avalan las propiedades alucinógenas de las cuevas. Estas alucinaciones accidentales se deben al frío, la humedad, la fatiga, y la falta de estímulos externos. Cuando los magdalenenses o sus predecesores iban a la profundidad de las cuevas, sabían que penetraban en el mundo de lo sobrenatural y esperaban encontrarse allí con los espíritus. En tal estado mental, reforzado por la tradición, la posibilidad de tener visiones se acrecentaba. De este modo, las cuevas tenían una doble función: facilitar las visiones

y acceder a los poderes a través de la pared, que era una suerte de velo entre el otro mundo y el nuestro.

Con su exégesis, Jean Clottes no pretende explicar la totalidad del arte del paleolítico desde el chamanismo. Basándose en lo que se conoce de éste (o, más bien, de los chamanismos) en el mundo, examina el modo cómo las cuevas paleolíticas se utilizaron durante más de 20 mil años. Ello le ha llevado a pensar que la mayoría de su arte se realizó según un sistema chamánico de creencias, lo que no implica que todas las imágenes provinieran de visiones, ni aun si el trance y las alucinaciones hubieran tenido un importante papel. Hoy en día no podemos conocer los detalles de las creencias de aquellos hombres. En todo caso, afirma Clottes, hemos dado un paso hacia la comprensión de su actitud ante lo sobrenatural y sus modos de acercarse a sus propios dioses.

Distintas denominaciones según autores



Más allá de todas interpretaciones que, probablemente tengan algo de verdad, lo que parece claro es que había por parte de los artistas paleolíticos una intencionalidad artística y un sentido estético. No en vano, el propio Pablo Ruiz Picasso afirmaría que “desde Altamira todo es decadencia”.

Desde un punto de vista estético, es decir, desde una reflexión crítica en torno al arte paleolítico creo necesario insistir en una serie de cuestiones esbozadas anteriormente. En primer lugar, el artista paleolítico debió poseer una considerable capacidad de asombro ante su entorno que lo habría empujado o situado en un marco referencial de igualdad (o continuidad) con respecto al mismo. Quisiera pensar que el hombre paleolítico y su modo de representación del cuerpo responde más a una visión total del mundo, su cuerpo está en las cosas. En *El ojo y el espíritu*, el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty escribe:

Mi cuerpo está dentro del número de las cosas, es una de ellas, está aprisionado en el tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto que se ve y se mueve, tiene las cosas en un círculo a su alrededor, son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, son parte de su definición plena y el mundo está hecho con la materia misma del cuerpo [...] La visión se toma o se hace en medio de las cosas, allí donde un visible se pone a ver, se convierte en visible para sí y por la visión de todas las cosas, allí donde persiste, como el agua madre en el cristal, la indivisión de quien siente y de lo sentido.

Esta idea me resulta más convincente que cualquier otra teoría que gire en torno a una idea sobre la que construir toda una praxis. Es por ello que, probablemente, todas las teorías esbozadas con anterioridad sean verdad, pero una verdad sólo parcial, y que haya que circunscribirlas bajo un marco referencial más amplio como el de esta continuidad humanimal que se encuentra, asimismo, en un marco más amplio que es la del asombro ante

un mundo al que se pertenece, pero que aún no se posee, como es el caso de la relación del hombre actual en un mundo que a través de la técnica está a nuestro servicio; germen, de nuestra propia decadencia, cuando no de nuestra destrucción. El hombre actual carece de capacidad de asombro; él no pertenece al mundo como el hombre paleolítico; el mundo, cree el hombre actual, le pertenece a él. El hombre paleolítico vive su entorno no como algo distinto a él, sino como una y la misma cosa, de ahí que el cuerpo humano sea escasamente representado o es tan representado como que está en toda representación, aunque no sea antropomórfica.

El pintor expresionista Franz Marc estuvo siempre absorbido por cuestiones espirituales y consideraba la creación artística como “un vehículo casi religioso para la expresión de verdades últimas”. Para Marc, la metáfora fundamental de esas revelaciones espirituales era el animal, criatura sintiente en la que él creyó posible hallar un símbolo que ayudara al hombre a recobrar su contacto perdido con las fuerzas de la naturaleza creadas por Dios, casi invirtiendo la dirección de la teoría darwiniana de la evolución”.² Esta es, en mi opinión, la dirección correcta para entender de una manera global el arte paleolítico no obra a obra, pues para eso podrían ser ciertas de alguna manera las teorías antes citadas.

El hombre paleolítico aún no detenta el poder, así que no hay escisión ni discontinuidad. Cuando el animal va desapareciendo, cuando la caza va escaseando y la forma de vida es modificada –como ocurre durante el mesolí-

² R. Rosenblum, *La pintura moderna y la traducción del Romanticismo ródico*, p. 159.

tico—, aparece el hombre esquematizado, escindido, discontinuo.

Para Wilhelm Worringer, autor de una interesante tesis doctoral intitulada *Abstraktion und Einfühlung* (*Abstracción y proyección sentimental*) en 1906 donde reflexiona en torno a la teoría de los dos polos —la abstracción y el naturalismo, como formas de representación en el arte que responden a una determinada voluntad artística—, escribe:

Atormentados por la confusa trabazón y el incesante cambio de los fenómenos del mundo exterior, se hallaban dominados por una intensa necesidad de quietud. La posibilidad de dicha que buscaban en el arte no consistía para ellos en adentrarse en las cosas del mundo exterior, en gozarse en ellas a sí mismos, sino en desprender cada cosa individual perteneciente al mundo exterior, de su condición arbitraria y aparente casualidad; en eternizarlo acercándolo a las formas abstractas y en encontrar de esta manera un punto de reposo en la fuga de los fenómenos.³

Esta idea que propone Worringer estaría a la base de un tipo de representación determinada, la representación abstracta y esquemática propia del neolítico, una forma de representación de tiempos duros que como sucede en ocasiones suelen ser particularmente prolíficas; por otro lado, tiempos en los que se desarrollarán incipientemente determinadas formas de escritura como consecuencia del proceso de abstracción.

³ Worringer, W., *Abstracción y naturaleza*, México, p. 159.

Bibliografía

- Cirlot, J-E., "Simbolismo de las formas geométricas" en *El espíritu abstracto*, Barcelona, Labor, 1993.
- *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Barcelona, Labor, 1993.
- Clottes, J., *Los chamanes de la prehistoria*, Barcelona, Ariel, 2007.
- Derrida, J., *Introducción a "El origen de la geometría" de Husserl*, Buenos Aires, Manantial, 2000.
- Elliot, G., *Entre el ver y el pensar*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Fellmann, F., *Fenomenología y expresionismo*, Barcelona, Alfa, 1984.
- García Leal, L., *Filosofía del arte*, Madrid, Síntesis, 2002.
- Giedion, S., *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid, Alianza, 2000.
- Greenberg, C., *Arte y cultura: ensayos críticos*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Harris, M., *Introducción a la antropología general*, 7a. ed., Madrid, Alianza, 2007.
- Gill Perry, F. F. y Ch. Harrison, *Primitivismo, cubismo y abstracción*, Madrid, Akal, 1998.
- Kandinsky, V., *Lo espiritual en el arte*, Barcelona, Labor, 1998.
- Lawlor, R., *Geometría sagrada: filosofía y práctica*, Barcelona, Debate, 1994.
- Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu, - Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta De Agostini, 1985.
- Ripoll, E., *Orígenes y significado de arte paleolítico*, Madrid, Sílex, 1986.

LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN EL ARTE PRIMEVO

Rosenblum, R., *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza, 1993.

Tello, A. B., *30.000 años de arte moderno* (proyecto para una exposición).

Worringer, W., *Abstracción y naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.



Figura literaria de la modernidad. El autómatas siniestro de E.T.A. Hoffman

Elizabeth Sánchez Garay

De manera extraordinaria, el desarrollo científico y tecnológico ha potenciado las posibilidades de creación de máquinas humanas y humanos maquínicos. Las fronteras entre el sistema humano y el sistema mecánico tienden a diluirse o a debilitarse. La aspiración de este proceso es alcanzar, por un lado, el mayor grado posible de humanización de la máquina –Frankensteins de movimientos y pasos ligeros, de rostros sin horribles coyunturas de antaño y con capacidad para pensar, dilucidar y, de ser posible, sentir—¹ y, por otro lado, la perfección maquínica integrada a un ser humano, lo más libre posible de la carne maloliente y sudorosa del cuerpo que enferma y se marchita, del cuerpo que genera horror porque, según el filósofo español Félix Duque,²

¹ Tal como sucede en la película de Steven Spielberg *Inteligencia artificial*, donde el niño androide, protagonista de la trama, es capaz de amar y de sentir tristeza y dolor.

² Según Félix Duque, la condena del cuerpo está en la raíz de la religión cristiana: “En efecto, Pablo, el Apóstol de los Gentiles, nos dice que Jesucristo, por amor a los hombres, no tuvo por ‘codiciable tesoro mantenerse igual a Dios’, de modo que, a pesar de su *homou-*

vomita, defeca y muere. Son dos procesos simultáneos, distintos pero convergentes en un mismo ideal: asemejarnos a Dios. Mejor dicho, convertirnos en Dios para poseer la capacidad tanto de dar vida a lo inanimado como de alcanzar la inmortalidad. No más: “Humano, demasiado humano”.

Interesante tema y de reflexión indispensable porque compete y atañe a todos aunque no se desee. Siguiendo a Santiago Koval,³ la fuerza de gravedad de este proceso es tan fuerte como el de los agujeros negros, por lo que resulta casi imposible escapar o mirarlo de soslayo, aunque todavía hay quienes piensan que este asunto forma parte de la ciencia ficción, de la cinematografía, del mundo de *Matrix*, pero no del nuestro.⁴

No es un problema de ignorancia esta perspectiva ingenua, sino de orientar la imaginación hacia un futuro aparentemente remoto, sin advertir que muchos de los hechos actuales y cotidianos forman parte de este proceso que avanza con paso firme hacia la meta de la divinidad encarnada en el hombre, como demuestra la investigadora Luz María Sepúlveda en su libro

sía con el Padre, decidió libremente hacerse hombre, o como dice claramente Pablo, tomar ‘forma de esclavo’ (morphé doúlou). Ya podemos suponer la razón de tan denigrante nombre. Esclavo lo es el hombre por su dependencia de la Carne”, disponible en <http://www.revistadefilosofia.com/1CUERPOCRUCS.pdf>; consultado en septiembre de 2007.

³ Véase http://www.diegolevis.com.ar/secciones/Articulos/santiago_koval1.pdf; consultado en septiembre de 2007.

⁴ Sobre la temática, en el ámbito de la cinematografía se recomienda ampliamente la película *Blade Runner*, dirigida por Ridley Scott, en 1982 y con las actuaciones de Harrison Ford, Sean Young, Edward James Olmos, Rutger Hauer y Daryl Hannah, entre otros.

La utopía de los seres posthumanos, donde analiza las revoluciones tecnológicas y científicas que han permitido la constitución de *ciborgs*, es decir, de organismos cibernéticos que resultan de la fusión del ser humano y de la máquina para formar una nueva entidad tecnologizada. Desde la perspectiva de la autora, la descorporalización y la creación de organismos cibernéticos son procesos que caracterizan al mundo actual:

La fertilización in vitro, la adopción de bebés y el alquiler de úteros son prácticas cada vez más al alcance de la mayoría de la gente y por ello no es indispensable pensar en la reproducción sexual natural. Estos seres andróginos, replicantes y enigmáticos se clonan, se fabrican o se autorreproducen mediante la nanotecnología. Los gametos sexuales son considerados como partes de una receta que hay que combinar para tener resultados óptimos; entonces esta categoría de cibercuerpos es realmente la continuación de (las) otras dos, de la descorporalización y de la creación de organismos cibernéticos.⁵

⁵ Luz María Sepúlveda, *La utopía de los seres posthumanos*, pp. 12-13. Sobre el proceso de descorporalización, menciona la autora que este “factor determinado de manera aceleradísima en los últimos años se refiere, por un lado, a la progresiva miniaturización de objetos, artefactos, distancias y productos en general que se ofrecen para ser consumidos, y a su futura extinción y desaparición. Por el otro lado, poco a poco se pierde la necesidad de tener un cuerpo físico-presente para llevar a cabo la mayoría de las actividades sociales, económicas, políticas y culturales de la vida cotidiana. La velocidad a la que viaja la información y la rapidez con la que la noticia se hace vieja nos obliga a ser partícipes de un proceso de ‘evaporación’ en el que pareciera que, como dijera Marx hace un siglo, ‘todo lo sólido se desvanece en el aire. Lo permanente, tangible pesado corpóreo y material parece ser un estorbo en una sociedad donde todo semeja flotar, desvanecerse, ser ligero y acomodarse (físicamente) al bolsillo de su portador’”.

Pero más allá de los juicios científicos o fantásticos, campantes o apocalípticos, según el prisma desde donde se mire, lo cierto es que el ideal del hombre divinizado se remonta al siglo XVIII cuando algunos pensadores llegan a afirmar que la razón humana no tiene cortapisas. No es el caso de Voltaire o de Diderot, por supuesto, pero sí de los apologistas de la idea de progreso, como Condorcet, quien suponía que la perfección humana —entendida como grado máximo de racionalidad— se alcanzaría por el desarrollo intelectual y los avances científicos de manera inevitable. Según él, es indefinida la perfectibilidad del hombre debido a que la naturaleza no establece límites al desarrollo de las facultades humanas, por lo que dicha perfección no podrá ser detenida por poder alguno y ésta durará mientras dure la vida del globo terráqueo.⁶

Estas ideas son compartidas por muchos científicos, filósofos, sociólogos o escritores durante los siglos XVIII y XIX. Por ejemplo, Johann Gottfried von Herder considera que todo regreso a tiempos pasados es una ficción, porque el mundo flota siempre hacia delante. De allí que las dudas y las quejas de los hombres sobre lo incierto del progreso se debe a su incapacidad de ver los avances logrados en el camino: “Si (el hombre) extendiera su

⁶ La visión optimista de Condorcet le lleva a añadir lo siguiente: “Este progreso [] no podrá ser nunca detenido por nada ni podrá hacerlos volver atrás mientras la tierra siga ocupando sitio en el vasto sistema del universo, y mientras se cumplan las leyes de este sistema no habrá ningún cataclismo ni nada semejante que prive a la raza humana de sus actuales facultades y recursos”. *Apud* Robert Nisbet, *Historia de la idea de progreso*, trad. Enrique Hegewicz, p. 293.

mirada a lo lejos y comparase imparcialmente los diversos tiempos que mejor conocemos del pasado histórico, si se sumergiera en la naturaleza humana y sopesara el sentido de la verdad y la razón, dudaría tan poco de su progreso como de las verdades más indiscutibles de las ciencias físicas”.⁷ Por su parte, Coleridge afirma que el escepticismo se sostiene únicamente si hacemos una lectura superficial de la historia, pues un estudio profundo no puede sino infundir esperanza al hombre y reverencia a su destino, y el poeta inglés Robert Browning declara que la ley de la vida es el avance constante de la humanidad.⁸

A partir de estas concepciones enraizadas en la noción de progreso, las palabras ciencia, científico y científicidad fueron adquiriendo signos cada vez más venerables, en contraposición a los rasgos “imperfectos” de lo humano como las pasiones, consideradas como irracionales, oscuras y arbitrarias. En parte, la creación de máquinas humanas y humanos maquínicos tiene su origen en tal supuesto.

⁷ Citado por Robert Nisbet, *ibidem*, p. 378.

⁸ Una crítica muy interesante a esta noción del progreso la ofrece Octavio Paz, quien dice de ella que es un “extraño padecimiento que nos condena a desarrollarnos y a prosperar sin cesar para así multiplicar nuestras contradicciones, enconar nuestras llagas y exacerbar nuestra inclinación a la destrucción”. La filosofía del progreso muestra así su verdadero rostro: un rostro en blanco, sin facciones. Ahora sabemos que el reino del progreso no es de este mundo: el paraíso que nos promete está en el futuro, un futuro intocable, inalcanzable, perpetuo. El progreso ha poblado la historia de las maravillas y los monstruos de la técnica pero ha deshabitado la vida de los hombres. Nos ha dado más cosas, no más ser. Octavio Paz, *Posdata*, p. 26.

Para los fines del presente ensayo, en esta ocasión dejaré de lado la reflexión en torno a la búsqueda de perfección maquínica integrada a un ser humano (*ciborg*) para centrarme en la constitución del autómata antropomorfo o androide, tan siniestro porque nos es familiar y lejano a la vez. Sin embargo, lo haré a través de la mirada distanciada de la literatura, a partir de un autor que opone arte, espíritu y despliegue de las pasiones a los ideales racionalistas. Me refiero al escritor romántico Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (Prusia Oriental, 1776-1822), quien escribe varios relatos vinculados a la temática.

De inicio, es importante mencionar que autómata deriva del latín *automāta* y éste del griego *automatos* (αὐτόματος) que significa espontáneo o con movimiento propio. Por lo general se le relaciona con la máquina que imita la figura y los movimientos de un ser animado y tiene una larga historia que se remonta al antiguo Egipto, donde se construyeron varios de estos artilugios con fines religiosos y para provocar la admiración y el temor de la gente, entre los que destacan una figura de Osiris, que despedía fuego de sus ojos, y otros cuyos brazos mecánicos eran manipulados por los sacerdotes del templo, así como los de Memon de Etiopía que emitían sonidos al ser iluminados por los rayos del sol.

Los autómatas griegos también tenían objetivos religiosos, como lo reseña Herón de Alejandría en su libro *Autómata*, escrito alrededor del año 70 d.C., aunque ya antes Polibio había descrito que Nabis, tirano de Esparta, poseía un autómata con forma de mujer que tenía clavos en pecho y brazos y con ellos abrazaba mortalmente a todo aquel que dejaba de pagar al déspota. Los mitos

dan cuenta, asimismo, de esos artefactos; recordemos que Hefesto creó mujeres autómatas construidas en oro para realizar labores de herrería, al tiempo que la nave de los Argonautas era custodiada por un perro mecánico.

Con el pasar de los siglos aparecieron nuevos autómatas; entre ellos, las cabezas parlantes que, se decía, podían brindar consejos o predecir el futuro, como lo describe Cervantes en su obra maestra, cuando el Quijote se encuentra con una de estas cabezas y le parece que es cosa de brujería, aunque no es sino truco de feria. O bien, el construido por Juanelo Turriano, “El Hombre de Palo” o de madera que pedía limosna para su dueño en la calles de Toledo y era tan educado que hacía reverencias a quien le daba dinero.

Sin embargo, el siglo XVIII es el siglo de los autómatas por excelencia, gracias al desarrollo de la relojería y al esfuerzo tecnológico puesto en práctica para reproducir con fidelidad a los seres humanos y sus movimientos. Para no extenderme en este punto, menciono al menos dos de los más grandes y notables creadores de autómatas de aquel tiempo: Jacques de Vaucanson y Pierre Jaquet-Droz. El primero de ellos, apodado como *El Nuevo Prometeo* por Voltaire, construyó, entre otros, al *Flautista*, figura de tamaño natural y con forma de pastor, el cual interpretaba diversas melodías con flauta y tambor, así como *El Tamborilero*, que tocaba la zampoña de Provenza y el tamboril con veinte melodías distintas. El segundo creó los tres autómatas más sofisticados y renombrados del siglo: *La pianista*, que movía los ojos, inclinaba el cuerpo, respiraba, tocaba el instrumento y hacía reverencias al final de la ejecución; *El dibujante*, con forma de niño que, sentado en un pupitre, pintaba con cuidado, movía ojos

y manos, y soplabla en el papel para eliminar restos del polvo de lápiz después de hacer el esbozo del dibujo, repasar las líneas, sombrear las figuras y hacer el retoque último. Finalmente, *El escritor*, el más complejo de todos que escribía textos, respetando espacios y signos de puntuación.

Precisamente, la exactitud y perfección de los autómatas, así como su semejanza a los humanos, es lo que produjo un inmenso malestar a E.T.A. Hoffmann quien vio, en la alborada del siglo XIX, a los autómatas mecánicos de un hombre apellidado Kaufmann, en la ciudad de Dresde. Esto lo llevó a escribir el relato corto *Los autómatas*, donde hace un severo cuestionamiento al uso de la ciencia y de la técnica en detrimento de lo espiritual. Luis, el personaje principal de la historia, hace una larga disertación a su amigo Fernando sobre lo repulsivo de los artilugios, cuando este último menciona el extraordinario engranaje de un grupo de autómatas que momentos antes había interpretado una melodía, acompañado al piano por su creador, el profesor X.

Entre otras cosas, señala que la relación entre lo mortecino de estas máquinas y la semejanza que tienen con los humanos, tanto en lo físico como en la imitación de movimientos y acciones, es lo que le resulta horrible, siniestro e insoportable. No es que el personaje desconozca el mecanismo interior que les permite bailar, cantar o ejecutar una melodía; es la semejanza en sí misma lo que le perturba en grado extremo porque los autómatas, para él, representan la impostación de lo humano, debido a que son incapaces de presentir un mundo espiritual en la lejanía y están imposibilitados de escuchar los sonidos de la naturaleza que se engendran en el aire, se difunden y

resuenan. Detesta el intento absurdo de buscar la afinidad del androide con el hombre, cuando en realidad a las máquinas antropomorfas les resulta imposible aproximarse a los misteriosos sonidos del universo que no han acabado de brotar de la tierra y que son evocados mediante el arte romántico por excelencia: la música.

Desde su perspectiva, el uso de piezas mecánicas para lograr efectos musicales es no sólo inaceptable, sino la mejor demostración de la insensatez de la técnica para fines triviales, cuando en realidad el espíritu —que rige hasta los más mínimos movimientos— es el único capaz de crear música. Por ejemplo —reflexiona Luis, el protagonista de *Los autómatas*— la principal crítica que puede hacerse a un músico es que ejecute una melodía sin hacer partícipe al sentimiento, ya que con ello no sólo daña al espíritu de la música, sino que “anula la música en la música”; de allí que el músico más insensible tocará siempre mejor que la máquina, por más perfecta que ésta sea.

Más tarde comentaré la crítica realizada por Hoffmann al uso de autómatas para acercarse al mundo de la música, así como al trasfondo romántico que hay en ello, por el momento es importante señalar que, de manera especial, a Luis le estremecen los ojos inertes, carentes de vida y de alma, de los androides:

A mí me resultan sumamente desagradables todas estas figuras que no tienen aspecto humano, aunque, sin embargo, imitan a los hombres y tienen toda la apariencia de una muerte viviente, o de una vida mortecina. Ya en mi más tierna infancia, yo echaba a correr llorando cuando me llevaban al gabinete de las figuras de cera, y todavía

hoy no puedo entrar en uno de esos gabinetes sin que me sobrecoja un sentimiento horrible y siniestro. Tendría que gritar las palabras de Macbeth: “¿Qué miras con esos ojos que no ven?”.⁹

En torno a los ojos y la mirada, gira otro relato de Hoffmann, quizá todavía más conocido. Me refiero a *El hombre de arena*, cuyo protagonista, el joven estudiante Nataniel, recuerda un periodo de su infancia cuando su madre, al escuchar los pesados pasos de un hombre que subía la escalera para entrar en su casa, les decía: “¡Niños, a la cama, a la cama, que viene el hombre de arena!”.¹⁰ Una noche, más atemorizado que de costumbre, Nataniel le pregunta a su madre si el hombre de arena es el los pasos lerdos que llega en búsqueda de su padre cuando él y su hermana se van a dormir. Ella contesta: “No hay hombre alguno de la arena, querido hijo [...] cuando digo que viene el hombre de la arena, únicamente quiero decir que tenéis sueño y que cerréis los ojos como os hubieran echado arena”.

Con posterioridad, y contrariamente a lo que le ha dicho su madre, le explica la niñera que el hombre de arena arroja un puñado de arenilla a los ojos de los niños desvelados, haciéndolos saltar ensangrentados de sus órbitas, para luego llevárselos como pasto a sus hijitos, que lo esperan sentados en un nido en la media luna, y cuyos picos curvos, como las lechuzas, utilizan para picotear

⁹ E.T.A. Hoffmann, *Los autómatas*, pról. y trad. Carmen Bravo-Villasante, pp. 25-26.

¹⁰ E.T.A. Hoffmann, *El hombre de arena*, trad. C. Bravo-Villasante y L. López Ballesteros y de Torres, p. 41.

los ojos de los críos que se han portado mal. Esa espantosa descripción genera en Nataniel un terror infantil que estará vinculado al individuo que realiza visitas nocturnas a su padre, el abominable abogado Coppelius, en quien percibe algo de satánico e infernal.¹¹

Un día este siniestro personaje, que hacía experimentos alquimistas con el padre del protagonista y que representa al mismísimo hombre de arena para el todavía infante, descubre a Nataniel escondido detrás de una cortina, en el gabinete de trabajo, y grita: “¡He aquí los ojos, y ojos de un niño!”.¹² Desde el inicio del relato, entonces, podemos observar el papel decisivo que tienen los ojos en esta narración; importantes para el niño que teme perderlos si no duerme a la hora establecida por sus padres, así como para el alquimista que al ver a Nataniel sólo tiene ojos para sus ojos.

Un año después, cuando Coopelius visita de nuevo la casa familiar, tras una larga ausencia, el padre del protagonista fallece en su cuarto de trabajo, como resultado de una explosión, y el hombre de arena desaparece sin dejar rastros. El horror hacia ese malévolo personaje dejará una honda huella en Nataniel.

¹¹ Así describe Nataniel a Coppelius: “un hombre alto, ancho de espaldas, con una cabeza disforme, rostro apergaminado y amarillento, cejas grises muy pobladas, bajo las cuales brillan los ojos de gato, y la nariz larga que se encorva sobre el labio superior. La boca, algo torcida, se contrae a menudo con una sonrisa irónica: dos manchas de color rojizo coloran entonces los pómulos, y, a través de los dientes apretados, se escapa una especie de silbido”. E.T.A. Hoffman, *ibidem*, pp. 47-48.

¹² *Ibidem*, p. 52.

Con el paso del tiempo, ya en su juventud y cuando realiza estudios lejos de la familia, el personaje cree reconocer, con terror, al viejo Coppelius en la persona del mecánico Giuseppe Coppola, traficante de barómetros. Sin embargo, un profesor, el célebre físico Spalanzani, le aclara el error al decirle que desde hace mucho tiempo conoce al piemontés Coppola, quien de nuevo visita al joven para ofrecerle mercancía. Ésta es parte de la descripción del encuentro que inicia con las palabras de Nataniel:

- No necesito barómetros, querido amigo. ¡Idos, por favor! Pero Coppola, entrando en la habitación, dijo en tono ronco, mientras su boca se entreabría con una odiosa sonrisa y le refulgían los ojillos entre sus largas pestañas grises:
 - ¡Eh, no sólo tengo barómeros, no sólo barómetros! ¡También tengo ojos, bellos ojos, ojos! Nataniel, espantado, exclamó:
 - ¡Maldito loco!, ¿cómo es posible que tengas ojos?... ¿Ojos?... ¿Ojos?
 - Al instante, Coppola puso a un lado sus barómetros y fue sacando de sus bolsillos gafas que dejó sobre la mesa:
 - ¡Gafas, gafas para ponérselas sobre la nariz... éstos son los ojos... los bellos ojos!
- Y al decir esto, Coppola continuó sacando anteojos, de modo que la mesa se llenó, y empezaron a brillar y a refulgir desde ella. Miles de ojos miraban fijamente a Nataniel; no podía evitar dejar de mirar a la mesa, y Coppola continuaba sacando anteojos, y cada vez eran más fantásticas y terribles las penetrantes miradas que traspasaban con sus rayos ardientes y rojizos el pecho de Nataniel. Sobrecogido por un espantoso malestar gritó:

- ¡Para ya, detente, hombre maldito!
Y sacudiéndole el brazo detuvo a Coppola, que se preparaba a seguir sacando gafas del bolsillo, aunque la mesa estaba enteramente cubierto de ellas. Coppola, sonriendo a duras penas, se desprendió, al tiempo que decía:
- ¡Ah!... no las queréis pues aquí tenéis unos buenos anteojos. Y después de recoger todas las gafas, empezó a sacar anteojos de larga vista. En cuanto todas las gafas estuvieron guardadas, Nataniel quedó tranquilo como por encanto.¹³

Finalmente, y para compensar el estado violento que mostró al visitante, el protagonista decide comprar un pequeño prismático con el que mirará obsesivamente y se enamorará de Olimpia, la supuesta hija de Spalanzani. Debido a que desde la ventana de su habitación puede ver el gabinete del profesor de física que vive enfrente, con el pequeño anteojo observa insistentemente la belleza perfecta de la joven, a pesar de los ojos que parecen mortecinos, si bien, ante la insistente mirada del personaje, Nataniel cree descubrir que poco a poco los ojos de ella irradian pálidos rayos de luna, como si por primera vez adquiriesen la capacidad de ver. Es sólo su percepción, pues sus amigos coinciden en que la extraña Olimpia podría ser bella si no fuese por su mirada, desprovista de rayos de vida y de visión espiritual.

Es muy extraño –le dice su amigo Segismundo–, pero todos nosotros juzgamos del mismo modo a Olimpia. No te

¹³ *Idem*, pp. 70-71.

enfades, hermano, si te digo que nos parece rígida y como inanimada. Su cuerpo es proporcionado como su semblante, es cierto... Podría decirse que sus ojos no tienen expresión ni ven. Su paso tiene una extraña medida y cada movimiento parece deberse a un mecanismo; canta y toca al compás, pero siempre lo mismo y con igual acompañamiento, como si fuera una máquina. Esta Olimpia nos ha inquietado mucho, y no queremos tratarnos con ella; se comporta como un ser viviente, aunque en realidad sus relaciones con la vida son muy extrañas.¹⁴

Nataniel rechaza la crítica y entabla un vínculo amoroso con ella, hasta que descubre que no es un ser vivo sino un autómatas. Esto sucede cuando encuentra luchando al profesor y al vendedor de anteojos por el androide; es Coppola quien se lleva a Olimpia, mientras tanto Spalanzani arroja a Nataniel el par de ojos sangrientos de ella, y a su vez le grita:

¡Corre detrás de él! ¡Corre! ¿Qué dudas?... Coppelius, Coppelius, me has robado mi mejor autómatas en el que he trabajado más de veinte años... he puesto en este trabajo mi vida entera, yo he hecho la maquinaria, el habla, el paso..., los ojos... pero yo te he robado los ojos..., maldito... condenado... ¡Vete en busca de él... tráeme a Olimpia... aquí tienes tus ojos!¹⁵

Más allá de lo que representa el hombre de arena, que es Coppelius y es Coppola también, pues finalmente sabemos que ambos son el mismo personaje, resulta

¹⁴ *Idem*, p. 77.

¹⁵ *Idem*, p. 81.

imprescindible comprender que son los ojos de Nataniel los que otorgan vida al artefacto inanimado; es su pasión depositada en ella lo que trastoca su visión al idealizar a la “mujer” amada. Ahora bien, habría qué preguntarse cómo pudo gestarse el amor del joven por un androide que, como tal, no puede tener sentimientos, deseos, pasiones, esperanzas, sueños; en síntesis, que es incapaz de amar y de interactuar con el protagonista porque, además de todo ello, apenas dice algunas frases sueltas y sólo emite, de cuando en cuando, un sonido leve parecido a un “Ah”.

La descripción del vínculo “amoroso” entre Nataniel y Olimpia es irónica y singularmente burlona, con el fin de subrayar, me parece, la imposibilidad del joven para relacionarse con otras personas y la necesidad de ser oído y escuchado sin disenso alguno.¹⁶ En cierto sentido

¹⁶ Esta es una parte de la descripción realizada por el narrador, en torno a la actitud del protagonista: “Sólo vivía para Olimpia, y pasaba los días enteros junto a ella, y le hablaba de su amor, de la ardiente simpatía que sentía, y fantaseaba acerca de las afinidades electivas psíquicas, y Olimpia escuchaba esto con suma atención. Nataniel iba sacando de su escritorio todo lo que había escrito, poesías, fantasías, visiones, novelas, cuentos, y cada día aumentaba el número de sus composiciones con toda clase de sonetos, estancias, canciones, que leía a Olimpia, que jamás se cansaba de escucharle. Nunca había tenido una oyente tan magnífica. No tejía, no cosía, no miraba por la ventana, no daba de comer a ningún pájaro, no jugaba con algún perrito ni con algún gatito, no hacía pajaritas ni tenía algo en la mano, ni disimulaba un bostezo fingiendo toser; en una palabra, horas enteras permanecía con la vista fija en los ojos del amado, sin moverse, ni menearse y su mirada era cada vez más ardiente y más viva. Sólo cuando Nataniel, al terminar, se levantaba y se llevaba su mano a los labios para depositar en ella un beso, decía: ‘¡Ah! ¡Ah!...’, y luego: ‘Buenas noches, amor mío!’”. *Idem*, pp. 78-79.

recuerda la crítica que, en nuestros días, hace Paul Virilio a quienes viven encadenados a internet por desprecio a la sociedad; también se asemeja al cuestionamiento que realiza Italo Calvino a las personas intolerantes que tienden hacia la condición de muertos por el temor de que el otro intervenga para cuestionar las propias convicciones.

Me parece, por tanto, que con este relato E.T.A. Hoffmann anticipa con horror el predominio de la técnica sobre el hombre; presagia la idolatría hacia la máquina que se intensificó durante los siglos XIX y XX y que hoy se experimenta con mayor fervor. De ahí que, precisamente, ese predominio de la técnica lleve al suicidio del protagonista, metáfora clara de la muerte de lo humano.

Si analizamos de forma conjunta *Los autómatas* y *El hombre de arena*, podemos confirmar que el autor opone la exaltación romántica al ímpetu cientificista. Cabe recordar que el pensamiento y las artes románticas, de finales del XVIII y principios del XIX, se sienten atraídos por lo remoto y lo insólito, al tiempo que buscan aprehender la eternidad, lo infinito, la extensión del mundo, el universo. Además, anhelan la libertad, enaltecen las pasiones y encumbran el movimiento, siendo la música, como ya se ha mencionado, el arte por excelencia de la estética romántica. Por ello, E.T.A. Hoffmann, escritor, músico, compositor y reconocido crítico musical vinculado al pensamiento romántico, cuestiona la fascinación por los androides a partir de dos aspectos: de la música como arte de lo infinito y de la mirada como espejo del alma y de las pasiones más íntimas.

Pero centrémonos un momento en los motivos que llevan a los románticos, Hoffmann entre ellos, a concebir

la música como el arte más elevado. Como dice Paolo D'Angelo: "Frente a lo clásico, que es perfección, forma acabada, límites definitivos y cerrados; lo romántico es progreso continuo, forma abierta, superación de los confines nítidos en el tiempo y en el espacio".¹⁷ De allí que la música, ajena y extraña al mundo de los objetos, capaz de transmitir sentimientos, deseos y emociones desde el aura del misterio y la evocación etérea, sea definida como el arte supremo. Por ejemplo, Wackenroder imagina al lenguaje musical más angélico que humano; Schlegel supone que todo arte desarrollado tiende hacia la música, y Schelling sostiene que la música, a diferencia de otras expresiones artísticas, posee la cualidad única de no verse obligada a representar lo concreto, permitiendo así que el universo, al escindirse de la materia, aparezca bajo la forma del movimiento primigenio puro.¹⁸

¹⁷ Paolo D'Angelo, *La estética del romanticismo*, trad. Juan Díaz de Atauri, p. 233.

¹⁸ Pero no sólo los filósofos y los pensadores románticos reflexionan sobre las cualidades de esta expresión artística; también el gran músico Franz Liszt lo hace de manera singularmente poética en la siguiente cita que, aunque extensa, expresa de forma clara la pasión que los románticos depositan en ella: "La música encarna el sentimiento sin forzarlo –tal como se lo fuerza en sus otras manifestaciones, en la mayoría de las artes y en especial en el de las palabras– para que luche y se funda con el pensamiento. Si la música tiene una ventaja sobre los otros medios mediante los cuales el hombre puede reproducir las impresiones de su alma, las emplea con su capacidad suprema para que cada impulso interno sea audible sin la ayuda de la razón, tan restringida en la diversidad de sus formas, capaz, después de todo, sólo de confirmar o de describir nuestros sentimientos, no de comunicarlos de maneja directa en su total intensidad, ya que para lograr tal cosa, siquiera sea de manera aproximada, se ve obligada

Por su parte, E.T.A. Hoffmann, al realizar un elogio de la obra de Beethoven, menciona que la música, como arte autónomo, solamente debiese restringirse a la música instrumental, pues ésta es la única que revela su propia esencia con la más absoluta pureza, siendo, por tanto, la más romántica de las artes, la más genuina, la más peculiar porque tiene por objeto lo Infinito.¹⁹

Se entiende, entonces, por qué para el autor de *Los autómatas* es insolente y aberrante que las máquinas antropomorfas “interpreten melodías”. Si la música expresa la superación al infinito de la finitud de la forma,

a buscar imágenes y comparaciones. Por otra parte, la música presenta a un mismo y único tiempo, la intensidad de la expresión del sentimiento, capaz de ser aprehendida por nuestros sentimientos, a los que traspasa como un dardo, como un rayo, como el rocío, como un espíritu que colma nuestra alma”. *Apud* Donald J. Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental*, p. 668.

¹⁹ Sin embargo, Hoffmann, como otros grandes músicos románticos, no sólo escribe obras instrumentales sino también óperas, lo cual vendría a ser una contradicción entre la aspiración romántica de constreñir la música a su esencia más pura y el deseo de evocar, a través de ella, ideas y temas literarios. No obstante, la aparente oposición se resuelve, de acuerdo a Donald J. Grout y Claude V. Palisca, gracias a lo que se conoce como “música programática”. Es decir, música instrumental relacionada con temas poéticos, descriptivos o narrativos a través de la imaginación. Así, la música programática “aspiraba a absorber y transmutar el tema imaginado, incorporándolo por completo a la música de tal manera que la composición resultante, al tiempo que incluye el ‘programa’, lo trasciende no obstante, y en cierto sentido es independiente de él. De esta suerte, la música instrumental se convierte en un vehículo para la expresión de ideas que, aunque se las pueda aludir por medio de las palabras, en última instancia están más allá del poder expresivo de las palabras”. *Ibidem*, pp. 666-667.

¿cómo osan los creadores de los autómatas transgredir el territorio del más excelso arte? Como señala el autor, en el reino del romanticismo la música es de casa porque posee un poder capaz de abrir las puertas de lo ininteligible y lo recóndito, y ningún artificio mecánico, por más perfecto que sea, puede fundir, en un solo instante, sentimiento, pasión, deseo, naturaleza, eternidad.

Ahora bien, en cuanto a la centralidad de los ojos y de la mirada en el relato *El hombre de arena*, la perspectiva romántica de Hoffmann es nítida. Se comprende la obsesión del alquimista por adueñarse de ojos para sus autómatas, pues sólo los ojos pueden otorgar vida a sus androides. Ni la figura más perfecta podría asemejarse a lo humano si careciera de ellos, por lo que ya incluso en *Los autómatas* termina una de las reflexiones del protagonista con la pregunta de Macbeth: ¿Qué miras con esos ojos que no ven?

¿A quién mira el protagonista cuando está con Olimpia? Recordemos que el profesor Spalanzani reconoce, cuanto le arroja al joven el par de ojos sangrientos del autómata, que él le ha robado los ojos a Nataniel. “los ojos, te he robado los ojos”, le grita antes de exigirle que corra tras Coppélius para rescatar a su “hija”. La mirada ardiente que percibe Nataniel en Olimpia no es —como ya he mencionado— sino su propia mirada, cegada por la perfección maquínica de su amada, tan cegada como la de aquellos espíritus decimonónicos que adoraban la ciencia y el progreso sin mediación alguna. Por el contrario, Hoffmann censura esos artifugios que no padecen las fogosidades y los defectos de los mortales, que escapan de los instintos espontáneos y del vértigo de las sensaciones, inseguridades, emociones y dolores humanos.

Ciertamente, a diferencia de los ojos inertes del autómeta, la mirada humana es fuego y pasión, incertidumbre y duda; también encuentro con el otro.²⁰

Cuando el pensador italiano Remo Bodei reflexiona sobre las *pasiones mezquinas* y los *deseos flojos* a partir de una descripción hecha por Schopenhauer, pareciere que nos está remitiendo al relato de Hoffmann. La descripción del filósofo trata sobre una manada de puercoespines que ante el terrible frío de un invierno se apiñan para darse calor, pero el dolor de los agujones los lleva a separarse y el frío los obliga a reunirse de nuevo, así una y otra vez, hasta que finalmente descubren que la mejor posición es mantener una moderada distancia recíproca.²¹

Esta metáfora de la “relación amorosa” entre el hombre y el autómeta se asemeja a la situación experimentada por la manada de puercoespines. Por un lado, el amor de Nataniel por Olimpia es una forma de hiperbolización para acentuar el hecho de que el protagonista adora al autómeta, no sólo por su perfección, sino por su estado inerte. Por otro lado, esta narración irónica, de forma

²⁰ Vicente Huidobro lo expresa poéticamente en un fragmento de *Altazor*: “Yo amo mis ojos y tus ojos y los ojos/ Los ojos con su propia combustión/ Los ojos que bailan al son de una música interna/ Y se abren cómo puertas sobre el crimen/ Y salen de su órbita y se van como cometas sangrientos al azar/ Los ojos que se clavan y dejan heridas lentas a cicatrizar/ Entonces no se pegan los ojos como cartas/ Y son cascadas de amor inagotables/ Y se cambian día y noche/ Ojo por ojo/ Ojo por ojo como hostia por hostia/ Ojo árbol/ Ojo pájaro/ Ojo río/ Ojo montaña/ Ojo mar/ Ojo tierra/ Ojo luna/ Ojo cielo/ Ojo silencio/ Ojo soledad por ojo ausencia/ Ojo dolor por ojo risa”, Huidobro, Vicente, *Altazor*, pp. 48-49.

²¹ Remo Bodei, *Geometría de las pasiones. Miedo, esperanza, felicidad: filosofía y uso político*, trad. Isidro Rosas, pp. 12-13.

clara, muestra una paradoja: la imposibilidad de convivir con el otro –lo que significaría hacer patente la vulnerabilidad de ambos– pero también de vivir sin él. Así, la relación de Nataniel significa un estar “contigo y sin ti”. Se trata, entonces, de una relación anestesiada por su deseo de felicidad banal (no hay que disentir, consentir, consensuar, confrontar, perder, ganar, desesperar) y la actitud indiferente de ella.

Hoffmann evidencia los efectos del privilegio de la racionalidad instrumental sobre las pasiones humanas que se propagó a inicios del siglo XIX y continuó en el XX, como sostienen Adorno y Horkheimer cuando afirman que: “con la reificación del espíritu fueron hechizadas las mismas relaciones entre los hombres, incluso las relaciones de cada individuo consigo mismo. Éste se convierte en un nudo de reacciones y comportamientos convencionales, que objetivamente esperan de él. El animismo había vivificado las cosas; el industrialismo reifica las almas”.²² Con ello, la naturaleza muerta se torna paradigma de realidad, mientras que la razón instrumental se convierte en la forma dominante de la racionalidad y del pensamiento de la sociedad: los individuos se ven obligados a convertirse en mimesis de lo muerto. Así, la inquietud por la maquinización de la vida en realidad aquieta el espíritu.

Por todo lo anterior, me parece que los cuentos de Hoffmann invitan a orientar la reflexión en torno a la oposición entre razones y pasiones que ha caracterizado a algunos horizontes conceptuales y culturales del mundo moderno y que ha contribuido no sólo al desprecio de

²² Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, introd. y trad. Juan José Sánchez, p. 81.

estas últimas, sino también a su represión. En lugar de considerar que las pasiones no constituyen algo que se añade y perturba a un aparente estado neutro de la conciencia, sino que, por el contrario, forman parte de toda orientación cognitiva, se tiende a confinarlas porque tienden al enceguecimiento de la razón, según se afirma.

Como representante de los ideales románticos, Hoffmann asume la defensa de las pasiones en contraposición a la racionalidad, al igual que, por ejemplo, lo hace Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, cuando menciona que el éxtasis dionisiaco, a diferencia de la medida apolínea, anula o suspende la racionalidad a través de la música por ser un medio ajeno al mundo de la representación.

Pero, insisto, tal oposición es, cuando menos, imprecisa. Como señala Miguel Ochoa, cuando analiza la postura nietzscheana sobre la relación entre la música y las pulsiones dionisiacas:

Podría decirse que la música, en sentido estricto, permanece dentro del horizonte de lo apolíneo. Basta compararla con los gritos o aullidos salvajes e inmediatos [...] para apreciar la distancia que existe entre estos gestos inarticulados y las estructuras musicales, cuya composición introduce operaciones formativas en el acto de creación del sonido musical.²³

Es decir, tanto en el arte, como en la ciencia, en las relaciones sociales y en los actos volitivos, razón y pasiones se entretajan con distintos matices en la construcción de sentido.

²³ Miguel Gabriel Ochoa Santos, “La paradoja dionisiaca” en Castilla Cerezo, Antonio (coord.), *Nietzsche o el espíritu de ligereza*, p. 36.

Sin embargo, como ya se ha mencionado, en esta dicotomía o juego de antónimos es el predominio de la razón sobre las pasiones lo que ha imperado en los horizontes desde donde se gesta el poder en las sociedades occidentales, lo que ha traído consigo un incremento de vigilancia externa, bajo la forma de tutelaje, para sosegar todo aquello que se supone enturbia la mente y limita el autocontrol. De hecho, la biopolítica actual camina en ese sentido y desde allí se explica el ideal de maquinizar la existencia.²⁴

Por tanto, y regresando a la reflexión inicial, habría qué preguntarse hasta dónde llegará el intento –de seguir el curso actual del despliegue tecnológico y científico– de diluir las fronteras entre el *ciborg* (hombre maquinizado) y el androide (máquina humanizada). Según algunos científicos, como Raymond Kurzweil y Hans Moravec, el afán de mimetizar al ser humano ha llevado a la mimesis corporal o física y a la mimesis mental o cerebral, suma entonces del autómata antropomorfo e inteligencia artificial, lo que creará al autómata antropomorfo inteligente AAI, cuya apariencia exterior y funcionamiento interno lo convertirá, no sólo en algo o en alguien casi imposible de distinguir del humano, sino superior a éste y capaz de sobrepasarlo intelectualmente, debido a que las nuevas

²⁴ Por ello, Remo Bodei se pregunta: “¿Valdría la pena vivir si no probásemos alguna pasión, si tenaces e invisibles hilos no nos atasen con fuerza a cuanto –por diverso título– no llega al ‘corazón’, y cuya pérdida tememos? La total apatía, la falta de sentimientos y de re-sentimientos, la incapacidad de alegrarse y de entristecerse, de estar ‘llenos’ de amor, de cólera o deseo, la misma desaparición de la pasividad, entendida como espacio virtual y acogedor para la presentación del otro, ¿no equivaldría tal vez a la muerte?”, Remo Bodei, *op. cit.*, p. 11.

tecnologías aplicadas a la creación de estos androides han permitido la inclusión, a un nivel genético, de partes biológicas en los componentes mecánicos, dando lugar a sistemas de naturaleza mixta con mayores grados de redefinición mimética.²⁵

Parece algo siniestro y probablemente lo es; sin embargo, la literatura nos ha demostrado que posee más capacidad para figurar mundos posibles que todas las proyecciones científicas. Acaso por ello Agilulfo, entrañable personaje de *El caballero inexistente* que es una razón sin cuerpo y que vive en una armadura vacía, siente, pese a su perfección racional, una especie de envidia por lo humano, por lo demasiado humano:

Agilulfo no podía saber en qué consistía aquel cerrar los ojos, perder conciencia de sí, hundirse en un vacío de las propias horas. Y después al despertar encontrarse igual que antes, reanudar los hijos de la propia vida; y su envidia por la facultad de dormir de las personas existentes era una envidia vaga, como de algo que ni siquiera puede concebirse. Lo hería e inquietaba aún más la vista de los pies desnudos que asomaban aquí y allí por el borde de las tiendas, con los pulgares hacia arriba: el campamento

²⁵ Véase texto de Santiago Koval ya citado. Sobre los problemas que puede crearse con la no distinción entre los androides y los humanos, podríamos rescatar el comentario que hace el catalán Román Gubern, quien reflexiona sobre las patologías que pueden gestarse con la realidad virtual: “Pero cuando las copias son demasiado perfectas, puede llegar un momento en que nadie sepa a ciencia cierta si es un original o una copia y se entre en el umbral de la psicosis. Ésta es una de las lecciones que se desprende de la fantasía de *Blade Runner*, cuando los ‘replicantes’ producidos artificialmente por el hombre son en todo similares a él, salvo en que no tienen sentimientos”, Roman Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, p. 178.

durante el sueño era el reino de los cuerpos, una extensión de vieja carne de Adán, exaltada por el vino bebido y el sudor de la jornada guerrera; mientras en el umbral de los pabellones yacían desarmadas las vacías armaduras [...] Agilulfo pasaba, atento, nervioso, altivo: el cuerpo de la gente que tenía un cuerpo le producía, sin duda, un malestar semejante a la envidia, pero también un ansia que era de orgullo, de superioridad desdeñosa. Los colegas tan nombrados, los gloriosos paladines, ¿qué eran ahora? La armadura, testimonio de su grado y nombre, de las hazañas llevadas a cabo, de la fuerza y el valor, hela aquí reducida a una envoltura, a chatarra vacía; y las personas roncando, con la cara aplastada en la almohada y un hilo de baba que caía de los labios abiertos. A él no, no era posible descomponerlo en piezas, desmembrarlo: era y seguía siendo en cada momento del día y de la noche Agilulfo Emo Bertrandino de los Guildivernos y de los Otros de Corbentraz y Sura, armado caballero de Selimpia Citerior y de Fez [...] Y sin embargo, paseaba infeliz en la noche.²⁶

Como se deduce de la brillante descripción del narrador de *El caballero inexistente*, y como anticipaba E.T.A. Hoffmann, en el clarear del siglo XIX ante esta interrogante: ningún autómatas, por más semejante que sea al hombre, podrá poseer la mirada humana, porque en ella resplandecen las emociones, las sensaciones, los deseos, las pasiones. En el arte y en la mirada, que es también encuentro con los otros, está la revancha de la fragilidad humana sobre la exactitud inanimada de la máquina y de la razón pura.

²⁶ Italo Calvino, *El caballero inexistente*, trad. Esther Benítez, pp. 16-17.

Bibliografía

- Bodei, Remo, *Geometría de las pasiones. Miedo, esperanza, felicidad: filosofía y uso político*, trad. Isidro Rosas, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Calvino, Italo, *El caballero inexistente*, trad. Esther Benítez, Madrid, Siruela, 1992.
- D'Angelo, Paolo, *La estética del romanticismo*, col. La Balsa de la Medusa, dirigida por Valeriano Bozal, trad. Juan Díaz de Atauri, Madrid, Visor, 1999.
- Duque, Félix, "Del cuerpo crucificado a los cuerpos posthumanos", en *Eikasia*, Revista de filosofía, disponible en <http://www.revistade-filosofia.com/1CUERPOCRUCS.pdf>; consultado en mayo de 2009.
- Grout, Donald J. y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental*, 2, versión española de León Mamés, Madrid Alianza, 1999.
- Gubern Roman, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- Hoffmann, E.T.A., *El hombre de arena*, dirección y diseño de la colección Nonoi Lorente, México, Factoría, 2007.
- , *Los autómatas*, pról. y trad. Carmen Bravo-Villasante, Barcelona, Los jóvenes bibliófilos, 1992.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, introd. y trad. Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1994.
- Huidobro, Vicente, *Altazor*, Axial, 2006.
- Koval, Santiago, "Androides y posthumanos. La integración del hombre-máquina", en *Diego Levis. Comunicación & Educación*, marzo 2006, disponible en http://www.diegolevis.com.ar/secciones/Articulos/santiago_kovall.pdf; consultado en septiembre de 2007.

FIGURA LITERARIA DE LA MODERNIDAD

Nisbet, Robert, *Historia de la idea de progreso*, trad. Enrique Hegewicz, Barcelona, Gedisa, 1998.

Sepúlveda, Luz María, *La utopía de los seres posthumanos*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, núm. 276, Conaculta, 2004.

Ochoa Santos, Miguel Gabriel, “La paradoja donisiaca”, en Castilla Cerezo, Antonio (coord.), *Nietzsche o el espíritu de ligereza*, México, Plaza y Valdés, 2006.



Pluralidad de cuerpos, diversidad de mundos: entorno a la estética nietzscheana

Roberto Sánchez Benítez

Numerosos instintos se disputan en mí el predominio. Soy en ello la imagen de todo lo que existe, y me la explico.

Nietzsche, La voluntad de poder

Como se sabe, para Nietzsche, la existencia resulta soportable únicamente como fenómeno estético. El arte permite descansar y distraernos de nosotros mismos; recuperar una forma, emparentada con la naturaleza, que hace posible, a su vez, la superación de la moral. En particular, la estética nietzscheana será entendida como una fisiología aplicada, según la cual lo bello no existe por sí, sino en cuanto síntoma de ciertos “estados estéticos” más o menos útiles al desenvolvimiento e intensificación de la vida. Lo bello tiene un valor útil: beneficia a la vida, la “aumenta”. El planteamiento nietzscheano recurre a ciertas ideas biológicas (la referencias al cuerpo), así como fisiológicas (referencias a las pulsiones inconscientes) para sostener lo anterior. Nietzsche no deja de

referir el problema del arte a uno de carácter material-biológico: el arte actúa como una sugestión a los músculos y los sentidos; existe una reacción y motivación orgánica del arte, no es únicamente cuestión de estados espirituales; no es un “calmante” sino un “tonificador”. La creación artística es el efecto de un exceso de sensualidad. Se trata de una fisiología de los estados estéticos o de las pulsiones –ideas, como se ha podido comprobar, formuladas antes de que Freud hiciera lo suyo con el psicoanálisis y el inconsciente. Nietzsche se propuso pensar la obra a partir del artista y de sus estados estéticos, en particular a partir de la embriaguez dionisiaca. El presente trabajo analiza estos planteamientos.

El criterio de la fuerza

Si algún punto de vista sobre el cuerpo o el individuo llegó a interesar a Nietzsche, fue el de la posibilidad de su cambio permanente; ser al mismo tiempo uno y múltiple. Sostuvo que había que tomar el cuerpo como guía¹ y que su conocimiento y –como si se estuviera dirigiendo a Descartes– resultaba más sorprendente que el del alma. Es más, el alma o conciencia sólo es un efecto derivado del cuerpo. Nietzsche atribuye todas las cualidades de lo espiritual a la esencia de lo orgánico. Es por ello que llegó a sostener que “un ser orgánico es la expresión visible de un espíritu”, o bien de que “nuestras convicciones más sagradas, nuestras creencias más inmutables en los

¹ Friedrich Nietzsche, *La voluntad de puissance*, p. 282.

valores superiores son *juicios de nuestros músculos*".² En las más altas funciones del espíritu se encuentran las funciones orgánicas sublimadas, tales como la asimilación, la discriminación, la secreción, etcétera.

Y es que en el cuerpo se da cita el pasado más lejano y el presente de todo lo orgánico. El cuerpo es lo más propio que tenemos. Nadie considera a su estómago como algo "ajeno" a él, como lo pueden ser las "ideas" o la inspiración que nos viene incluso desde el más allá. Nacimos y morimos con nuestro cuerpo. Somos el cuerpo, de tal forma que habrá tantas conciencias en el ser humano como seres que constituyen su cuerpo.

Pero también, lo que define a un cuerpo, en sentido nietzscheano, es una relación de fuerzas en las cuales unas dominan y otras son dominadas. Las que dominan son llamadas "activas", mientras que las otras serán las "pasivas". El hombre no es más que un conjunto de fuerzas jerarquizadas (si bien dicha jerarquía no es del todo conocida de inmediato por el sujeto), donde se da la dialéctica en la que el que domina, alguna vez será dominado, en un primer gran ejercicio de las virtudes deseado por Nietzsche.

Tal como lo llegó a plantear Deleuze, en su estudio sobre el filósofo alemán, dos fuerzas desiguales son suficientes para plantear un cuerpo, ya sea químico, biológico, social, político.³ De aquí entonces que los cuerpos sean fruto de azar, de la forma en la que dichas fuerzas entran en relación para definirlo. Así, el cuerpo es un fenómeno múltiple; está compuesto por la concurrencia

² *Ibidem*, p. 294.

³ Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, p. 60.

de una pluralidad de fuerzas irreductibles. De hecho, somos una multiplicidad que se construye en una unidad imaginaria. Tal unidad es la conciencia o alma. El sujeto es, en consecuencia, una ficción. El 'yo' es una invención del cuerpo. Así, detrás de los sentimientos y los pensamientos se encuentra lo que Nietzsche llama el "sí mismo", el cuerpo, "soberano poderoso", "sabio desconocido".

Nietzsche criticará la idea del individuo "substancializado", "autonomizado" con relación al mundo y al devenir y situado como un átomo o mónada. El individuo como algo que "es"; unidad última, estable, durable, indestructible, fuente última de sus propios actos y representaciones. De lo que se trata es de construir una idea en la que en el hombre reinen múltiples centros de fuerza, que se combinen y combatan entre sí a cada instante, y donde la voluntad sea tanto el término último de un conflicto incontrolable entre esos centros de fuerza, como un libre arbitrio en el sentido de una voluntad que se plantea a sí misma sus leyes.⁴

La pluralidad referida se encuentra en estrecha correspondencia con la pluralidad de fuerzas que anima a todo lo existente, a la vez que habrá de ser atribuida al hecho de que somos seres sociales. En efecto, el hecho de vivir entre los demás nos hace diversos. La sociedad nos divide; por doquier andamos "cargando" a los demás. No sólo asimilamos a Dios, sostiene Nietzsche, sino a todos

⁴ Al referirse a la voluntad, Nietzsche señala que ésta admite, al menos, tres componentes: 1) una pluralidad de sensaciones reunidas; 2) el pensamiento; y 3) la emoción o placer de mandar y de ver vencidos todos los obstáculos, es decir, el triunfo; *cfr. La voluntad de puissance*, vol. I, p. 292.

los seres a los cuales reconocemos como existentes, incluso sin nombrarlos: “somos el cosmos en la medida en que le hemos comprendido o soñado”.⁵ De esta manera, depende en cual tipo de instinto o fuerza fundamental nos instalemos para que el mundo sea apreciado de una manera u otra. De ello dependerá también el tipo de forma expresiva que seleccionemos, como veremos más adelante.

Tal será el reconocido pluralismo nietzscheano, en donde no existe palabra, evento, fenómeno o pensamiento que no sea susceptible de diversos sentidos. De ahí que sostenga que “el *número*, forma perspectivista”.⁶ Será tan estrecha la correspondencia, que cada juego de fuerzas definirá una perspectiva sobre la realidad, un punto de vista sobre ella. El mundo mismo, del que forma parte el cuerpo, se encuentra hecho de una pluralidad infinita e inestable de fuerzas, constantemente surgiendo en la realidad a la vez que extinguiéndose. Por ello somos el lugar de una batalla de instintos y fuerzas, de inclinaciones y sentidos.

Para Nietzsche, un individuo superior será aquél que tenga en su interior, o manifieste, la más grande variedad de fuerzas siendo, a la vez, el que pueda controlarlas.⁷ “El cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de un único sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor”.⁸ Tal es el caso sin duda de lo que representa Zaratustra:

⁵ Friedrich Nietzsche, *La voluntad de puissance*, vol. I, p. 285.

⁶ *Ibidem*, p. 284.

⁷ Vid. James J. Winchester, *Nietzsches's Aesthetic Turn. Reading Nietzsche after Heidegger, Deleuze, Derrida*, p. 141.

⁸ F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 64.

Inmensa es la escala por la que él asciende y desciende; ha visto más, ha querido más, ha *podido* más que cualquier otro hombre [...] en él todos los opuestos se han juntado en una unidad nueva. Las fuerzas más altas y más bajas de la naturaleza humana, lo más dulce, ligero y terrible brota de un manantial único con inmortal seguridad.⁹

Es entonces la pluralidad de fuerzas existentes en uno mismo, así como quien haya transitado por una gran variedad de experiencias, lo que otorgará la “superioridad” o “nobleza” de espíritu en Nietzsche. Más que perseverar, a la manera de Spinoza, en su ser, el cuerpo nietzscheano busca acrecentarse, reforzarse. Antes que hablar de “átomos” del sujeto, debemos entender que, en realidad, se trata de una “esfera” que aumenta o disminuye perpetuamente y cuyo centro se desplaza pascalianamente, sin cesar. Cuerpo que quiere, en todo caso, ir más allá de sí mismo, y para lo cual se vale del arte. El arte vendría a ser la trascendencia del cuerpo.¹⁰

La máxima ley del conflicto que rige a las fuerzas que componen el cuerpo y la realidad es llamada por Nietzsche *voluntad de poder*. El artista, en este sentido será aquél que tenga la capacidad de expresar esta pluralidad de

⁹ F. Nietzsche, *Ecce Homo*, p. 101.

¹⁰ Cuando Nietzsche habla del *camino del creador*, señala la necesidad de que éste vaya hacia sí mismo y que cree por encima de sí mismo y que por ello “perezca”. Recordemos cómo lo que más ama Zaratustra en el hombre es que sea un “tránsito y un ocaso”; F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 108. En el mismo sentido, a la hora de referirse a los “hombre superiores”, que son los creadores, indica que “quien tiene que dar a luz, está enfermo; y quien ha dado a luz está impuro”. Los hombres superiores todavía serán seres malogrados.

fuerzas, voluntades o estados interiores que lo componen. Refiriéndose al estilo, Nietzsche señala en *Ecce Homo*:

Comunicar un estado, una tensión interna de *pathos*, por medio de signos, incluso el *tempo* (ritmo) de esos signos –tal es el sentido de todo estilo; y teniendo en cuenta que la multiplicidad de los estados interiores es en mí extraordinaria, hay en mí muchas posibilidades de estilo–, el más diverso arte del estilo de que un hombre ha dispuesto nunca.¹¹

71

Incluso en el criterio de “inspiración” poética encontramos su planteamiento de un cuerpo o sensibilidad abierta a aquellas realidades que se convierten en imágenes o en símbolos, ahí donde estos vuelven innecesario al concepto. La inspiración no dejará de ser un médium de fuerzas “poderosísimas”, actuando como fuerzas. Así es cómo explica Nietzsche que le llegó la idea de composición de su libro más importante, *Así habló Zaratustra*. Bajo ese planteamiento, el criterio de “inspiración” se encuentra muy cercano al de “encarnación” o “revelación”. Algo se deja oír, se siente, trastorna a quien esto padece. Como un rayo refulge un pensamiento; se encuentra, no se busca, se toma. Es un éxtasis, un completo estar fuera de sí. “Todo acontece de manera sumamente involuntaria, pero como en una tormenta de sentimiento, de libertad, de incondicionalidad, de poder, de divinidad...”¹²

Pero aún así, al artista lo habrá de caracterizar el uso de “máscaras” como una medida de protección contra aquellos que no han tenido la oportunidad, o no han ensayado el

¹¹ F. Nietzsche, *Ecce Homo*, p. 61.

¹² *Ibidem*, p. 98.

conocimiento profundo de sí mismos al que están obligados. Es decir, que a la tensión artística le es consustancial una cierta “idealización”, la cual entrará en conflicto con las pretensiones racionalistas de la objetividad y verdad puras. El artista es quien, en efecto, valora por encima de todo las apariencias y quien, sobre todo, no cree en la distinción metafísica entre éstas y una pretendida y oculta esencia de la realidad. “Todo lo que es profundo ama las máscaras”, sentencia el filósofo.

En la medida en que resulta imposible la observación directa y total de los fenómenos es que nos servimos de imágenes, metáforas, símbolos, de idealizaciones por medio de procesos creativos o artísticos de suma fineza. Es por ello que Heidegger sostendrá, en su lectura nietzscheana, que: 1) el fenómeno del arte es el más transparente; el más accesible en su esencia, de tal suerte que *traduce lo que es*, que es devenir (ser artista constituye el modo más transparente de la vida); y 2) que el arte es el acontecimiento fundamental del “ente”, es decir, que el rasgo fundamental de lo que es es *ser producido, crearse a sí mismo*. En el arte se revela, de manera inmejorable, la fuerza creativa por excelencia. Ahí es donde se lleva a cabo la lucha más enconada de cambio, ya que proporciona el escenario para la institución de nuevos valores, entre ellos, el de la verdad.

La ilusión de la impostura

Para Nietzsche, insistimos, la existencia resulta soportable únicamente como fenómeno estético. El arte permite descansar y distraernos de nosotros mismos; recuperar

una forma, emparentada con la naturaleza, que hace posible, a su vez, la superación de la moral.

De vez en cuando necesitamos descansar de nosotros mismos, mirarnos desde lo alto, en la lejanía del arte, para reír y llorar por nosotros; necesitamos descubrir al héroe y al loco que oculta nuestra pasión por el conocimiento; es menester que alguna vez nos regocijemos con nuestra locura, para que podamos conservarnos alegres en nuestra sabiduría.¹³

73

El arte es una forma de rendir “culto al error”, la manera de elevarnos por sobre las cosas. Un arte “petulante”, “ondulante”, “danzarín”, “burlón”, “pueril” y “satisfecho”, fue lo que Nietzsche exigió como manera de preservar la libertad.

Al tener su elemento en la apariencia sensible, el arte se manifiesta como lo más contrario a toda la tradición metafísica: es lo más “anti-todo”; antídoto para todos los males severos de la civilización occidental. Nietzsche creyó que la metafísica había negado la vida, de tal manera que el arte acabó siendo una de sus formas afirmativas, el consentimiento a lo que es sensible, a lo que no es el “mundo verdadero”. Él querrá que, a través del hombre, el arte se convierta en un *suceso cósmico*: acontecer del Ser.

En Nietzsche, la estética constituye una reacción al nihilismo religioso, moral y filosófico. “Nuestra religión, nuestra moral, nuestra filosofía no son sino las formas de la decadencia de la humanidad, *el contra-movimiento*:

¹³ F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 97.

el arte".¹⁴ Por ello, el arte es la base de nuevos valores, capaz de fundar la medida y leyes de una existencia histórica: fundamentar nuevos elementos que evalúen la vida. Como vemos, la estética debería convertirse, más bien, en una "fisiología aplicada", es decir, la exploración de ciertos estados de la conciencia.

El filósofo francés Gilles Deleuze sostuvo alguna vez que el concepto nietzscheano del arte resultaba ser trágico.¹⁵ Ello por dos razones: la primera, en la medida en que es contrario a una operación "desinteresada", en el sentido de no curar, calmar, sublimar o eliminar el deseo, el instinto o la voluntad. El arte es más bien un estimulante de la voluntad de poder, un "excitante del querer".¹⁶ Para observar este principio, Nietzsche insistió en la necesidad de plantear una estética de la creación, o del creador, antes que del espectador, o a partir de una ontología de la obra, como será desarrollada por Heidegger. De acuerdo con ello, es necesario un conocimiento sobre la actividad y vida del artista.

¹⁴ F. Nietzsche *apud* M. Heidegger, *Nietzsche*, p. 72.

¹⁵ La tragedia fue, entre los griegos, música e imagen, sueño y embriaguez, figura y caos, luz y noche, fenómeno y esencia, o más exactamente, aparición de la esencia del mundo. La tragedia tenía como misión revelar "el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida". Esencia que yace extrañamente envuelta en tinieblas: "núcleo de la existencia", "madres del ser", lo "Uno primordial" o lo "Uno viviente", según las diversas expresiones nietzscheanas.

¹⁶ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 144.

El otro principio alude a la manera en que la obra de arte es vista como el más alto poder de “lo falso”: magnifica el “mundo como error”, santifica la mentira, hace de la voluntad de engañar un ideal superior: “No es el mundo como cosa en sí (jéste está vacío, vacío de sentido y es digno de una risa homérica!), es el mundo como error el que es tan rico en significación, tan profundo, tan maravilloso”. O bien, “El arte, precisamente al santificar la *mentira* y al elevar a la *voluntad de engañar* al lado de la buena conciencia, está por principio más opuesto al ideal ascético que la ciencia”.¹⁷

Como hemos mencionado, la estética nietzscheana será entendida como una “fisiología aplicada”, según la cual lo bello no existe por sí sino en cuanto síntoma de ciertos “estados estéticos” más o menos útiles al desenvolvimiento e intensificación de la vida. Lo bello tiene un valor útil: beneficia a la vida, la “aumenta”. Ideas biológicas (la referencias al cuerpo), así como fisiológicas (referencias a las pulsiones inconscientes). Nietzsche no deja de referir el problema del arte a uno de carácter material-biológico: el arte actúa como una sugestión a los músculos y a los sentidos; existe una reacción y motivación orgánica del arte, no es únicamente cuestión de “estados espirituales; no es un “calmante” sino un “tonificador”. Es más, Nietzsche sostuvo que las emociones provocadas por el arte se podían medir.

El arte nos hace pensar en los estados de vigor animal: de una parte, es el excedente, el desbordamiento de una constitución corporal floreciente en el mundo de las imágenes y los deseos; por la otra, es una excitación

¹⁷ F. Nietzsche *apud* Deleuze, *op. cit.*, p. 145.

de funciones animales por medio de imágenes y deseos de vida intensificada; representa un aumento del sentimiento de la vida, un estimulante de la vida.¹⁸

La creación artística es el efecto de un exceso de sensualidad. “Fisiología de pulsiones”. La obra de arte queda referida a una situación fisiológica en la cual encuentra su razón de ser y sentido. Se trata, en consecuencia, de pensar la obra a partir del artista y de sus “estados estéticos”, a partir de la “embriaguez dionisiaca”. En contra de lo que pudiera pensarse –sobre todo, en contra de Schopenhauer y Wagner–, el arte no es un apaciguamiento del individuo, no existe para conducirlo a la paz o la quietud; muy por el contrario se debe a un “exceso”, a una “embriaguez”, a una “excitación” no muy lejana de la sexualidad misma.

Detrás de la obra de arte debemos encontrar el cuerpo, la sensualidad, los sentimientos ubicados en una jerarquía; la pasión, todo, menos la quietud y la consolación. Es por ello que el artista debe estar poseído de un temperamento vigoroso. Hacer una obra es casi como “hacer hijos”. Nietzsche cree que es un mismo tipo de fuerza el que existe en la creación artística y en el acto sexual. Lo que explica al arte es lo que se da en el hombre a pesar de él mismo, es decir aquello que lo sobrepasa constantemente y para lo cual tiene pocas explicaciones. Es lo que señala al sostener que “un pensamiento viene cuando él quiere, y no cuando ‘yo’ lo quiero”. Son los impulsos, los deseos, la realidad de lo inconsciente, del azar y las circunstancias lo que explica, a su manera, mucho de lo que ocurre en el arte.

¹⁸ F. Nietzsche *apud* Luc Ferry, *Homo aestheticus*, p. 249.

En Nietzsche encontramos, al mismo tiempo, una valoración del artista frente a la obra, así como una superación de éste por aquélla. El artista no encuentra otra forma de afirmarse (y afirmar la vida en su “inocente devenir”) que en la obra, a la vez que ésta lo sobrepasa, ya que es algo más que lo que quiso ser o se pretendía que fuera. En el límite, no existiría ni sujeto ni objeto en el acto creador. En la obra de arte no habría representación ni representado: interpretación sin intérprete y sin cosa interpretada. La obra expresa lo que es tal y como es, sin engaño o bien, haciendo del engaño y la mentira, de la apariencia, la más auténtica realidad de las cosas, lo que una razón nos habría acostumbrado a desechar en el camino de conquistar lo verdadero y duradero.

Así, lo que consideramos como bello no es una realidad estable sino dependiente de nuestro gusto, inclinación, fuerza, de la capacidad de invención que somos capaces de desarrollar. Cada punto de vista o perspectiva sobre las cosas es otro “estado de ellas”; momentos fugitivos de individualidad, expresiones particulares y temporales de la vida. Cada idea, sentimiento o pasión es una forma de ser de la realidad: describen un mundo que así se expresa.

En consecuencia, la belleza depende de quien evalúa, de la forma en que es capaz de jerarquizar sus sentimientos y emociones hasta dar con un orden, una armonía, un “estilo” inédito que funge a su vez, y muy al estilo kantiano, como ley aplicable a la naturaleza caótica y cambiante. El verdadero artista no sólo debe tener “bellos sentimientos”, sino que debe estar en posesión de un “gran estilo”: tener la capacidad de “volverse maestro del caos que es uno mismo, forzar al propio caos a adquirir

forma; devenir lógico, simple, sin equívoco, matemático, devenir *ley*, en eso radica la gran ambición”.¹⁹

De ahí que el “embellecimiento” sea consecuencia de una gran fuerza; expresión de una “voluntad victoriosa”, de una “coordinación muy intensa”, de una “puesta en armonía de todos los deseos violentos”, de un infalible “equilibrio perpendicular”. La “simplificación lógica y geométrica es una consecuencia del aumento de la fuerza”, señala el filósofo alemán. De cualquier manera, Nietzsche entenderá por belleza una presentación sensible de lo verdadero, casi en conformidad con el criterio hegeliano. El arte debería entregarnos lo inasible de las cosas, lo que escapa a la compresión conceptual, lo oculto, el misterio, lo invisible: presentar lo “impresentable”.

Uno de los más importantes estados fisiológicos ligados al arte, destacado por Nietzsche, es el de la “embriaguez”. Se trata de una condición fisiológica que va desde la sexual (y sobre todo) hasta la de la fiesta, la rivalidad, el virtuosismo, la victoria, una voluntad “sobrecargada y henchida”, es decir, todo movimiento extremado. Lo fundamental consiste en poseer un sentimiento de plenitud y de intensificación de las fuerzas, del cual debemos hacer partícipes a las cosas: “las constreñimos a que tomen de nosotros, las violentamos, –*idealizar* es el nombre que se da a este proceso–”.²⁰ La embriaguez es exceso, superación, abandono hacia la libertad; es el “ánimo” que contagia e inflama de visión y perspectiva a la realidad, haciendo posible el “estar” de todos. Hablamos del hombre “contemplativo” o “superior” que es capaz de ver y oír

¹⁹ F. Nietzsche *apud* Luc Ferry, *ibidem*, p. 259.

²⁰ F. Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, p. 91.

infinitamente más que los demás. El que, con su pensamiento y sentimiento, hace cosas que aún no existen: un “poema”, en sentido genérico, en el que el universo se descubre en un incesante crecimiento de apreciaciones, colores, evaluaciones, perspectivas, matices, afirmaciones y negaciones.

En todo caso, la “embriaguez” será el estado en el cual el arte se produzca. Por medio de ella, nos ponemos a prueba y ponemos a prueba las cosas en su forma máxima. Es por ello que, a partir de esta noción, tenemos una idea del sentir, que no es tan sólo algo que se desenvuelva en el interior, sino que es ese género de existencia en virtud del cual, y conforme al mismo, somos desde ya siempre excitados, conducidos más allá de nosotros mismos hacia lo que nos concierne o suscita atención.

La embriaguez, en suma, no debe comprenderse tan sólo como una realización absoluta de sí mismo, sino que implica un abrirse a lo que nos rodea. En este sentimiento se interpenetran todas las “intensificaciones”, todo lo que es capaz de hacer el hacer y el ver; la receptividad y la sollicitación, la comunicación y el desencadenamiento de sí. Representa, entonces, la posibilidad de “abrir” la existencia, permitiendo que se despliegue en la plenitud de sus poderes, aumentándose. Arte que debe estar, por tanto, en contacto con la vida, referirse de manera incesante a ella. Todo arte deberá ser evaluado en función de la vida. Ser otro modo de ser de la vida, por parafrasear a Lévinas.

Para Nietzsche, el arte dionisiaco descansa en el juego con la “embriaguez”, con el éxtasis.²¹ En el límite,

²¹ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 232.

el ser humano deja de ser artista para convertirse en una obra de arte, “camina tan extático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses”. El ser humano como obra de arte, esa extraña utopía, también política, tiene en el planteamiento nietzscheano-dionisiaco una de sus más claras definiciones. Mientras que Apolo puede ser encontrado en la belleza estática de un Fidias, Dionisio interpretará en la tragedia los “enigmas y horrores del mundo”, a la vez que expresará en la música trágica el pensamiento más íntimo de la naturaleza, a saber, “el hecho de que la ‘voluntad’ hila en y por encima de todas las apariencias”.²²

En la embriaguez dionisiaca, la naturaleza se manifiesta en su fuerza más alta: “vuelve a juntar a los individuos y los hace sentirse como una sola cosa, de tal modo que el *principium individuationis* (principio de individuación) aparece, por así decirlo, como un permanente estado de debilidad de la voluntad”.²³ Así, “el ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez”.²⁴

Ahora puede entenderse la razón de que en Nietzsche, la teoría estética tenga la forma de una teoría psicológica del arte, y hasta cosmológica. “El universo, obra de arte que se engendra a sí misma”,²⁵ o bien, “la estética sólo

²² *Ibidem*, p. 234.

²³ *Ibid.*, p. 235.

²⁴ F. Nietzsche *apud* Eugen Fink, *La filosofía del Nietzsche*, p. 28.

²⁵ F. Nietzsche, *La voluntad de puissance*, vol. II, p. 464.

tiene sentido como ciencia de la naturaleza”,²⁶ llegará a decir. Se trata, en primer lugar, de un análisis psicológico de los impulsos artísticos que se contradicen entre sí y que operan juntos en la unidad de la obra de arte trágico.

Siguiendo las huellas de Schopenhauer, Nietzsche elevará la psicología del instinto artístico a la categoría de un principio del universo. Lo que inicialmente era una tendencia humana se convierte en un poder ontológico. La embriaguez es aquí la marea cósmica, es un delirio de bacantes, que rompe, destruye, succiona todas las figuras y elimina todo lo finito y particularizado; es el gran ímpetu vital. En la música y la poesía lírica es donde vemos claramente este aspecto: en ellas, el verdadero sujeto del arte no es el hombre, sino el fondo mismo del mundo, que actúa por medio del hombre y hace de él el depositario de sus tendencias.²⁷

²⁶ F. Nietzsche, *La voluntad de puissance*, vol. I, p. 378.

²⁷ Schopenhauer consideró a la música como un lenguaje, sólo que con características superiores al hecho con palabras. La música es una “lengua universal, cuya claridad y elocuencia superan en mucho a todos los idiomas de la tierra”. Schopenhauer no pudo dejar de vincular la música a una esencia más profunda del mundo y de nosotros mismos, sin que fuera ella misma representación de algo ya existente. La música es tan capaz, desde este punto de vista, de trascender todo el mundo fenoménico para ser la expresión directa e inmediata de la voluntad que anima los seres y la cosas, a tal grado de que bien pudiera no existir el mundo y aún así existiría la música: “la música, que trasciende de las Ideas, y es por completo independiente del mundo fenomenal y aun le ignora en absoluto, podría subsistir, en cierto modo, aun cuando el mundo no existiese”; Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, p. 264. Schopenhauer llegó a sostener que, en la medida en que la música remite de manera directa a la voluntad,

Yo “cósmico” como línea de horizonte. Bajo esta perspectiva todo individuo colabora al conjunto del “ser cósmico”, es decir, todo lo que vivimos no es sólo algo que nos compete de manera personal, sino que, como llegó a establecerlo Nietzsche, “sirvo a intereses de muchos hombres viviendo como vivo, formándome y contándolo, me ha parecido siempre que soy una colectividad a la cual dirijo exhortaciones graves, familiares y consoladoras”.²⁸

Toda experiencia, si es remontada a los orígenes, supone el pasado entero del universo, de tal manera que, incluso, aprobar un sólo hecho supone aprobarlo todo. En la medida en que nada existe por sí mismo, ni en nosotros o en las cosas, si decimos sí a un instante –sostiene el pensador alemán– decimos sí por ello, no sólo a nosotros mismos, sino a toda la existencia. Eternidad aprobada, justificada, afirmada. No otra es la idea que Nietzsche se hace del filósofo como aquél que es capaz de hacer resonar en sí todos los “acentos del universo”, y de traducir tal acuerdo global en conceptos.

El arte humano es entonces entendido como un acontecimiento cósmico, tal como después lo sostendrá Adorno. El arte tendrá la función de transfigurar la dureza, la pesadez, lo espantoso, el absurdo y el abismo de la existencia en representaciones con las cuales vivir; representaciones que son, para Nietzsche, “lo sublime”. Tanto lo

es que ella sólo puede ser lenguaje del sentimiento y la pasión. La obra musical pinta las innumerables formas de los deseos humanos y expresa también su cumplimiento. Pero lo hace no aludiendo a tal o cual sentimiento o pasión, goce, amargura o dolor, sino que lo hace en abstracto, es decir, en su esencia, sin ningún atributo circunstancial, sin motivos siquiera.

²⁸ F. Nietzsche, *La voluntad de puissance*, vol. II, p. 462.

sublime, como lo “ridículo” se encontrarán entre la belleza y la verdad; mundo intermedio donde será posible la unión de Apolo y Dionisio. Mundo de “verosimilitud” que juega con la embriaguez.

Ésta será entonces, la solución al nihilismo en Nietzsche: ante el reconocimiento de la nulidad de la existencia, el artista trágico vive sin barruntar una fisura en su visión del mundo. La náusea del vivir sólo es una condición para la creación, la cual encumbra la ilusión y el delirio: glorificar la existencia mediante el arte. Sólo que el arte trágico-dionisiaco no se contentará con las apariencias, frente a una verdad oculta, sino que tales apariencias serán un símbolo, tan sólo, de dicha verdad. Verdad simbolizada por el arte. Ya no la verdad sino la *máscara*.

El hombre dionisiaco

Como puede verse, el arte apunta al estado en el que uno enriquece las cosas con su propia plenitud: todo lo que uno ve, quiere, lo ve fuerte, sobrecargado de energía. El hombre transforma las cosas hasta que ellas reflejan su poder, hasta que son reflejos de su perfección. A este tener-que-transformar las cosas es a lo que Nietzsche llama “arte”. Así, en el arte el hombre se “goza a sí mismo como perfección”. Estas son algunas de las conclusiones a las que llega Nietzsche con su búsqueda de lo dionisiaco y lo apolíneo en la cultura helénica. En varias ocasiones, declara haber sido el primero que, “para comprender el instinto helénico más antiguo, todavía rico e incluso desbordante, tomé en serio aquél maravilloso

fenómeno que lleva el nombre de Dionisio: el cual sólo es explicable por una *demasía de fuerza*".²⁹

Mientras que lo apolíneo mantiene excitado ante todo al ojo, de modo que adquiere la fuerza de ver visiones —como en el caso del pintor, escultor y el poeta épico— en el estado dionisiaco es todo el sistema entero de los afectos el que queda excitado e intensificado, de modo que descarga de una vez, y al mismo tiempo hace que se manifieste la fuerza de representar, reproducir, transfigurar, transformar, toda especie de mímica y de histrionismo. Así, al hombre dionisiaco le resulta imposible no comprender una sugestión cualquiera; no pasa por alto ningún signo de afecto; posee el más alto grado del instinto de comprensión y de adivinación, en resúmenes cuentas "se introduce en toda piel, en todo afecto: se transforma permanentemente".³⁰

Con todo el entusiasmo de que fue capaz, Nietzsche describe las cualidades del "hombre dionisiaco", ese descubrimiento que hizo de la cultura griega y que, en su consideración habría de "superar" al hombre europeo, presa del resentimiento —el hombre de la deuda o culpa, como le llamará alguna vez Cortázar. Su propuesta es, para nosotros, una de las imágenes más sugerentes del artista después de la época romántica del "genio" en el cual, a pesar de todo, Nietzsche seguía creyendo como algo que resultaba "necesario" en una época accidentada.

Lo trágico en Nietzsche se opone tanto a la visión cristiana como a la dialéctica, en un sentido hegeliano, ya que se trata de la afirmación de lo diferente, lo cual

²⁹ *Ibidem*, p.133.

³⁰ *Ibidem*, p. 92.

se opone a la negación que busca una superación de sí misma en lo otro. “Frente al elemento especulativo de la negación, de la oposición o de la contradicción, Nietzsche opone el elemento práctico de la *diferencia*: objeto de afirmación y de placer”.³¹ Habrá en consecuencia algo más importante que la contradicción y el trabajo de la negación que supera las diferencias, anulándolas. Lo negativo corresponde a fuerzas débiles que reaccionan ante otras, negando lo que no son ellas, haciendo de esta negación su propia esencia y el principio de su existencia. Tal es el caso de cierta moral: mientras que la “moral aristocrática nace de una triunfal afirmación de sí misma, la moral de los esclavos desde el principio es un no a lo que no forma parte de ella misma, a lo que es diferente a ella, a lo que es su no-yo; y éste no es un acto creador”. De ahí que la dialéctica sea entonces el modo de pensar de los esclavos.

En cambio, Dionisio, ese personaje conceptual central del libro *El nacimiento de la tragedia*, es quien afirma todo lo que aparece; afirmación múltiple o pluralista que no es sino la esencia de lo trágico. “El arte es, por esencia, *afirmación, bendición, divinización de la existencia*”.³² Lo trágico se halla en la multiplicidad, en la diversidad de la afirmación como tal, pero también en la alegría. La tragedia es, al final, un fenómeno estético; designa la forma estética de la alegría, de ahí que no debamos entenderla como una receta médica, ni como solución moral del dolor, del miedo o la piedad. Es una visión anti-metafísica del universo y la vida, relacionada con el arte.

³¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 18.

³² F. Nietzsche, *La voluntad de puissance*, vol. II, p. 410.

En la visión trágica del mundo, vida y muerte, nacimiento y decadencia de lo finito se encuentran entrelazados. El sentimiento trágico de la vida es una afirmación de ésta; un asentimiento jubiloso incluso a lo terrible y horrible, a la muerte y a la ruina, al hecho de que todo vuelva a repetirse alguna vez, tanto lo elevado como lo abyecto. Tal sentimiento puede conllevar la propia desaparición, además de que tiene sus raíces en el conocimiento de que todas las figuras finitas son sólo olas momentáneas en la gran marea de la vida; “de que el hundimiento del ente finito no significa la aniquilación total, sino la vuelta al fondo de la vida, del que ha surgido todo lo individualizado”.³³ Vida y muerte se encuentran hermanadas en un movimiento rotatorio misterioso: unas figuras se forman cuando otras desaparecen. Cuando una cosa sale a la luz, otra tiene que hundirse en la noche.

Tanto lo apolíneo como lo dionisiaco no son, finalmente, sino dos estados psicológicos fundamentales. El primero designa la contemplación extasiada de un mundo de imaginación y sueño, de la “bella apariencia” que nos libera del devenir. Aquí el hombre se vuelve silencioso, sin deseo, uniforme como “la superficie del mar”. Mientras que lo segundo concibe activamente el devenir, creación y destrucción a la vez. Para Nietzsche, el devenir sería la creación continua de un ser desbordante de riqueza, de un dios que sólo podría triunfar sobre el tormento de la existencia a partir de metamorfosearse o cambiar de manera perpetua. El devenir sólo es posible, en consecuencia, a partir de la nadificación de lo real,

³³ Eugen Fink, *op. cit.*, p. 21.

de la existencia y la “bella apariencia”, en la destrucción pesimista de la ilusión.

En este sentido, Nietzsche tomará de Heráclito —y contra Sócrates— las ideas del devenir y la guerra:

La afirmación del *fluir* y del *aniquilar*, que es lo decisivo en la filosofía dionisiaca, el decir sí a la antítesis y a la guerra, el *devenir*, el rechazo radical incluso del mismo concepto ‘ser’ —en esto tengo que reconocer, bajo cualquier circunstancia, lo más afín a mí entre lo que hasta ahora se ha pensado.³⁴

87

Así, mientras que lo apolíneo se refiere a la necesidad de satisfacerse consigo mismo, de tener consigo mismo, ser un “individuo”, lo dionisiaco, sostén de la visión trágica de la existencia, atiende la necesidad de la unidad, de todo aquello que supera a la personalidad, a la realidad cotidiana, a la sociedad, al “abismo de lo efímero”. Es un sentimiento que se infla y desborda apasionada y dolorosamente, que se expande a los estados más oscuros, plenos y flotantes. Afirmación extasiada de la existencia en su conjunto, siempre igual a sí misma en todos los cambios, igualmente poderosa.³⁵ En la tragedia de los griegos, Nietzsche descubre la antítesis entre figura y oleaje informe de la vida, entre ser finito que, destinado a la aniquilación, se hunde en el fondo del in-finito, fundamento que continuamente hace surgir de sí nuevas figuras. La vida in-finita es lo constructivo.

La obra de arte se convierte, en consecuencia, en la llave de la visión del mundo. Los dos principios recobrados

³⁴ F. Nietzsche *apud* Eugene Fink, *op. cit.*, p. 24.

³⁵ F. Nietzsche, *La voluntad de puissance*, vol. II, p. 445.

de la tragedia griega tienen que ver, por un lado, con el instinto figurativo: Apolo es el dios de la claridad, de la luz, de la medida, de la forma, de la disposición bella. Dionisio es, en cambio, el dios de lo caótico y desmesurado, de lo informe, del oleaje hirviente de la vida, del frenesí sexual, el dios de la noche. Es el dios de la música, pero de la seductora, excitante, que desata todas las pasiones. Sueño y embriaguez.

Apolo no sólo crea el mundo de las imágenes del sueño humano, sino que crea también el mundo de las imágenes de aquello que el hombre toma de ordinario por lo real. El mundo que vivimos cotidianamente es el reino de Apolo que acaba, finalmente, devorado por la unidad dionisiaca. El mundo de las apariencias acaba absorbido por el de la unidad esencial o dionisiaco.

Bibliografía

- Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1971.
- Ferry, Luc, *Homo aestheticus*, París, Grasset & Fasquelle, 1990.
- Fink, Eugen, *La filosofía del Nietzsche*, Madrid, Alianza, 1984.
- Heidegger, Martin, *Nietzsche*, París, Gallimard, 1971.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 2005.
- , *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 1975.
- , *Ecce Homo*, Madrid, Alianza, 1976.
- , *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1984.

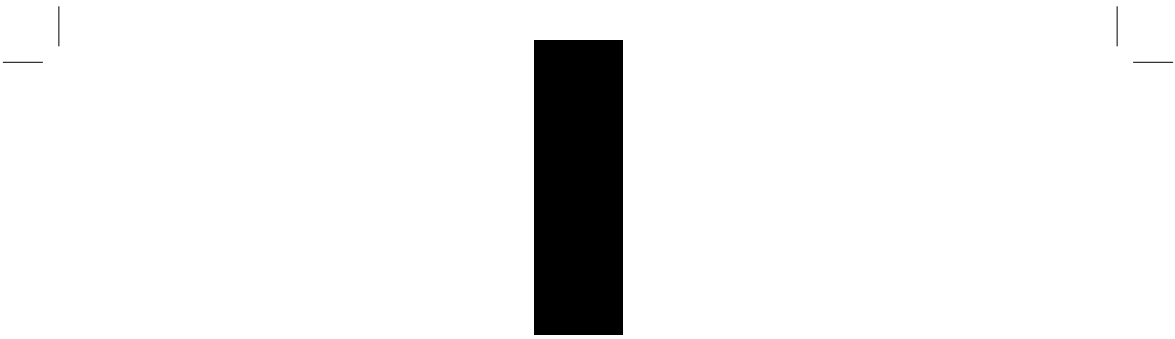
———, *La gaya ciencia*, Madrid, SARPE, 1984.

———, *La volonté de puissance*, vol. I y II, París, Gallimard, 1995.

Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 2003

Winchester, James J., *Nietzsches's Aesthetic Turn. Reading Nietzsche after*

Heidegger, Deleuze, Derrida, Nueva York, State University of New York.



La modernolatría futurista: cuerpo y estética dinámica

Miguel G. Ochoa Santos

Hoy en día la extinción de la naturaleza se ha convertido en un fenómeno peligroso que amenaza la propia vida humana. El desarrollo tecnocientífico más que solucionar el problema forma parte del mismo, ya que las vías de una producción económica sustentable y ecológicamente prudente es inviable, porque los rendimientos financieros generados por el uso intensivo de energías contaminantes es mayor que aquellos que podrían obtenerse con el empleo de tecnologías limpias.

Pero quizá habría que hurgar más a fondo para descubrir los procesos subyacentes a esta devastación y desplazamiento del reino natural. Cuando se vincula este nefasto resultado al despliegue de la modernidad el panorama se torna más claro, puesto que el aparato tecnocientífico y el dominio de una racionalidad instrumental son las claves que explican el advenimiento de una era que estimula y consagra el imperio de lo artificial y, por consiguiente, socava la presencia de aquello que solía concebirse y denominarse como naturaleza.

Los avances en el campo de la bioquímica, la biología molecular y la ingeniería genética han propiciado el advenimiento de un campo de saberes y tecnologías capaces de producir vida e inteligencia artificiales. Por

tanto, ahora es posible que el hombre engendre seres de la misma especie, a partir de los propios desarrollos alcanzados en los ámbitos de la ciencia y la tecnología. Al mismo tiempo, se han establecido las condiciones para intervenir en otros entes con el objeto de modificar su naturaleza originaria, ya sea combinando propiedades o creando nuevas especies a partir de una selección genética, ya no natural sino artificial.

Es conveniente subrayar que en nuestras sociedades hipermodernas lo artificial tiende a sustituir al reino natural en todos los campos de la actividad humana y los territorios de la vida. Las cirugías cosméticas modifican el cuerpo;¹ las prótesis sustituyen órganos y partes corpóreas; las máquinas suplen la fuerza humana y algunas de las tareas productivas que ésta tradicionalmente realizaba. Los productos transgénicos destruyen aquellas limitaciones impuestas por los ciclos naturales de la agricultura tradicional, mientras que la evolución de la inteligencia artificial avanza de forma apabullante.

Sin embargo, es necesario apuntar que los avances actuales son una consecuencia lógica del predominio que la modernidad, en cualquiera de sus versiones, ha otorgado desde sus orígenes a la razón tecnocientífica, pero sobre todo, a la ecuación que ésta ha construido en torno a las aplicaciones redituables y los usos vinculados al poder. Ésta, desde el inicio, ha sido articulada a un relato en el que aparece como fundamento del saber y motor de la historia, bajo el aspecto de núcleo del tiempo progresivo y factor

¹ Para conocer las vertientes de la cirugía cosmética dentro de la sociedad hipermoderna, puede consultarse el libro de Kathy Davies, *El cuerpo a la carta. Estudios culturales sobre cirugía cosmética*.

de bienestar continuo de la especie humana. Es cierto que no todas las corrientes ilustradas compartieron la visión evolutiva y ascendente del acaecer racional, como tampoco se inclinaron a favorecer una razón instrumental autónoma, desligada de las esferas de la razón ético-jurídica y del campo de la sensibilidad estética. Pero lo real es que el potente aparato tecnocientífico se ha conformado siguiendo las pautas de intereses económicos y fines políticos particulares, basados en formas de dominio más que en expectativas de emancipación individual y colectiva.

En la actualidad es patente la centralidad de la economía capitalista y, con ella, aparece con total nitidez la orientación del aparato tecnocientífico al cumplimiento de fines mercantiles, financieros y militares. Por supuesto que la aplicación de este modelo de gestión ha dado resultados espectaculares en todos los campos de la actividad humana. De hecho podría afirmarse que la tendencia a la creación de una vida artificial es mayor que las actividades desplegadas para generar productos a partir del dominio y la transformación de la naturaleza.

Con el avance tecnocientífico se ha conformado una nueva soberanía de la razón respecto de la naturaleza. Así, los límites que ésta imponía a los seres humanos, para su desarrollo, poco a poco han sido transgredidos por efecto de la aplicación intensiva de la tecnología. Basado en la nueva potencia racional, el individuo moderno ha generado una segunda naturaleza bajo los preceptos de una lógica propia que ya no está constreñida por la inercia del movimiento primigenio.

Si la primera ola modernizadora tenía por objeto conquistar y dominar el reino de lo natural, la segunda ha tomado como objeto de transformación al cuerpo humano

mismo. Todos los saberes producidos alrededor de la vida humana, así como las técnicas de intervención, han hecho posible que lentamente las restricciones naturales del cuerpo humano se conviertan en cosa del pasado. Los cuerpos actuales han sido moldeados por las biotecnologías y las aplicaciones farmacéuticas, tanto en lo que respecta a su funcionamiento orgánico como a su apariencia externa. Por ello, el individuo contemporáneo puede modificar, de acuerdo a sus necesidades personales y culturales, el cuerpo *originario* con el que ha sido arrojado al mundo. Éste se transforma en mecanismo constituido por un conjunto de partes que pueden ser reparadas o sustituidas por elementos artificiales de acuerdo a las distintas emergencias y situaciones que se le presentan a la persona a lo largo de su vida. Con el tiempo se ha hecho posible ajustar o modificar la fachada corporal con arreglo a los modelos culturales de belleza que dominan el imaginario social del momento.

La pluralidad natural tiende a ser reducida por la homologación de los patrones de belleza dominantes en la cultura mediática, al mismo tiempo que los efectos del envejecimiento hasta cierto punto dejan de ser irreversibles. Con la aplicación de técnicas y sustancias hormonales el deterioro corporal se ralentiza o suspende temporalmente. Persona y cuerpo son escindidos dentro de este proceso de automatización acelerada de la carne. Desprendido del soporte subjetivo, el cuerpo se transforma en mecanismo, es decir, se torna objeto de intervenciones médicas, quirúrgicas y tecnológicas.²

² David Le Breton ha expuesto el tránsito del cuerpo arcaico al propiamente moderno en su extraordinario texto *Antropología del*

De manera simultánea a este proceso, va constituyéndose paulatinamente una estética cultural cuya sintonía con la modernidad tecnocientífica es orgánica y no accidental. En esta dirección, acaso habría que remitirse al movimiento futurista para comprender cómo se han instaurado las relaciones modernas entre cuerpo, arte y tecnología. No sólo porque éste otorga carta de naturalización a los artefactos industriales dentro de su particular poética, sino porque llega a crear una estética sintonizada con el desarrollo de lo que hoy conocemos como modernidad. Quisiera mostrar en lo que resta del texto cómo se origina este cruce entre tecnociencia y arte dentro de las prácticas culturales de un movimiento vanguardista que anhela salir de la tradición estética premoderna y, al mismo tiempo, busca instaurar prácticas artísticas adaptadas al nuevo orden social.

Modernolatría y subjetividad futurista

Mientras algunas vanguardias históricas conservan tensiones y contradicciones relevantes respecto de la nueva etapa que venía consolidándose dentro del horizonte de la modernidad, el espíritu futurista abraza con fervoroso entusiasmo el progreso científico, técnico e industrial. Advierte en este factor una potencia subversiva que permitiría derrocar la cultura pasiva y bucólica del antiguo régimen italiano. En los albores del siglo xx, un extravagante personaje de la escena cultural italiana lanza a la

cuerpo y modernidad. También puede consultarse del mismo autor *Adiós al cuerpo*.

embrionaria semiosfera un manifiesto provocador y modernolátrico, teniendo como fondo histórico un país que apenas iniciaba su proceso de industrialización. Aquel extraño sujeto, ataviado como dandy dieciochesco, se llama Filippo Tommaso Marinetti y es la voz encargada de expresar por vez primera este anhelo modernizador con la elaboración y publicación del primer panfleto futurista, denominado *Fondazione e Manifesto del Futurismo*. De manera curiosa, el texto aparece el 20 de febrero de 1909 en París dentro de las páginas del diario *Le Figaro*.

En sus distintas partes, el manifiesto desarrolla una idea central sobre los efectos de los modernos artefactos técnicos en la configuración de una nueva subjetividad estética. Se trata nada menos que del primer intento histórico de fusionar simbólicamente al hombre con la máquina persiguiendo un propósito paradójico: inducir, mediante artefactos técnicos, estados irracionales de exaltación vitalista y artística. Al respecto, Marinetti es enfático; en este primer manifiesto describe una escena ejemplar: él y sus amigos quedan fascinados por un automóvil que encuentran al amanecer, después de haber vagado por la ciudad durante toda la noche. En este sorprendente encuentro con la máquina brota el ansia de fusionarse con ella:

Nos acercamos a las tres válvulas bufantes para tocar amorosamente sus tórridos pechos. Yo me acosté sobre el capó de la máquina como si fuese un cadáver, pero súbitamente resucité bajo el volante, hoja de guillotina que amenazaba mi estómago.³

³ Filippo Tommaso Marinetti, "Fondazione e Manifesto Futurista" en Luciano De Maria, *Filippo Tommaso e il futurismo*, p. 4.

Antonio Saccone ha explicado de manera clara cómo el manifiesto se construye a partir de una visión mitológica de raigambre regenerativa. Marinetti pretende “[...] transformar el orden mecánico en modelo arquetípico, poner la técnica al servicio del mito”.⁴ Es decir, el artista futurista vislumbra la necesidad de legitimar su visión por medio de la construcción de un relato fundacional, plagado de resonancias arcaicas y nuevas ideas. Allí aparecen articulados el hombre moderno y la técnica; son concebidos como potencias descomunales que permitirían arrancar a los individuos del orden contemplativo al que habían estado sujetos desde la antigüedad.

El cuerpo anhela la máquina porque le abre una vía de escape a la emancipación de deseos y emociones a través del movimiento, la velocidad y la aceleración continua del artefacto mecánico. Según Marinetti, el automóvil genera estados neuróticos que funcionan como resortes, por medio de los cuales puede vencerse la colosal fuerza conservadora que procrea siempre una cultura cansina:

El furioso azote de la locura nos arrancó de nosotros mismos y nos expulsó a través de calles, escarpadas y profundas, como lechos de cascadas. Aquí y allá una lámpara averiada, detrás los cristales de una ventana; éstos nos enseñaban a despreciar la falaz matemática de nuestro ojos caducos.⁵

La celeridad permite desafiar a la muerte, deshaciéndose así de la pesadez del arrojo. No importa que la

⁴ Antonio Saccone, *La trincea avanzata e la citta dei conquistatori. Futurismo e modernità*, p. 5.

⁵ Filippo Tommaso Marinetti, *op. cit.*, p. 4.

velocidad trepidante conduzca al accidente fatal porque es allí, en ese preciso límite, donde la voluntad permite vencer los obstáculos naturales. Así concluye Marinetti su visión *modernolátrica* en el primer aparatado del *Manifiesto*:

Ahora con el rostro cubierto del buen fango de los talleres –mezcla de escorias metálicas, de sudores inútiles, de hollines celestes– nosotros –magullados y con los brazos fracturados, pero impávidos– dictamos nuestra primera voluntad a todos los hombres vivos de la tierra.⁶

Enseguida, el poeta futurista lanza sus 11 dardos fundacionales. Son sentencias contundentes, apasionadas, clamorosas, intimidatorias y provocadoras: “Nosotros deseamos cantar al amor del peligro, a la costumbre de la energía y a la temeridad”.⁷ Su contenido está tejido alrededor de una voluntad que busca forjar una nueva subjetividad vinculada al moderno orden tecnocientífico:

Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido por una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras, adornado con su cofia de gruesos tubos similares a serpientes de hálito explosivo... un automóvil rugiente que parece correr entre una estela de metralla, es más bello que la *Victoria de Samotracia*.⁸

Es un panfleto que pretende acribillar el pasado y liquidar la vieja cultura, pasiva y putrefacta, petrificada

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibidem*, p. 6.

y eterna: “Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de cualquier tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra cada vileza oportunista o utilitaria”.⁹

Al mismo tiempo, es una exaltación del cuerpo juvenil, vitalista y enérgico, incluso belicista y misógino: “Nosotros deseamos glorificar la guerra –única higiene del mundo– el militarismo, el patriotismo, el gesto destructivo de los libertarios, de las bellas ideas por las cuales se muere, así como el desprecio a las mujeres”.¹⁰

Para Marinetti el poeta futurista “debe prodigarse con ardor, magnificencia y libertad para aumentar el entusiasmado fervor por los elementos primordiales”.¹¹ Acaso estas condiciones esenciales se encuentran asociadas al estado violento y extático de la personalidad futurista, ya que según el autor:

No hay belleza suficiente, si no emerge de la lucha. Ningún producto que no posea un carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía debe ser concebida como un violento asalto contra las fuerzas ignotas, para obligarlas a postrarse delante del hombre.¹²

Se trata, pues, como puede constatarse a lo largo del Manifiesto, de propiciar un acecho descomunal y permanente contra la totalidad de la cultura premoderna. Marinetti emplea las figuras metafóricas de la guerra y la violencia para subrayar el efecto revolucionario que la

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

nueva subjetividad futurista debe desencadenar. Entre otras cosas, su ideología comparte un afecto intenso por aquella voluntad de dominio que ya se encuentra habiendo en el palpitante corazón de la ciencia decimonónica. Se une a la arenga de la época, contribuye a entronizar al sujeto racional, es decir, a ensalzar aquella figura que mediante la ciencia y la técnica hace factible el sueño de someter las potencias externas de la naturaleza a las necesidades y pretensiones humanas.

Por consiguiente, la predica futurista de Marinetti está anclada al claro objetivo de revolucionar las relaciones entre hombre y ecosistema, despojando a la naturaleza del lugar privilegiado que hasta entonces había tenido dentro de la sociedad, el saber y el arte. Es aquí donde se avizora el proceso de traslación de las nuevas concepciones de dominio –inherentes a una modernidad tecnocientífica– al territorio de la estética futurista. Sobre todo parece ostensible en este documento, y en los siguientes panfletos futuristas, cómo va apareciendo y perfeccionándose la categoría de lo artificial, frente a la vieja concepción humanista donde lo natural era sacralizado. En general, es propio de los futuristas concebir la capacidad creativa del hombre como un instrumento poderosísimo, a través del cual se podría trastocar todo aquello que está vinculado a la evolución espontánea de las fuerzas naturales.

Del reino de lo natural al imperio de lo artificial

En la perspectiva futurista, las energías del orden natural dejan de ser potencias sagradas y por este motivo

nunca volverán a concebirse como fuentes nutricias de la vida humana. Por el contrario, son obstáculos y limitaciones que deben eliminarse para arribar a una situación totalmente inédita de efectiva sublevación.

Con las herramientas tecnocientíficas, los futuristas avanzan dentro del territorio de la producción artística, creando escenarios y obras que son resultado exclusivo de la imaginación humana. Estamos, entonces, frente a la constitución de una segunda naturaleza plenamente artificial y puesta en movimiento por una portentosa estética vitalista. No es casual que sean la ciudad contemporánea y los fenómenos asociados a la industrialización mecánica el centro de las preocupaciones futuristas, como puede constatarse en algunas líneas del primer manifiesto marinettiano:

Nosotros cantaremos a las grandes locuras agitadas por el trabajo, el placer y la sublevación: cantaremos a las mareas multitudinarias o polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos al vibrante fervor nocturno de los arsenales y los cuarteles incendiados por las violentas lunas eléctricas; las estaciones golosas devoradoras de serpientes humeantes; las oficinas suspendidas en las nubes por los hilos de sus vapores; los puentes semejantes a gigantes gimnastas que cabalgan ríos, relampagueantes al sol como resplandores de cuchillos; los piróscafos aventurados que flotan en el horizonte, las locomotoras de dilatado pecho que patalean sobre los rieles, como enormes caballos de acero incrustados de tubos, y el vuelo escurridizo de los aeroplanos, cuyas hélices desgarran el viento como si fuese una bandera que aplaude con locura entusiasta.¹³

¹³ *Ibidem*, p. 67.

La rancia naturaleza desaparece del foro del teatro futurista. Por el contrario, sobre este prosenio desfilan los nuevos artefactos producidos por la modernidad tecnocientífica. El canto poético se transforma en celebración apasionada de lo diferente, del artificio, de aquella segunda naturaleza creada por la imaginación humana. Con la energía esparcida por las facultades científicas y técnicas se deslumbra el poeta futurista; se convierte en fanático de las máquinas porque aprecia en éstas el efecto revulsivo que tienen sobre la vida cotidiana. Incluso este fervor lo lleva a embestir violentamente el bagaje de la tradición romántica, junto a su idea de naturaleza fundacional, como bien puede apreciarse en un fragmento del poema de Enrico Cavacchioli, titulado *Maledetta la luna!*

Cuando tu corazón sea como una roca de Ruhmkorff/ y tus manos tenaces tengan un furor mecánico,/ y tu pecho pueda hincharse más que el mar,/ ¡oh, grita entonces tu victoria definitiva!/ Que si la máquina rústica ha sobrepasado al hombre/ en su perfección regular y bestial,/ ¡el hombre será mañana el Rey de la máquina tosca,/ dominador de todas las cosas finitas e infinitas!/ ¡Sea maldita la luna!¹⁴

Parece muy clara la oposición que priva en la mirada futurista entre vida artificial y cultura naturalista. El poema exalta la liberación del hombre que acaecerá por la mecanización de las potencias subjetivas y la aniquilación de las constricciones del orden natural. Mas habría que dibujar un matiz nada despreciable, el cual tiene que ver con el privilegio que Cavacchioli otorga al ser huma-

¹⁴ Enrico Cavacchioli, "Maledetta la luna!" en Luciano De Maria, *op. cit.*, p. 434.

no frente al poderío de la máquina. Éste ayudaría a los individuos a emanciparse de los límites naturales, para enseguida subordinar las fuerzas tecnocientíficas a los dictados del hombre futurista, o mejor, del superhombre.

El progreso humano tomaría, entonces, la forma de una línea ascendente que estaría integrada por estadios sucesivos de superación, generados por efecto de las constantes innovaciones técnicas. En este flujo constante, la evolución estaría impulsada por la conquista de un futuro elusivo, jamás consumado, pero siempre presente de forma virtual. Este horizonte de posibilidades abiertas es el motor que mueve a la estética futurista; el presente pasa y el mañana es infinito, porque lo nuevo, que acaece rápidamente, se transforma en obsolescencia añeja, en algo que debe abandonarse para enfilarse de nueva cuenta hacia el futuro.

Siguiendo esta lógica temporal, puede comprenderse que la máquina para los futuristas no representa un estadio superior y, por ello, único en el tiempo. En realidad el aparato tecnocientífico es exaltado estética e ideológicamente debido a los efectos favorables que el movimiento dinámico difunde al conjunto del tejido social y cultural; influjo similar al que generaría un terremoto con su fuerza revulsiva. No es fortuito que Marinetti haya dedicado a este fenómeno natural algunos versos que, al mismo tiempo, son una respuesta a lo que él considera el premoderno superhombre nietzscheano anclado en los dioses arcaicos: “AL TERREMOTO, / ÚNICO ALIADO/ LOS FUTURISTAS DEDICAN ESTAS RUINAS DE ROMA Y ATENAS”.¹⁵

¹⁵ F. T. Marinetti, “Contro i professori” en Luciano De Maria *op. cit.*, p. 36.

Para destruir las magnas osificaciones de una tradición anquilosada se requiere aplicar fuerzas de proporciones desmesuradas, ingentes cantidades de energía y cuotas inimaginables de explosivos. Son las potencias mecánicas aquello que produciría el *big bang* tan anhelado por la guerrilla futurista. Nunca más la naturaleza, como algo dado, así como la cultura vigente estarían en condiciones de someter la imaginación humana a un estado inercial de fórmulas reiteradas.

Por el contrario, la tarea del espíritu futurista consiste en destruir formas y perspectivas para crear nuevas concepciones de tiempo y espacio. He aquí el objetivo que persiguen los nuevos artistas del mañana; retornar al grado cero para cancelar las formas culturales de la antigüedad y, de este modo, permitir el advenimiento de nuevos lenguajes, perspectivas y maneras de obrar. Ciertamente el ímpetu futurista contiene una *hybris* contundente, mediante ella pretende liberarse rápidamente de la pesada carga que representa el pasado, y acaso por la magnitud de sus necesidades de fuga hay en su ánimo testarudo un rechazo a mantener el diálogo crítico con autores y obras de la tradición.¹⁶

El legado ancestral es percibido como obstáculo absoluto, es un fardo que no merece auscultación alguna, ni consideración intelectual. Por tanto, la acción más efectiva consistiría en destruirlo por completo para así quebrar el eterno circuito de la reiteración, del retorno perma-

¹⁶ Luciano De Maria ha insistido en el rasgo de voluntarismo extremo que subyace a la visión de Marinetti con respecto a sus relaciones con la tradición. Al respecto, véase *La nascita dell'avanguardia. Saggi sul futurismo italiano*.

nente de lo mismo; romper el ritual defendido por las académicas. Por este motivo Marinetti toma distancia de Nietzsche, ya que para el pensador alemán la figura del superhombre está conformada “con los tres grandes cadáveres putrefactos de Apolo, Marte y Baco”.¹⁷

El camino por el que debe optar el artista del futuro es otro. Tiene que partir de la creación de una nueva cultura alejada de las academias, los museos y las bibliotecas; distanciarse de los espacios donde se resguarda férreamente el legado del pasado, como se hacían los cadáveres en mausoleos y camposantos; instituciones éstas donde lo caduco y putrefacto se quiere conservar para vencer la evanescencia del tiempo.

Cuerpo, artificio y estética tecnocientífica

La vanguardia de artistas reclama un sitio para el arribo de un nuevo espíritu estético y la instauración de una sensibilidad original donde sea superada la inercia de la evolución natural. Apoyándose en las producciones de lo artificial, los futuristas emprenden un breve viaje por los territorios del arte moderno. En algunos casos sus obras llegan a ser notables, en otros palidecen por su ingenuidad e inconsistencia estéticas. Pero habría que aceptar que es el primer movimiento artístico que dota a la modernidad de una práctica estética propia, perfectamente sintonizada con sus pulsiones catastróficas y creativas. Abraza piadosamente una modernidad donde los paisa-

¹⁷ F. T. Marinetti, “Contro i professori”, *op. cit.*, p. 36.

jes naturales sucumben aceleradamente por efecto de la industrialización y tecnificación creciente del mundo. El futurismo, por otro lado, identifica los estados subjetivos que se derivan del complejo fenómeno de la producción artificial: temeridad, audacia, embriaguez asociada a la velocidad de las máquinas y de la aceleración mundana. También contempla las mutaciones en las formas de percepción y conocimiento, en las prácticas humanas e industriales, en las revoluciones técnicas y en la aparición de nuevos objetos y materiales.¹⁸

Asimismo, habría que subrayar que los artistas del futuro otorgan supremacía a la facultad de imaginación y al ejercicio práctico de la invención estética, debido a que para ellos la naturaleza es un factor pasivo. Alejarse de sus dominios supone privilegiar la creación humana como pulsión revolucionaria que desemboca en la gestación de lo no natural, es decir, de lo artificial, de aquello que supera las constricciones del orden dado. Por ello, los pintores futuristas enfocan su mirada hacia aquellos escenarios contruidos por la imaginación artificial: las fábricas, los objetos industriales, las máquinas, el movimiento humano. Pero lo hacen conforme a los dictados de una estética sustentada en el dinamismo de la mirada y el movimiento corporal de los personajes. Algunos anticiparán

¹⁸ El crítico italiano Renato Barilli advierte que el futurismo vacila entre el desarrollo de una estética mecánica y una de raigambre electromagnética. Es cierto, pero al ubicarse este movimiento dentro de la consolidación de la modernidad tecnocientífica, la ambigüedad adquiere sentido y puede comprenderse que ambas estéticas forman parte de una sola forma de sintonizarse con la modernidad. Ver del autor italiano *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, pp. 121-143.

con sus obras al arte abstracto, no tanto por abandonar voluntariamente la figuración, sino por el efecto pictórico que se crea al privilegiar el juego dinámico de las fuerzas dinámicas en el movimiento de cosas y personas.

Las mutaciones espacio-temporales generadas por la modernidad mecánica e industrial son celebradas en los poemas futuristas. Marinetti se lanza contra las nociones inerciales de la antigüedad montado en su coche de carreras, porque con la aceleración se abre una vía a la flexibilización de la moderna duración y del espacio mundano:

¡Tiempo! ¡Espacio! ¿Qué dirías/ si bruscamente atravesase, en diez segundos,/ el intervalo que me separa/ de este redondo horizonte/ que, según vuestros cálculos, me espera sólo dentro de una hora?.../ ¡Ah! ¡Ah! ¡Reís asustados, y sentís temblar/ bajo vuestros pies geométricos los pedestales/ de vuestro milenario poder!/ Es porque –cordialmente os confieso–/ mi motor tiene a veces velocidades sorprendentes./ Sabéis, además, que todos los kilómetros/ no son igual de largos.../ Algunos son de trescientos, y otros de ochocientos metros.../ Y hay horas que se nos echan encima/ mientras otras se duermen.../ ¡Todo esto carece de orden y precisión!.../ Sabed que un espíritu fuerte como el mío/ puede darle a una hora la amplitud de una semana,/ o apretarla en su puño duro,/ como un limón/ del que goteará solamente el jugo/ de un minúsculo cuarto de hora...¹⁹

¹⁹ F. T. Marinetti, “Los cabestros del Tiempo y del Espacio” en Ángel Crespo, *Poetas italianos contemporáneos*, introd., selec. y trad. Ángel Crespo, pp. 55-56.

Batir las distancias y modelar elásticamente las horas del orden natural son deseos que puede consumarse por medio del empleo de máquinas encarnadas en múltiples diseños: coches, aeroplanos, locomotoras, barcos de vapor. También la modernidad industrial puede alterar la dependencia humana respecto del orden natural. La oscuridad lunar desaparece por efecto de la iluminación artificial, como ocurre en el cuadro de Giacomo Balla. En ocasiones la luz eléctrica excita la lírica del poeta futurista por su capacidad metamórfica, tal y como lo expresa Luciano Fulgore: “El agua extiende un manto sonoro/ sobre los musgosos gestos de la piedra/ y encierra en los hilos relampagueantes/ los chorros del oro,/ a ti, oh voluntad fulmínea, oh libre Electricidad”.²⁰ La energía artificial reta a la potencia solar, la pone contra las cuerdas como también sucede con todas las formas asociadas al tiempo, el espacio y las fuerzas que animan la naturaleza.

A través de los artefactos tecnocientíficos se construye, entonces, un panorama original donde el vitalismo humano se transforma en motor de la existencia y de sus constantes transformaciones. Así, lo humano y lo mecánico tienden a fusionarse en la estética futurista y permiten diseñar propiedades espirituales muy alejadas de la nostalgia romántica. Pasiones y deseos son suplantados por la voluntad mecánica del hombre multiplicado que sólo reconoce la belleza de lo artificial, la nueva belleza de la máquina. El provocador futurista pasa del embelesamiento a la proclama briososa de una estética moderna fundada en la sensibilidad mecánica, anticipando con

²⁰ Luciano Fulgore, “L’ Elettricità” en Luciano De Maria, *op. cit.*, pp. 445-446.

ello las formas híbridas donde se fusionan lo humano y lo artificial, como ocurre con el *cyborg*. Marinetti no sólo percibe este inédito horizonte, sino que exhorta a sus contemporáneos a acelerar lo inevitable:

Es necesario preparar, por consiguiente, la inminente e inevitable identificación del hombre con el motor, facilitando y perfeccionando un cambio incesante de intuición, de ritmo, de instinto y disciplina metálica, absolutamente ignorado por la mayoría y sólo adivinado por los espíritus más lúcidos.²¹

109

Para el vanguardista italiano, la evolución futurista desembocaría en la conformación de seres mixtos cuyas instintos, emociones y deseos serían también diferentes:

Cierto es que, admitiendo la hipótesis transformista de Lamarck, se debe reconocer que nosotros aspiramos a la creación de un tipo humano en el cual serán abolidos el dolor moral, la bondad, el afecto y el amor, verdaderos velámenes corrosivos de la inextinguible energía vital; únicos interruptores de nuestra poderosa electricidad fisiológica.²²

La retórica futurista mezcla los opuestos, agita las contradicciones y cancela el discurso humanista. Montado sobre los artefactos mecánicos, cabalga hacia un futuro híbrido al que arribará un siglo más tarde nuestra época hipermoderna. Mientras tanto aprovecha el nuevo dinamismo para producir estados subjetivos de delirio y vértigo irracional, al tiempo que la técnica trastoca

²¹ F. T. Marinetti, "L' Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina" en Luciano De Maria, *op. cit.*, p. 39.

²² *Ibidem*, pp. 39-40.

valores y afecciones del alma; geometriza las pasiones e intenta erradicar la fragilidad humana.²³

El poeta del futuro acepta que los seres híbridos, es decir, el “tipo no humano y mecánico, construido por una velocidad omnipresente, será naturalmente cruel, omnisciente y combativo. Estará dotado de órganos insospechados: órganos adaptados a las exigencias de un ambiente hecho de continuas confrontaciones”.²⁴ Más que seres, habría guerreros *cyborgs* implacables que no se detendrían a cavilar sobre el contenido ético de sus actos. Simplemente marcharían empujados por una insaciable voluntad de poder, cuya energía estaría volcada hacia la consecución del derrocamiento de las potencias naturales internas y externas. Al respecto, el texto *marinettiano* es preciso y transparente:

Para preparar la formación del tipo no humano y mecánico del hombre multiplicado, mediante la exteriorización de su voluntad, se requiere disminuir sensiblemente la necesidad de afecto –hasta ahora no aniquilable– que el hombre lleva en sus venas.²⁵

²³ Para explorar las relaciones entre futurismo, tecnociencia y fascismo puede consultarse el libro de Eduardo Subirats, *El reino de la belleza*, pp. 67-73. Acaso por lo breve del texto dedicado al futurismo, el autor, desde mi punto de vista, no ofrece una argumentación suficiente para vincular sin más la estética tecnocientífica a la idea de totalitarismo fascista. No comparto la noción de que esta expresión política sea propia de la modernidad, quizá podría pertenecer a un tipo de sociedad híbrida en la que los elementos premodernos conviven con ciertos ingredientes propios de la modernidad.

²⁴ F. T. Marinetti, “L’ Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina”, *op. cit.*, p. 49.

²⁵ *Ibidem*, p. 40.

De este modo, la corporeidad humana se convertiría en una coraza funcional que permitiría el ingreso del nuevo hálito futurista. El corazón ya no sería la sede simbólica de los sentimientos amorosos y fraternales, porque la metáfora mecánica modifica la perspectiva: “El corazón debe trasformarse de algún modo, en una especie de estómago del cerebro que se vacía metódicamente para que el espíritu pueda entrar en acción”.²⁶

El cuerpo pasional y deseante también es degradado a carcasa mecánica donde la energía dinámica de la vida futurista penetra para ocupar el trono de la conducción existencial. Por tanto, el objetivo del movimiento estético es exacto:

Nosotros podemos, entonces, activar o retardar el movimiento de la humanidad hacia esta forma de vida liberada del sentimentalismo y la lujuria. A despecho de nuestro determinismo escéptico —el cual debemos asesinar diariamente— creemos en la utilidad de una propaganda artística contra la concepción apologética de los *donjuanes* y la figura divertida del *cornudo*.²⁷

El hombre multiplicado tendría un cuerpo liberado de las afecciones románticas que, según Marinetti, reducen el sentimiento del amor a mera función corporal, similar a los actos de comer y beber. La erradicación de los personajes *donjuanescos* y *cornudos* permitiría acabar con el fenómeno morboso de los celos y de la vanidad del hombre galante. Todo esto emancipa al cuerpo de las tareas puramente reproductivas y lo prepara para

²⁶ *Ibidem*, p. 41.

²⁷ *Idem*.

cumplir tareas nada manieristas; para socavar las rutinas propias de una subjetividad decadentista y, por ello, fangosa, enferma.

Frente al cuerpo romántico, Marinetti opone la carne vitalista de los jóvenes masculinos, pero a condición de que este cuerpo sea sometido a una operación médica, cuyo propósito sería hacerlo inmune a la enfermedad del amor. Resulta pertinente, pues, iniciar a la juventud dentro de los metódicos rituales de exterminio de las afecciones del corazón, “lacerando cotidianamente sus apegos y distrayendo infinitamente su sexualidad por medio de contactos femeniles rápidos y desenvueltos”.²⁸

Como puede apreciarse, bajo la mirada futurista de Marinetti, voluntad y dinamismo son las propiedades básicas de un cuerpo vigoroso que sirve de soporte a la estética moderna que proponen. A esta intención tendrían que subordinarse los instrumentos plásticos de la imagen, de la palabra, de la materia y de la música. Captar el dinamismo y la simultaneidad de situaciones, cuerpos y objetos será la misión que el arte del futuro desea consumir. Es en la moderna ciudad donde estos elementos interactúan y se despliegan de manera incesante, veloz y sincrónica. Sólo allí puede aprehenderse el bullir de la vida bajo las formas de la sociedad industrial y de las pulsiones vitales generadas por las variopintas maquinarias.

Los pintores futuristas se preguntan en su manifiesto si podrían permanecer “insensibles a la frenética actividad de las grandes capitales, a la psicología novísima del

²⁸ *Ibidem*, p. 28.

noctambulismo, a las figuras febriles del *viveur*, de la *cocotte*, del *apache* y del alcoholizado”.²⁹

Estos nuevos personajes de la ciudad artificial toman el papel de sujetos activos dentro del arte futurista. Pero aparecerían siempre como personajes portadores del dinamismo de la materia y de las fuerzas, es decir, de la mutación permanente que se proyecta sobre el teatro del mundo: “El gesto para nosotros no será nunca un *momento congelado* del dinamismo universal: decididamente, será eternizada como tal la *sensación dinámica*”.³⁰ Por consiguiente, el cuerpo mecánico no lo sería tanto por su aspecto, sino por el dinamismo que lo afecta y lo anima. Cada parte que lo compone estaría preñada por un impulso que no se diferenciaría de la totalidad del movimiento. Este fenómeno es algo que la mirada futurista advierte, pero suponiendo siempre que ella misma está siempre en continuo devenir; por consiguiente, la perspectiva, a su vez, sería también cambiante.

Como nada permanece fijo en un mismo sitio, la concepción antigua del espacio desaparece y su lugar es tomado por un dinamismo que se proyectaría en la movilidad de los distintos planos, objetos, atmósferas y personas:

El espacio no existe más: una calle bañada por la lluvia e iluminada por globos eléctricos se abisma hasta el centro

²⁹ Umberto Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla y G. Severini, “Manifesto dei pittori futuristi”, 11 febbraio 1910, en Luciano De Maria, *op. cit.*, p. 20.

³⁰ U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla y G. Severini. “La pittura futurista. Manifesto tecnico”, 11 aprile 1910, en Luciano De Maria, *op. cit.*, p. 23.

de la tierra. El sol dista de nosotros millones de kilómetros, pero la casa que está delante de nosotros ¿acaso no parece que está arrinconada por el disco solar?³¹

La sensibilidad de la mirada futurista se intensifica para captar el flujo incesante de las interacciones que acaecen dentro del mundo. Es por ello que el cuerpo humano pierde sus antiguas fronteras y contornos cuando irrumpe en la plástica futurista. Debido a que cuerpos y objetos intercambian energías y, por tanto, posiciones en el espacio-tiempo, luego, entonces, nada permanece visualmente fiel a sí mismo: “Nuestros cuerpos penetran los divanes sobre los cuales se sientan, y los divanes entran en nosotros, así como lo hace el tren que pasa entre las casas, las cuales a su vez se lanzan sobre el tren y con éste se mezclan”.³²

Además, las representaciones del bullicio moderno se enriquecen y vuelven más complejas por la incorporación de la memoria y de la multiplicidad de puntos de vista desde los cuales se percibe la realidad. Cuerpos y objetos se des-construyen en diversos planos dinámicos y son tocados por el color proveniente de la interioridad de los nuevos sujetos. También estas pasiones están cargadas de pulsiones veloces y cambiantes, modeladas por la moderna sensibilidad del capitalismo industrial.

Por su intención de transformar estéticamente el dinamismo universal en sensación dinámica, los artistas futuristas rechazan que sea el cuerpo humano, sobre todo el desnudo, el centro de la creación plástica. Aceptar

³¹ *Ibidem*, pp. 22-23.

³² *Ibidem*, p. 24.

una renovación que no pasa por la destrucción del famoso ideal clásico de belleza es inadmisibile. De ahí que Umberto Boccioni pugne por salir del modelo convencional que ha regido la actividad escultórica, mediante la búsqueda de una técnica de compenetración de planos donde objetos y cuerpos humanos interactúan más profundamente, renunciando así a la reproducción puramente superficial de las cosas y figuras humanas:

115

Nosotros debemos partir del núcleo central del objeto que se desea crear para descubrir las nuevas leyes; es decir, las nuevas formas que lo vinculan invisiblemente, aunque matemáticamente, a la *infinita plasticidad externa* y a la *infinita plasticidad interior*. La nueva plástica será, por tanto, la traducción en yeso, bronce, vidrio, madera, o cualquier material, de los planos atmosféricos que unen e intersecan a las cosas. Esta visión, que llamo trascendentalismo físico, podrá concretar de manera plástica las simpatías y afinidades misteriosas que crean las recíprocas influencias formales de los diversos planos de los objetos.³³

El cuerpo humano, entonces, perdería los contornos precisos de su forma, debido al dinamismo de las posibles interacciones generadas entre éste y el resto de las cosas. Frente a este mundo móvil y cambiante, el espectador experimentaría fusiones, traslapes, intersecciones, distorsiones de perspectivas de las entidades, porque “ya nadie puede dudar de que un objeto termina donde el

³³ U. Boccioni, “La scultura futurista”, 11 aprile 1912, en Luciano De Maria, *Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo*, op. cit., pp. 67-68.

otro comienza y de que no hay cosa alguna, sea botella, automóvil, casa, árbol o calle, que al circundar nuestro cuerpo no lo corte y lo seccione con un arabesco de redes curvas”.³⁴

Así, en la plástica futurista se privilegia en su conjunto el dinamismo de la materia más que el del cuerpo humano, ya que éste aparece siempre ligado a otros cuerpos y cosas del mundo por medio de los intercambios de energía y movimientos, de perspectiva y color. Jamás la carne humana sería celebrada por su finitud temporal, ni por su fragilidad existencial. Por el contrario, un optimismo tecnocientífico invade su territorio y el artista futurista vincula a éste un estado de entusiasmo que nace del hallazgo de sus propiedades cinéticas, de los vectores de fuerza y del dinamismo que lo ponen en constante movimiento. Mas habría que subrayar que con esto no sólo se intentaría representar la exterioridad plástica, sino la atmósfera interior, es decir, el fluir perpetuo de las pasiones vitales y no sentimentales del ser humano e inclusive, presentes, según Marinetti, en la propia materia.

El cuerpo humano sólo cobra relevancia dentro de la escultura del ambiente. Allí se fusiona con los elementos matemáticos y geométricos de los cuerpos, con las potencias de las fuerzas mecánicas y la energía del entorno. Por consiguiente, los objetos “no estarán junto a la estatua como atributos explicativos o elementos decorativos separados, sino que, conforme a las leyes de una nueva concepción de la armonía, estarán encajados en las líneas musculares de un cuerpo. Así, de la axila de un mecánico podrá surgir la rueda de una máquina; así, la línea de la

³⁴ *Ibidem*, p. 68.

mesa podrá cortar la cabeza de quien lee, y el libro seccionar con su abanico de páginas el estómago del lector”.³⁵

Poco a poco, los cuerpos van desapareciendo de la plástica futurista para dejar estampada sólo la huella de su dinamismo incesante. La forma se despliega sin reposo en la pluralidad de vectores de fuerza que componen la multiplicidad matérica. El propio Boccioni enuncia este destino al que tiende su particular estética futurista: *el ritmo plástico puro*. Ritmo que no se funda en la construcción de los cuerpos, sino en la edificación de las acciones que desarrollan éstos. Se trata, por tanto, de representar no la trayectoria por un cuerpo que se desplaza de un punto de reposo a otro, sino de crear “la forma que expresa su continuidad en el espacio”.³⁶

De este modo, el pintor y escultor futurista transita a un modelo estético que deja atrás el predominio de la línea-fuerza para asumir una centralidad distinta: la *forma-fuerza*. Ahora la construcción se despliega sobre la continuidad sugerida por las figuras helicoidales:

La forma-fuerza es, mediante su orientación centrífuga, la potencialidad de la forma real. La forma, en mi escultura, es percibida, por tanto, de manera más abstracta. El espectador debe construir idealmente una continuidad (simultaneidad) que le es sugerida por las distintas formas-fuerzas, equivalentes a las potencias expansivas de los cuerpos.

³⁵ *Ibidem*, p. 70.

³⁶ U. Boccioni, “Prefazione al Catalogo della 1ª Esposizione di scultura futurista a Parigi”, giugno-luglio 1913 en Luciano De Maria, *Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo*, p. 75.

Mi *conjunto escultórico* se plasma en el espacio dado por la profundidad del volumen, mostrando el espesor de cualquier perfil y no de distintos perfiles inmóviles o de diferentes siluetas. Abolido, pues, el perfil como valor en sí, cada perfil contiene el guiño de otros perfiles (precedentes o sucesivos) que conforman el conjunto escultórico.³⁷

Esta concepción escultórica, configurada por la suma de ambiente y objeto, es la alternativa diseñada por Boccioni para aprehender el dinamismo que anima a la materia. Aquí los cuerpos humanos jamás aparecen aislados y encerrados en sí mismos, sino entablando con los objetos relaciones de intercambio de elementos que al final disuelven las fronteras entre unos y otros. En realidad Boccioni matiza el ingrediente puramente mecánico y enfoca su atención en las propiedades dinámicas y cinéticas de los cuerpos. Asimismo, multiplica las perspectivas de observación, pero siempre insertándolas en contextos de movimiento continuo para provocar un efecto de total dinamismo de la focalización y de las figuras, las cuales van disolviendo sus contornos fijos y sus puntos de reposo.

En el caso del cuerpo humano, una vez que la centralidad de su protagonismo clásico ha sido destruida, aparece una diferencia con respecto a los otros seres y objetos mundanos. Según el escritor futurista Aldo Palazzeschi, aquello que le ha sido donado al hombre por Dios es su capacidad de reír. Este rasgo lo distingue y lo eleva: “La superioridad del hombre sobre todos los animales es que sólo a él le fue otorgado el privilegio divino

³⁷ *Ibidem*, p. 76.

de la risa”.³⁸ Debido a este privilegio, el individuo está condenado al gozo más que al dolor, dejando atrás, por medio del júbilo y la risa, los llantos de las estéticas románticas, parnasianas, simbolistas y decadentistas. Así, voluntad de poder y optimismo jocundo son estados asociados indisolublemente entre sí, cuyo origen se remonta al vitalismo de la sensibilidad moderna.

Las fases lánguidas, lacrimosas e histéricas no tiene cabida dentro del arte, acaso sólo como momentos transitorios, porque los seres humanos no fueron creados por Dios “para sufrir; nada fue hecho en la hora de tristeza, ni para ésta; todo fue hecho para la alegría eterna. El dolor es transitorio; la gloria es eterna”.³⁹

Aquí se condensa la visión futurista de un cuerpo jubiloso que pertenece a un superhombre animado por la sensibilidad dinámica de la modernidad. Cuerpo cortado al talle del vitalismo juvenil, de la energía mecánica y de la voluntad de poder que se lanza al futuro para crear lo que la antigüedad no ha podido: un mundo instaurado por el hombre y no por la naturaleza. Toda marca del acaecer trágico de la carne humana es borrada de la representación estética futurista, porque ironía y humor ocupan el lugar de la aflicción.

En el reino de lo artificial, la modernidad consume el proyecto de una época donde la racionalidad tecnocientífica voluntariamente se propone superar la subjetividad humana misma, para crear un entorno propicio a la gestación de seres distintos a los que conocemos hasta hoy

³⁸ Aldo Palazzeschi, “Il contradolore”, 29 dicembre 1913, en Luciano De Maria, *op. cit.*, p. 131.

³⁹ *Ibidem*, p. 130.

como humanos. Con la separación real de cuerpo y razón, el juego de la mortalidad se jugará en otros terrenos que poco tienen que ver con los actuales.

Las nuevas formas de adaptación y superación de la especie impulsan, al mismo tiempo, una estética conformada por técnicas y campos virtuales donde lo humano siempre es hibridación. El *hardware* corporal está subordinado a las propiedades del *software* racional, lo humano, entonces, pasa por la superación de su condición efímera y mortal. Allí están como testimonio de este proceso los superhéroes de la nueva mítica, divulgada profusamente por las industrias del entretenimiento a través de publicaciones, juegos electrónicos, películas y videos. Acaso estos productos representan la plena realización de los anhelos futuristas que pugnaban por el arribo de un mundo tecnificado y por la transformación del individuo en potente y eterno *ciborg*.

Bibliografía

- Barilli, Renato, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- Crespo, Ángel, *Poetas italiani contemporáneos*, introd., sel. y trad. Ángel Crespo, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.
- Davies, Kathy, *El cuerpo a la carta. Estudios sobre cirugía cosmética*, México, La Cifra, 2007.
- De Maria, Luciano, *Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo*, Milano, Oscar Mondadori, 2000.
- _____, *La nascita dell'avanguardia*, Venezia, Marsilio, 1986.

Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.

——— *Adiós al cuerpo*, México, La Cifra, 2007.

Saccone, Antonio, *La trincea avanzata e la citta dei conquistatori. Futurismo e modernità*, Napoli, Liguori, 2000.

Subirats, Eduardo, *El reino de la belleza*, Monterrey, Fondo de Cultura Económica-ITESM, 2003.



Artaud: crueldad y teatro corporal

Jorge Juanes López

Oyéndote hablar del teatro me
parecía que hablábamos de un
pasado abolido.

Carta a Genica Athanasiou,
16 de septiembre de 1923.

No creemos, ya no seguimos
creyendo que haya nada en el
mundo que pueda ser llamado
teatro, no vemos a qué realidad
aplicar esa denominación.

*Manifiesto para un teatro
abortado,* febrero de 1927.

Antonin Artaud (Marsella –1896, París– 1948) es un transgresor incomprendido, “un suicidado de la sociedad” cuya difícil y explosiva existencia transita por múltiples caminos: pintura, cine, poesía, ensayo y, ante todo, teatro. Redacta asimismo cartas excepcionales en las que –de manera similar a las de Van Gogh–, muestra gran parte de su ideario. Actor de cine e intérprete de su propio teatro; pasa parte de su vida en hospitales psiquiátricos,

pesadilla acentuada por los “tratamientos curativos” del doctor Ferdière, director del manicomio de Rodez; de su estado de ánimo allí habla en la carta dirigida, y nunca enviada, a Albert Camus en 1947: “El doctor era de la opinión de que mi acción mágica casta cortaba algunos de sus impulsos sexuales y me sometía al electrochoque [...] Me hundió en el coma cincuenta y dos veces al año [...] Señor Ferdière, un electrochoque más y lo estrangulo”.

Reconociendo a sus pares, Artaud vindica a pensadores y artistas excluidos por los representantes de los sistemas de dominio imperantes, a saber: Baudelaire, Edgar Allan Poe, Gérard de Nerval, Nietzsche, Kierkegaard, Hölderlin, Coleridge... Van Gogh, Arthur Rimbaud, Lautréamont. Siente en una época de su vida cierta atracción por el pensamiento oriental y las sabidurías herméticas. Aunque la verdad es que termina cansándose del espiritualismo oriental, y prefiere a fin de cuentas la ritualidad primordial, corporal y matérica, consagrada al enlace del hombre con el cosmos y vigente aún en la cultura tarahumara, lo cual explica su viaje a México. Respecto al presente, piensa que vivimos en un mundo decadente, entregado al dinero, la estulticia y el crimen organizado. Mundo vacío, que vacía a los hombres mediante la imposición de un orden simbólico que aniquila los cuerpos y destruye el pensamiento profundo. Poder implacable y homogeneizador que ordena y clasifica todo lo que se encuentra a su paso poniendo en pie de guerra la mecánica de la trituración. “Nuestro suicidado de la sociedad es una de las víctimas. *Carta a G. Athanasiou*, septiembre de 1923: He pasado demasiados años renunciando a mí mismo, abdicando de mí mismo, aceptando ser alguien diferente de quien soy”.

Las inquietudes de Artaud abarcan desde lecturas políticas, psicoanalíticas y literarias hasta consideraciones sobre el arte. Aquí voy a referirme específicamente a la subversión teatral provocada por sus escritos y por sus puestas en escena, análisis que comprenderá los siguientes pasos: exponer la diferencia entre el teatro de texto y el teatro del cuerpo; resumir las proposiciones del *Teatro Alfred Jarry*; tratar de clarificar el significado que tienen para Artaud *El teatro y su doble*, los conceptos de metafísica, peste y crueldad; mostrar la relación entre la vida, el “cuerpo sin órganos” y la necesidad de provocar un nuevo parto. Un buen punto de partida que puede servirnos de hilo conductor lo da el propio Artaud cuando advierte que “el arte tiene, como deber social, el dar salida a las angustias de la época”.

Teatro de texto y teatro del cuerpo

El teatro y su doble. El teatro occidental vive bajo la dictadura exclusiva de la palabra [...] Los límites del teatro deben ser todo aquello que puede ocurrir en escena, independientemente del texto escrito, mientras que en Occidente, y tal como nosotros lo concebimos, el teatro está íntimamente ligado al texto y limitado por él.

Justo es reconocer que en la dramaturgia que abarca de los trágicos griegos a Shakespeare y de Calderón a Brecht, el teatro occidental lega al mundo una herencia invaluable. Pero no hay que postrarse ante ello, ya que el culto desmedido al imperio del texto minimiza la física escénica y paraliza la expresión corporal. Para Artaud, Occidente ha terminado por convertir la palabra y la

escritura en mera retórica hueca y carente de vitalidad. Hay, por supuesto, escritores y poetas excepcionales que tratan de devolverle a la palabra su misterio y su tensión. Artaud lo reconoce. No obstante mantiene fundadas reservas respecto a cualquier lenguaje representativo. Escepticismo que sitúa a Artaud en la senda abierta por el poeta y dramaturgo vienés Hugo von Hofmannsthal en *La carta de Lord Chandos*, escrita en 1902, misma que pone de manifiesto el distanciamiento producido entre la escritura y la vida. A su entender, los escritores han perdido de vista lo que está ahí, ante nuestro ojos, cerca, muy cerca y en espera de ser escuchado, acogido y celebrado, al grado de convertir la escritura en letra muerta.

La escritura autosatisfecha, hueca y carente de savia vital –prosigue Lord Chandos– cubre páginas y páginas con grandes palabras como Espíritu, Alma, Ser, Dios... Palabras ayunas de realidad, pomposas y vacuas que deben ser tachadas para que emerja lo desdeñado y olvidado. Hofmannsthal hace referencia a la erudición rutinaria, al recurso de acudir a autoridades indiscutibles y a temas presuntamente graves y elevados valiéndose de significantes huecos que no rozan siquiera la entraña de las cosas. Sus dardos van dirigidos también contra la literatura convertida en un dispositivo de simulación estilística que, en rigor, no es más que un simulacro verbal. Hay que romper entonces con aquellos que escriben como si nada sucediera, como si viviéramos en un mundo terminado y pleno que cabe en una escritura-fichero, y cuya gloria estriba en establecer certezas inequívocas, en sistematizar, en concluir totalidades cerradas que aniquilan el resto; escritura sin afuera, sin cuerpo, sin dolor, sin fiesta y sin silencios.

Para Hofmannsthal-Chandos, el misterio de los mortales, la opacidad existencial y la alteridad del cuerpo yacen bajo una lápida verbal construida con supuestos mensajes omniscientes y aleccionadores, y en donde lo único que importa es situar, de manera unívoca, personajes y cosas, definir de entrada quién es quién, estableciendo con precisión lo que corresponde al mal y al bien; una escritura en la que todo está resuelto. Podemos decirlo así: la palabra *célibe* y *exterior* mata la carne y la materia. Para colmo, estamos abrumados por la palabrería, por la habladuría que ocupa al “uno de tantos”. Chandos pone fin, en efecto, al imperio del simulacro legitimado en grandes relatos en los que lo que respira y muere es comprendido a distancia, incorporado y disuelto en una escritura que deduce la verdad de los hombres y de lo fáctico, sin siquiera suponer la existencia de los afectos, las texturas y las fallas. La escritura disecada depura, purga, olvida todo aquello que pudiera infectarla. Escritura conceptual en que el goce se reduce a entender, sólo a entender. El objetivo al que se apunta es inequívoco: derrocar lo concreto e imponer el reino de la abstracción. El rechazo a la escritura conceptual, homogénea y lineal es urgente; rechazo que permite, al menos, ganar lo indecible.

Chandos calla, se ensimisma, recobra el asombro ante la presencia contundente y mágica de las cosas, percibe la inagotabilidad de lo insignificante y el abismo del universo. Embebido en la re-velación de lo que está antes y después del concepto, busca una sabiduría que deje ser, que reconozca que las cosas son sin porqué; una escritura, en caso de ser ello posible, en la que la alteridad sea reconocida en su diferencia: “Aquella lengua en la que me hablan las cosas mudas”. Romper con el

lenguaje-concepto requiere poner el cuerpo en juego: “Poseer en mi cuerpo las claves para descifrar el universo”. Descifrar debe ser traducido aquí como experiencia que trasciende el lenguaje. En términos de escritura, Chandos confiesa su incapacidad para encontrar el lenguaje que deje hablar a las cosas innombrables, queda en suspenso, y piensa que de momento lo mejor es cancelar la escritura.

Sucedía que las palabras abstractas a las cuales, sin embargo, ha de recurrir la lengua a fin de poder formular el más intrascendente juicio valorativo, literalmente se me pulverizaban en la boca, como si fueran hormigas podridas [...] Todo se me disgregaba en fragmentos, que a su vez se disgregaban en otros más pequeños, y nada se dejaba encasillar con un criterio definido [...] He perdido completamente la facultad de reflexionar o hablar en forma coherente sobre un tema cualquiera [...] ¡Mas para qué ensayar otra vez palabras vanas! [...] Ya no escribiré ningún libro.

Entre Hofmannsthal y Artaud

El núcleo de *La carta de Lord Chandos* es, en suma, ése: la necesidad de ir más allá del lenguaje verbal autosuficiente y de acceder a la experiencia vivida y al pleno reconocimiento de lo desdeñado. Y el cuerpo debe estar entre los invitados al convivio. Llamamiento que podemos enlazar con la poética cruel propuesta por Artaud, el teatro físico en el que el actor debe poner el cuerpo en escena. Para Artaud, enemigo acérrimo de las empolvadas representaciones teatrales realizadas en Francia (*Carta*

al administrador de la Comedia Francesa, febrero de 1925: “Es necesario que los representantes de un arte muerto nos rompan un poco menos los tímpanos”), el teatro occidental exagera, insisto, la importancia del texto en demérito de la expresión corporal; todo lo contrario de lo que sucede, por ejemplo, en Oriente. Este pecado de origen se acentúa en la modernidad, en donde la representación de ideas es lo único que importa —como se ve, el argumento es muy parecido a lo que ya había señalado Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. Los diálogos y los monólogos son determinantes en este teatro verbal y, en consecuencia, el dramaturgo tiene siempre la última palabra; al director de escena sólo le queda escenificar puntualmente el drama escrito. Puesta en acto de argumentos religiosos, morales, políticos, filosóficos, psicológicos, etcétera, que el artista tiene que comprender e interpretar a rajatabla. Para ello debe despersonalizarse, asumir el papel establecido, en suma, representar. Por su parte, el público calla, escucha, afirma o niega, pero a final de cuentas queda atrapado en la red espesa de los discursos cerrados.

Existen casos en los que la lectura en voz alta de textos inapelables trata de ser complementada con determinado espectáculo escenográfico; mediante decorados, efectos de iluminación, vestuario, medios mecánicos o electrónicos. Sea, pero el caso es que el cuerpo permanece al margen de la acción. Empeñado en enmendar el entuerto (*Teatro Alfred Jarry. Año primero*: “El desprecio que sentimos hacia todos los recursos teatrales propiamente dicho, hacia todo lo que suele llamarse *puesta en escena* [...] Toda esa utilería detestable y embarazosa”), Artaud propone un teatro físico basado en el “gesto absoluto”,

un ritual catártico que se vive, se siente y se padece hasta el grado de poner en suspenso a la razón represora del cuerpo y de la *physis*. Para Artaud, el espectáculo represor proviene más bien de la misa: “La misa se ha hecho para que la sexualidad humana pase por ciertas vías infernales”, identificada con un rito simbólico sustentado en un texto que insiste hasta el cansancio en la culpabilidad del cuerpo identificado con lo caído, el mal, la muerte, el no-saber.

Si algo se busca en el nuevo teatro es dar cauce a la irrupción de fuerzas extremas desconocidas y, finalmente, emancipadoras. Trastocado el orden de la representación por el exceso matérico-corporal, ya no quedan tabúes ni prohibiciones, de tal suerte que podemos hablar del derrocamiento del discurso sin resto. El antiprograma teatral lo señala: no hay texto que colme la vida, se requiere una réplica existencial, una experiencia sobre las posibilidades catárticas de la crueldad antropocósmica y sobre los límites del decir antropocéntrico, que son también los del poder. Nuestro héroe trágico habla de un parto producido por uno mismo; literalmente, de un renacimiento que rompe sus deudas con Dios, el Padre, el Espíritu rector y, en general, con aquello que nos ha sido impuesto e impide que volvamos a nacer por cuenta propia. Hay que deshacer lo que la sociedad ha hecho con nosotros, pisar territorios inexplorados, situarnos en un punto de riesgo. Repárese en que Artaud no habla nunca del hombre en general, o del sujeto trascendental acuñado por las filosofías racionalistas, sino de hombres concretos, de existentes mortales que luchan por conquistar su autonomía; eso mismo, la aventura de individuos singulares y, en términos del teatro, de abrir posibilidades

que permitan establecer relaciones entre únicos: no hay vuelta atrás.

El Teatro Alfred Jarry

Carta a P. Theverin, 1948. Al teatro, tal como lo concibo, un teatro de sangre, un teatro que en cada representación habrá hecho ganar corporalmente algo, tanto al que interpreta como al que viene a ver interpretar.

131

Artaud, con Roger Vitrac y Robert Aron, crea, en septiembre de 1926, el grupo de “espectáculo integral Alfred Jarry”. La experiencia concluye en 1931. Bien ¿por qué Jarry? La respuesta es que estamos ante un transgresor del teatro cuya obra principal, representada en diciembre de 1896, *Ubu Roi (Ubu Rey)*, adelanta un sinnúmero de propuestas que serán retomadas por dadaístas y surrealistas: texto dislocado, humor irónico y palabras mal sonantes (la célebre *Merde* pronunciada a propósito *Merdre*), prescindencia del maquillaje y uso de máscaras, desapego de la noción de personaje y desconsideración del autor dramático; decorado insólito y ajeno al realismo, jaque mate al naturalismo y al sentimentalismo, situaciones ridículas, absurdas, irracionales e inconscientes. En esencia, para el inventor de la patafísica —la patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias—, se trata de liberar el teatro de su dependencia literaria. Sobra advertir que el público reacciona a la contra, pero de eso se trataba, de provocar: “para que sepamos por sus gruñidos de oso dónde está y qué piensa”.

Volviendo a Artaud, podemos considerar la experiencia del Teatro Alfred-Jarry como la que inicia su crítica al teatro de la representación en cualquiera de sus modalidades, y a su baluarte principal: el personaje escénico. Alterar por completo el alma y el cuerpo de los participantes es la consigna: “El espectador que venga a nuestro teatro sabrá que llega para ofrecerse a una verdadera operación, en la cual no sólo su espíritu sino también sus sentidos y su carne están en juego”. Teatro subversivo consagrado tanto a cuestionar la rutina teatral como a la afirmación de actos inesperados e imprevisibles, tan espontáneos como la vida misma, entendida como experiencia catártica y excepcional, aunque sostenidos siempre por el rigor escénico.

Teatro Alfred Jarry, año primero. Un teatro que se repite todas las noches siguiendo siempre los mismos ritos, siempre idénticos a sí mismos, no puede seguir contando con nuestra adhesión. Necesitamos que el espectáculo a que asistimos sea único, que nos dé la impresión de ser tan imprevisto y tan incapaz de repetirse como cualquier suceso de la vida, como cualquier acontecimiento provocado por las circunstancias.

Influido en parte por el surrealismo, Artaud propone un automatismo de los cuerpos que rompa el cuerpo rutinario. Y no repetir entraña trazar y desdibujar, formar y deformar, lograr en escena una metamorfosis ininterrumpida provocada por la rebelión de la sin-razón taxonómica. Tras lo cual el cuerpo cesa de interpretar (borra el texto) y se convierte en un cuerpo cabal —en *El Teatro y su doble*, hace referencia a “una suerte de musculatura afectiva que corresponde a la localización física

de los sentimientos”. Cuando esto sucede, cada cuerpo transfiere su energía a los otros cuerpos y, a través de flujos energéticos, todo se comunica con todo. Debido a que la economía energética es siempre cambiante –“esa transferencia no puede reproducirse dos veces”–, lo es también el resultado que provoca. El Teatro Jarry sirve, entonces, como campo de experimentación de puestas en escena improvisadas y azarosas, experiencia que Artaud corregirá en términos constructivos al descubrir las posibilidades físico-teatrales del teatro de Bali, que influyó muchísimo a Artaud.

El “espectáculo integral” logra puestas en escena en las que el decorado, los objetos, la iluminación y la palabra son lo que son, presencias contundentes antes que meros soportes simbólicos o adornos espectaculares. Los textos funcionan aquí “simplemente en cuanto al desplazamiento de aire que su enunciación provoca”. Se toma a las palabras en sí y para sí, atendiendo a aquello que en ellas desborda la significación. Lengua mítica que, antes que a un discurso, responde a principios transhistóricos; por ejemplo, al conflicto entre Eros y Tánatos, o entre creación y destrucción. Se busca, en esencia, que los actores y las cosas presentes en escena se conviertan, de súbito, en presencias enigmáticas. Para alcanzar el propósito basta crear una atmósfera físico-teatral. Señalo esto porque Artaud no pretende convocar a un más allá absoluto, sino al misterio de lo finito y presente; o si se prefiere, a lo ordinario-extraordinario: “El Teatro Alfred Jarry [...] sólo admitirá la poesía efectiva, lo maravilloso humano”.

El teatro y su doble

Llegar a que todo lo que hay de oscuro en el espíritu, de soterrado, de no-revelado, se manifieste en una especie de proyección material-real.

134

El público, la censura y la crítica —surrealistas incluidos— fueron hostiles a un proyecto como el *Teatro Alfred Jarry*, que no contó con apoyo oficial ni espacios adecuados. Pero Artaud no cejó, y radicalizó su propuesta lo cual queda de manifiesto en *El Teatro y su doble*, resumen de ensayos publicados en 1938 que recogen sus principales alegatos sobre la necesidad de subvertir el teatro. En ellos se radicaliza la crítica de Artaud al lenguaje logocéntrico. Momento crítico que coincide con la ruptura con un mundo enfermo que oculta su malestar tras el velo de lo normal, lo sano y lo bien portado. Digamos que el encierro en el hospital de Rodez le permite descubrir la violencia fría e impune que preside la modernidad. Siente que la enfermedad circundante ha terminado por afectarlo. Artaud se sitúa a la contra, hace cortocircuito. La demolición del teatro de la representación y de los personajes que se le deben coincide así con la marginalidad del artista, con su empeño en enfrentarse de manera decidida a las imposiciones exteriores, forjadas para imponerle a los individuos un determinado rol social.

Sobre la relación del teatro con la lógica discursiva, quisiera puntualizar lo siguiente: Artaud se niega a cualquier intento de sustituir la experiencia vital por el decir: el decir *lloro* y ser incapaces de llorar, el decir *siento* y ser incapaces de sentir, el decir *amo* y ser incapaces de amar; en suma, por el decir autista empeñado en ocupar

el lugar de la fiesta y del dolor realmente vividos. El desafío del teatro disonante consiste entonces en derrocar la omnisciencia del poder sistemático-conceptual, en tanto presunto sustituto de energías y deseos efectivos. Lo que se le reprocha al teatro del texto es que desdeñe la insuperable deriva de la existencia comprendida en su física corporal y en su excentricidad. Enfrentarse a tal estrechez y transgredirla, tal es la intención que preside *El teatro y su doble*, es el arma letal que descompone los códigos escénicos previsibles y calculables, y pone en la picota al teatro resuelto de antemano. *Manifiesto de un teatro abortado*: “Si hacemos teatro no es para interpretar obras, sino para conseguir que todo lo que hay de oscuro en la mente, de escondido, de no revelado, se manifieste en una suerte de proyección material, real”.

Artaud piensa que el discurso absoluto surge con el distanciamiento entre el cuerpo (deseo, exceso, carne) y el espíritu (alma, razón, mente). Hay que procurar un reencuentro y ello exige, antes que nada, restaurar el diálogo con la fuerza primigenia patente en los ritos ancestrales que dieran nacimiento al teatro: “la reserva de energías que constituyen los mitos”. Reencuentro que emparenta al teatro radical con “una corriente subterránea de impresiones, correspondencias y analogías” que suscita en los protagonistas, actores y público a la vez una relación prediscursiva consigo mismos y con las cosas. Es en este sentido “de aunar el espacio teatral [...] con la vida interior oculta”, y de vivificar el lenguaje con fuerzas subterráneas, como Artaud se apropia de los presupuestos del teatro balinés. Entendámonos: nuestro interlocutor anduvo siempre a la búsqueda de un lenguaje teatral estricto, a saber: una puesta en escena en la que

las diversas artes convocadas y los gestos de los actores respondieran a una poética teatralmente objetiva y no verbal: “Esa suerte de lenguaje teatral extraño a toda lengua hablada”, un lenguaje teatral concreto, físico, dislocado.

El artista rebelde observa, toma nota, se sorprende de que el entramado del teatro balinés se valga, en lugar de palabras, de signos corporales, signos crípticos que tienen, por cierto, un carácter eterno, intemporal; formas intrateatrales e impersonales que equivalen en sí a un rigor encantado regido por reglas extra-ordinarias que nos remontan a experiencias inenarrables. Le sorprende, además, la disciplina extrema de los actores, cuyas formas de expresión evitan desvíos líricos, gestos gratuitos o improvisaciones caóticas: “Todo es en ellos regulado, impersonal; no hay movimiento de músculos ni de ojos que no parezca corresponder a una especie de matemática reflexiva, que todo lo sostiene y por la que todo ocurre”. Los objetos, las luces, el vestuario, éste o aquel movimiento escénico sirven aquí “a designios superiores” que nos ponen ante la encarnación de las fuerzas primarias que Occidente perdió en el olvido propiciado tanto por el espiritualismo vengativo del cristianismo, como por la moderna razón instrumental.

Concentración extrema que, ésta es la intención, debe convocar en escena al *miedo metafísico*: “Una especie de física primitiva, de la que el espíritu no se ha apartado jamás”. La lección del teatro balinés estriba en haber sabido forjar una estructura escénica que intemporaliza los arquetipos sagrados de antaño –repárese en que el teatro de Artaud, al igual que gran parte del arte contemporáneo, atestigua la vigencia de la primitividad–; poética

estricta poblada de claves rituales a los que nada escapa, y donde el director de escena funge “como una especie de ordenador mágico, un maestro de ceremonias sagradas. Y la materia con que trabaja, los temas palpitantes que sirven de motivación no son suyos, sino de los dioses”. Artaud asume dos lecciones: la del teatro primordial que fusiona lo físico y lo espiritual en una unidad inescindible y, a diferencia del *Teatro Alfred Jarry*, en el que se otorgaba un protagonismo destacado a la improvisación incontrolada de los actores, subraya ahora la prioridad del director de escena. La realización cabal del teatro material y riguroso recién descubierto exige contar, pues, con la mirada constructiva de un riguroso maestro de escena.

Adentrándonos en la lectura de *El teatro y su doble*, cabe resaltar lo que Artaud llama los dobles del teatro: “Todos los dobles del teatro que he creído hallar a lo largo de los años: la metafísica, la peste, la crueldad”. Veamos el asunto de cerca.

Artaud y la metafísica

El concepto de metafísica podría hacer pensar, de inmediato, en Platón y sus adeptos, o en un Dios absoluto; o más cerca de nosotros, en la moderna metafísica de la razón sustentada en la representación sistemático-conceptual del mundo. Nada más alejado de las intenciones de Artaud, para quien –desde el Teatro Alfred Jarry– la metafísica es física primordial, algo concreto, experimentable y visible que cobra presencia a través de medios de expresión materiales consagrados a la transfiguración de lo ordinario en algo extraordinario

(“mágico”, “maravilloso”) e inefable. Transfiguración en la que despojamos la relación hombre-mundo del lastre representativo (religioso, filosófico, cognoscitivo, instrumental...), en nombre de la poesía material del espacio teatral: “Un lugar físico y concreto que exige ser ocupado”, lo que nos pone cara a cara ante “lo imprevisto-objetivo”; es decir, ante una presencia en la que lo habitual aparece ante nosotros como si lo descubriéramos por primera vez, igual que cuando las cosas del mundo aún no habían sido nombradas.

La metafísica no versa aquí, entonces, sobre la vida eterna o suprasensible, un supuesto “más allá” que les da significado a las relaciones efectivas del hombre, sino sobre un “más acá” que reside en el cuerpo y en las cosas mismas, incluso en el lenguaje despojado de su uso servil. Artaud hace referencia a lo cualitativo e irrerepresentable, a la parte oculta, latente de la vida, a la que hay que dejar manifestarse. Presencia físico-metafísica donde la existencia recupera su libertad y su extrañeza. Y cabe ya preguntar: ¿qué es la parte oculta de la vida, en qué consiste? Artaud habla reiteradamente del *mana*. Concepto, consustancial a la tradición pagana, que alude a la fuerza latente que reside en la *physis*, o si se prefiere, a la energía vital que sirve de flujo comunicativo entre todo lo individuado y mediante la cual se supera la distancia entre materia y espíritu, entre lo físico y lo metafísico.

Lo que aquí está en juego es, entendámoslo, la diferencia entre interpretación discursiva y revelación ritual emánico-pagana –al respecto recomiendo el estupendo libro *Artaud y Grotowsky, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, escrito por Felipe Reyes Palacios y publicado por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la

UNAM. Revelación que, insisto, requiere la experiencia pre-lingüística propia del teatro primordial.

Quizá estemos ya en posibilidad de entender el significado que cobra en Artaud aquello de “agregar el cuerpo a la palabra”. Porque en el teatro de la crueldad la palabra tiene un papel ritual indiscutible (físico y no lógico) como poder material que posibilita el entrelace mágico de los actores con su entorno y con el público. Un canto ritual, una música de sonidos verbales ligados al aliento y a las entrañas (“Mi espíritu se ha abierto por el vientre”), sin los cuales sería imposible la comunión de los hombre entre sí y con el cosmos. Recreación que poco o nada tiene que ver con los ceremoniales de las religiones oficiales: “Me cago en las virtudes cristianas, y en lo que hacen los budistas y los lamas”; Artaud puntualiza:

El teatro y su doble. Hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimenticias, contra sus orígenes de bestia acosada, es, en fin, considerar el lenguaje como forma de *encantamiento*.

Creo que el lenguaje del que habla Artaud no le pertenece a nadie y menos que a nadie al yo (autoevidencia intelectual) y al sistema de conceptos indubitables que lo sostiene; de tal suerte, equivale a un rechazo a la

escritura de autor, lo cual queda de manifiesto en la dificultad de Artaud, ya desde joven, para expresarse con el lenguaje habitual; las palabras se le escapan, tartamudea, le cuesta pensar y escribir como Dios manda. Le reprocha a la lengua oficial la pretensión de abarcarlo todo, sin reparar en diferencias, amparándose en el dogma inapelable de que el mundo cabe en el concepto. Cree que hay un exceso fuera del saber que nos indica que la imaginación, los deseos y los sueños, la opacidad material de las cosas y el enigma del universo no pueden ser lógicamente abarcados. Llamado a atender la que-
rencia propia de cada cosa que conduce, advirtámoslo, al desajuste de la palabra. Consciente de ello, Artaud sabe que sus dificultades con la escritura no obedecen tanto a un padecimiento personal, como a la resistencia ejercida contra la escritura normativa que impide el lenguaje singular. Afirmación del sí mismo existencial que requiere el desplome del pensamiento del uno de tantos, apuesta trágica de la que Artaud da sentido testimonio.

Carta dirigida a Jacques Rivière, del 29 de enero de 1924. El carácter dispersivo de mis poemas, sus defectos formales, el constante decaimiento de mi pensamiento deben ser atribuidos, no a una falta de práctica, de dominio del instrumento que manejo, de mi desarrollo intelectual, sino a un desplome interior de la mente, a una especie de erosión, tanto esencial como transitoria de mi pensamiento, a la no-posesión efímera de los logros materiales de mi desarrollo, a la anormal separación de los elementos del pensamiento: el impulso a pensar, en cada una de las estratificaciones extremas del pensamiento, incluyendo todos los estados, todas las bifurcaciones del pensamiento y de la forma. Existe, por tanto, algo que

está destruyendo mi pensamiento, algo que no me impide ser lo que podría ser, pero que me deja, si se me permite decirlo así, en suspenso. Algo que me priva de las palabras que había descubierto, que disminuye mi tensión mental, que destruye sustancialmente la masa de mi pensamiento según éste evoluciona, que me roba incluso el recuerdo de los recursos con que nos expresamos y que traduce con precisión las modulaciones más inseparables, localizadas y existentes.

El teatro y la peste

Artaud pretende infectar a los hombres normales: quiere cadáveres, quiere la muerte de los comportamientos codificados sin lo cual resulta imposible acceder a una nueva vida. Para cumplir con lo “anormal”, pone en juego la entraña física y existencial tanto de los actores como de los espectadores, hasta lograr un revulsivo semejante a la peste mítica que altera todo y a todos. Recuérdese que en la tragedia clásica, tras la irrupción de la peste, nadie es ya lo que era. Se producen “actos que son hostiles a la vida de las sociedades” y derrumban cualquier convención: la gente “corre gritando, persiguiendo sus visiones”. Hay desorden, alteración frenética, derrumbe radical. La catástrofe absoluta linda con el paroxismo. La comunicación entre los hombres se encuentra atravesada por alucinaciones. El teatro semeja un apestado que debe provocar una epidemia universal: “sin ratas, sin microbios, sin contacto”. Lo que se desata es incontrolable, y lo reprimido y la gramática revientan. Tiempo de la libertad y del mal que se expresa en un acto que afecta

la psique, la fisiología, la conciencia hasta el grado de desatar vivencias insospechadas en nosotros mismos.

El teatro y su doble. Al igual que la peste, el teatro es un delirio y es contagioso [...] La peste es el mal superior, porque es una crisis total que sólo termina con la muerte o con la purificación extrema [...] Como la peste, el teatro es el tiempo del mal, el triunfo de las fuerzas oscuras, alimentadas hasta la extinción por una fuerza más profunda aún.

La peste provocada por el teatro opera como el reverso del orden institucional y de la rutina cotidiana. Es una advertencia a los hombres: las leyes primordiales y no escritas de la tierra y del cosmos son inviolables: los creontes del mundo tienen que pagar. Pero en el caso del teatro no hay restauración del orden; aquí la peste es infinita, cada noche, cada puesta en escena; en cada glosolalia, en cada gesto, emerge la experiencia intensa que pulveriza el orden sedentario. De actores a público, de director de escena a actores, la relación no estriba en normalizar sino en rechazar la ley humana, demasiado humana, sustentada en un pre-juicio contra el mundo. Y sólo se quiere una cosa, una sola: que la naturaleza y el cuerpo recobren el estatuto que tenían cuando Dios estaba ausente, es decir, con anterioridad a “la Creación” (la *chora* mentada por Platón en el *Timeo*).

La peste es una enfermedad que contrarresta “el crimen organizado” perpetrado por la sociedad burguesa y las dictaduras ideocrático-estatales: socialismo realmente inexistente, nacionalsocialismo, fascismo. De tal modo que la peste, por los excesos que fomenta, por las hecatombes existenciales que origina es, antes que nada, un concentrado, en pequeña escala, del combate a la

sociedad unidimensional, a la rutina, a la vileza, a la estupidez y al aburrimiento imperantes; combate difícil, según se nos advierte en Artaud: “Esto va mal porque la conciencia enferma tiene el máximo interés, en este momento, en no salir de su enfermedad”. Reparemos en que la sugestión, el miedo, el estímulo psíquico y los flujos de intensidad liberados por el rito pagano propician que nadie salga del teatro como entró. Si bien el público no participa actoralmente, sí completa el ritual otorgándole la energía colectiva que conjuga el principio de individuación con la fuerza intensificada del cuerpo desatado. Si algo rige en el teatro de la crueldad es, en síntesis, la descarga de ordenamientos, lastres y represiones que se acumulan en la vida ordinaria; esto y sólo esto es lo que debe ser sacrificado para que la fiesta trágica no cese.

El teatro y la crueldad

Hay que advertir que Artaud no pretende ser el poseedor de los secretos del cuerpo y de la *physys* pues éstos, de haberlos, se revelan inesperadamente en el acto escénico cruel e inenarrable. Con el término *crueldad* Artaud no alude a torturas, rituales demoníacos o a un juego sádico-masoquista protagonizado por verdugos y víctimas. Crueldad significa, en su caso, entrar en trance y superar el control racional y moral-institucional que atenaza a los individuos; o dicho de otra manera, alcanzar un estado que nos permita abrírnos a la alteridad. Ruptura de límites que exige una disciplina rigurosa sin la cual sería imposible acceder, simultáneamente, a la excéntrica suprapersonal y a la plenitud existencial, en el

entendido de que cualquier trastorno radical de nuestra identidad codificada implica un esfuerzo desmedido: “Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacables, determinación irreversible, absoluta [...] Empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable”.

Crueldad tiene que ver con creación incesante, y es cruel, ya que la renovación de la vida exige la muerte. La creación-destrucción cósmica, que incluye lo individuado, y por lo tanto al hombre, es la savia de todo lo viviente. Lo cual indica que el mal y la muerte son constitutivos y, en consecuencia, el bien absoluto resulta una falsa promesa: “Cuando el dios oculto crea, obedece a la necesidad cruel de creación que a él mismo le ha sido impuesta”. La cuestión estriba en el sentido que se le dé a la crueldad: no es lo mismo la crueldad despiadada del electrochoque, que la crueldad liberadora del teatro. Mientras no dejemos de crear, tendremos que admitir la necesidad del mal cósmico; el teatro no debe olvidarlo: “Una pieza donde no interviniera esa voluntad, ese apetito de vida ciego y capaz de pasar por encima de todo, visible en los gestos, en los actos y en el aspecto trascendente de la acción, sería una pieza inútil y malograda”.

Poner en escena un lenguaje ritual basado en gestos extremos y actitudes infrecuentes capaces de derrocar a la organización codificada del cuerpo, resultaría imposible si el teatro mantuviera el espacio de las salas habituales. Se requiere un espacio y una acústica que acerquen al actor y al espectador, que los reúna en una comunión total; sin tales condiciones –Artaud hace el símil con una “partida de cartas” compartida– sería impo-

sible la escenificación del ritual catártico y la consecuente destrucción del teatro anodino y digestivo, apuntalado por los ladrones de energía empeñados en imponer el significante impoluto. Así, entonces, la relación estrecha entre actantes y público —“no nos dirigimos al espíritu o a los sentidos de los espectadores, sino a toda su existencia. A la suya y a la nuestra”, normalmente exterior, nos indica que el teatro de la crueldad provoca permutaciones radicales en el teatro habitual. La *peste-crueldad* libera el cuerpo excesivo, cancela la exterioridad paralizadora, pues aquí el público participa, es afectado por lo que acontece, se vuelve otro del que era.

145

Primer manifiesto del teatro de la crueldad. Suprimimos el escenario y la sala, que son reemplazados por una especie de espacio único, sin separación ni barrera de ninguna clase, y que se concentra en el teatro mismo de la acción [...] por el hecho de que el espectador situado en el medio de la acción está envuelto y surcado por ella.

Aquí, los cuerpos participantes manifiestan su propio darse (su inmanencia, su resto), sin eufemismos y fuera de cualquier norma mediatizadora. En suma, Artaud pretende un teatro físico, materialista, netamente pagano, cuyos signos visibles encarnen en escena y sólo en ella. No han faltado las objeciones; de preferencia las que se regodean en ventilar el fracaso de Artaud: “No es buen dramaturgo ni crea técnicas actorales propias, sus actuaciones y puestas en escena son poca cosa; su teatro es inasequible e irrealizable y, además, da pábulo a la charlatanería”.

No voy a refutar, para qué hacerlo: básteme con insistir en que la propia vida de Artaud es el mejor ejemplo

de disolución de un personaje representativo. Queda en pie, además, que gran parte del teatro contemporáneo y de las artes de acción siguen, con las diferencias del caso, las huellas del teatro de la crueldad. Pero nos falta glosar todavía dos ideas capitales de Artaud: “lo real” y “el cuerpo sin órganos”.

Vómito contra la sociedad, desistimiento del alma y búsqueda de “lo real”

A principios de los años veinte, Artaud se siente cercano a la subversión social y estética de los surrealistas, por lo que se une a sus filas en el año 1924. Comparte con ellos la poética del automatismo psíquico y la sospecha sobre la razón. En 1925, ocupa la dirección de la Oficina de Investigaciones Surrealistas y, en el número 3 de la *Révolution surrealiste*, escribe mensajes incendiarios al Papa, al Dalai Lama y a las Escuelas de Buda —Breton no aceptó la publicación de *Manifiesto contra la madre*. En 1927 se da la ruptura y Artaud es expulsado del movimiento surrealista. La razón es que Artaud rechaza el compromiso sellado por la tropa de Breton con el Partido Comunista Francés, compromiso que, a decir verdad, no anulaba la independencia de los surrealistas. Artaud sospechaba ya de la burocracia del partido y dudaba de las supuestas virtudes libertarias de sus demandas. A su entender, la independencia personal es inalienable. Con el tiempo, la brecha se ahonda. Para el antiguo compañero de viaje, el surrealismo está superado, sus miembros son poco radicales —“todos tienen

algo que guardar, que conservar, que salvar”—, gustan en demasía del *bluff* y, lo que es peor, han terminado por caer en manos del esoterismo espiritualista al que puede acusarse de abolir la realidad.

Existe una carta de Artaud a Breton del 28 de febrero de 1947 —reescrita en términos similares en cartas ulteriores—, que me parece capital para comprender sus diferencias con el surrealismo, así como los términos de su defensa de “lo real”. La carta aludida responde a una invitación que Breton le hace a Artaud para que participe en una Magna Exposición Internacional del Surrealismo en 1947, cuya sede sería la galería *Maeght*. El dramaturgo rechaza el ofrecimiento: considera que entraña la subordinación del surrealismo a la industria de la cultura y a la conversión del arte en mercancía. “Pienso en el espantoso desfile de esnobs incultos que circulará a través de esta exposición”. De paso, aprovecha para defenderse del reproche que le hiciera Breton de ofender, mediante vómitos, eructos y lindezas por el estilo, a un público que había acudido a escucharle el 13 de enero de 1947 en el *Teatro Vieux-Colombier*. Artaud piensa que su comportamiento grosero y obsceno es lo único que merece una sociedad que confina en manicomios e induce al suicidio a los discrepantes; sociedad vil, bárbara. “Con la sociedad y su público no existe otro lenguaje que el de las bombas, las metralletas, las barricadas y similares”.

No resisto el impulso de transcribir lo que nos dice Jean-Louis Brau en su *Biografía de Antonin Artaud* sobre la “intervención ejemplar” en el *Vieux-Colombier*:

Hacia las nueve, Artaud aparece en el escenario, depositando un montón de hojas sobre la mesa, y comienza a hablar.

Descarnado, moviendo incesantemente las manos, retorciéndolas, llevándoselas a la cara, dice sus poemas, habla de sus aventuras en Irlanda, de los tarahumara. De pronto, el tono cambia. Artaud denuncia con vehemencia las fuerzas del mal, los psiquiatras, el electrochoque”: He pasado por él y no lo olvidaré: La magia del electrochoque arranca un estertor, sumerge conmocionado en ese estertor con el que se abandona la vida”. Junto con gritos, con magníficos eructos, lanza al aire las hojas preparadas, inútiles y enajenantes porque también forman parte del sistema del que abomina en *Insulte á l'inconditionné*. Artaud habla, insulta y ruge durante más de dos horas. Al fin, su voz se rompe patéticamente, final de un grito en el silencio que André Gide interrumpe al subir al escenario para abrazarle.

Por cierto, Gide, a diferencia de Breton, hace un retrato favorable y espléndido de lo acontecido en el que termina diciendo: “[Me avergüenzo] de seguir ocupando un lugar en un mundo donde la comodidad está formada de compromisos”. Ahora bien, lo que en realidad le interesa a Artaud en la señalada carta es poner en duda —¡y vaya si lo logra!— *los secretitos esotéricos* y las prácticas iniciáticas que ocupan a Breton y a los suyos:

No creo en la ciencia oculta [...] No veo que haya en el mundo alguna cosa a la cual se pueda ser *iniciado* [...] No creo que exista un mundo oculto o algo escondido del mundo [...] Yo creo que todo, y más que nada lo esencial, siempre estuvo al descubierto y en la superficie y que se ha ido a pique [...] No, no hay ocultismo ni magia, ni ciencia oscura, ni secreto oculto...

Cita que no deja de sorprender ya que Artaud conocía todo lo referente al hermetismo, el ocultismo o los

misterios del Tarot, previa desmitificación, les saca jugo teatral. Lo que en realidad le molesta es que, cual nuevos sacerdotes, los surrealistas se refugien en sabidurías crípticas para mantener un espíritu de secta sustentada en la ecuación saber = poder. *Carta contra la Cábala*, 4 de junio de 1947: “Los iniciados han seguido manteniendo el poder sobre todo este conjunto de inveterados fetiches del hombre que reciben el nombre de peldaños ocultos de la divinidad”.

Puntualicemos. Para Artaud cuestionar la racionalidad, la transparencia impoluta del concepto, no significa remontarnos a hermetismos consagrados a dilucidar la nada arcana sino descubrir el misterio residente en lo concreto-terrenal. Ya aquí, cabe la pregunta: ¿de dónde proviene la idea de trasmundo, de un más allá oculto, de una cuarta dimensión suprarreal? La respuesta de Artaud es tajante: todos los ocultismos, tanto los de antaño como los de hogaño, surgen de la creencia en la eternidad de un espíritu (o alma) supuestamente separado de la materialidad y encumbrado como Ser, Absoluto o Dios y al cual sólo se puede acceder mediante rituales y sacrificios consagrados a denigrar y expulsar lo corpóreo, que se identifica con el mal. Experiencia impoluta administrada siempre por “los supuestos Instructores, los Maestros [...] Empero –leemos en la carta a Breton del 24 de marzo de 1947– los famosos viajes del alma a través de las esferas, o del espíritu en un inconsciente reprimido y rechazado, suceden en un país que nunca ha existido [...] *Es el miedo a lo real lo que hizo nacer las iniciaciones*”. El espíritu, el alma o la razón en todas sus variantes religiosas, sectas ocultistas, ritos de exordio del cuerpo

y formas de escritura, representan entonces al enemigo por vencer si queremos recuperar “lo real auténtico”:

Carta a Breton del 24 de marzo de 1947. Todo lo que representa una integración del abominable espíritu alrededor de la fe, y de la creencia en algo, de la ilusión arraigada de algo, no sé qué más allá inmediato contenido en la magia, las iniciaciones, el ocultismo, donde por los siglos de los siglos prolifera sórdidamente todo lo que me fue enemigo y que no he cesado de combatir por todos los medios.

Los administradores del espíritu son legión. Siglos y siglos de maestros de lo oculto dados a hechizar a los creyentes con rituales iniciáticos. Pero, además, siempre se parte de que estamos poseídos por fuerzas corporales malignas que hay que combatir para alcanzar el estado puro. Y la operación limpieza es cruel. Exige flagelaciones, ascesis extrema, ejercicios de renuncia, muerte de la carne en vida en aras del nirvana liberador de impurezas, pagos de culpa y, sobre todo, el descrédito de la materialidad y del soma. Los sacrificios exigidos para alcanzar la operación limpieza concluyen en eso, en nada, en el vacío. Frente a tal huida, el artista pagano piensa que existe entre lo real y el espíritu una relación interna, abierta e infinita, no externa e insondable. Consagrado en cuerpo y alma al asesinato de Dios, propone un juego de correspondencias en el que no sólo se supera la brecha entre lo real y el espíritu y entre la vida y la subversión de lo real desde lo real, sino a partir del cual, además, los papeles protagónicos son constantemente permutados.

Es posible que Artaud haya contribuido a la forja de imaginarios europeos: el negro y el indio imaginarios, el Oriente imaginario, el México imaginario... Sea. No

obstante quisiera recordar que, en el caso de los tarahumaras, Artaud cree descubrir “una idea materialista del espíritu” que concuerda con su búsqueda físico-metafísica. Un arraigo, un sentido de la tierra, un diálogo con las fuerzas efectivas de la naturaleza que da lugar a una cultura que reconoce “la correspondencia entre plantas, animales, cuerpos humanos, fuerzas cósmicas”. En vez de arcanos intangibles, los tarahumaras creen en fuerzas que se viven. Creencia que difiere, al entender de Artaud, de la religiosidad oriental consagrada a la eternidad y no al devenir de la materialidad que comunica todo con todo potenciando el exceso.

Tenga o no validez lo señalado arriba, el hecho es que Artaud tiene el pleno convencimiento de que entre los indios de México permanece la creencia de que el espíritu es material y que, en consecuencia, “todas las palabras y los lenguajes se reúnen en uno solo”: el lenguaje de lo real-metafísico. Más que de negación del pensamiento, se trata aquí de negar el pensamiento sin cuerpo. Y cuando hablo de recuperar el cuerpo, hago referencia también a la *physis* como tal; o sea, a la naturaleza anterior a la intervención correctiva de Dios, a la naturaleza silvestre que es y deviene sin por qué, el llamado caos al que todavía no puede denominársele universo o cosmos puesto que el espíritu le es ajeno. Y ese anterior es justamente la referencia a la que Artaud apela frente a los dogmas propalados por los fanáticos de enteiquias puras y absolutas.

Pero dejemos esto, ya que de lo real-material-metafísico tratase en detalle en apartados anteriores. Permítaseme reconocer ahora la magia fetiche inscrita en el sistema de la mercancía, incluidas las instituciones, la moral y

el lenguaje que lo sostiene, y del que Artaud hace una crítica profunda y demoledora que concluye en que dicho sistema no corresponde “a nada real”. Atendamos a la carta a Breton, del 23 de abril de 1947: “Por la magia las abominables instituciones/nos asfixian:/patria, familia, sociedad, espíritu, conceptos,/percepciones, sensaciones, afectos, corazón, alma,/ciencia/ley, justicia, derecho, religión, nociones, verbo, lenguaje/no corresponden a nada real”. Nociones generales representadas por administradores de lo social –curas, banqueros, nacionalistas, fanáticos, burócratas, líderes de opinión, próceres, caudillos carismáticos, políticos de cualquier signo...–, normas que, aparte de sustituir a lo real, operan como “maleficios” dirigidos contra la riqueza material y los individuos reales empeñados en rehacerse por sí mismos. Imperativos claros e inapelables, faltaba más, pues coinciden con el cierre totalizador del sistema de poder. La exigencia de plegarse es aquí lo único que cuenta. Y el resultado son individuos disecados, sin rostro, clasificados según las necesidades de la nada en curso. Como podrá comprenderse, los maleficios encubridores cumplen una función política, aniquiladora de la diferencia. Queda por denunciar aún lo peor: que el “espíritu” se encuentra hoy por hoy dedicado a explotar la materia y el cuerpo-trabajo en nombre de la producción creciente de plusvalía.

Carta a André Breton, 24 de marzo de 1947. Valores de mercado, valores, llamados VALORES, y que son en el mundo todo lo que en tanto que objeto se denomina VALOR, estas especies de grandes papeles impresos en colores múltiples y que representan sobre un simple papel (oh milagro) el contenido de una mina, de un campo, de un pozo, de un sedimento, de una empresa, de una prospección, en las

cuales el poseedor, el propietario, el capitalista, poseyéndola, no ha participado ni siquiera con la rotura de una uña, mientras millones de obreros han muerto, *con el mismo objeto*, para que la pedantería llamada espíritu pueda gozar tranquilamente del trabajo material del cuerpo.

La modernidad fundó y reconoció al individuo autónomo, soberano y libre como punto de partida de la socialidad radical. Lo hizo para ponerle condiciones y destruirlo de inmediato. En pocas palabras, sobrecargó a los hijos nacidos del “clítoris de la cruz cristiana” con una forma de ser en la que cada uno debería aceptarse “como surgido de un mismo e idéntico coño, de un similar coñazo, de la misma coña, desesperante e irremplazable”. Tras negar cualquier deuda con el coño homogeneizador, Artaud le toma la palabra a lo que en la modernidad hay de libertario, y defiende –Carta del 28 de febrero– el derecho de existencia del único: “Cada hombre tiene su mundo para sí mismo [...] Quien no quiera iniciarse a sí mismo no encontrará a nadie que pueda iniciarle”. Tras el vómito contra quienes han negado lo real y desposeído de sí a los individuos, hay que afirmar la voluntad de ser por nosotros mismos. La afirmación del cuerpo sin órganos es un buen punto de partida; el teatro tiene aquí la última palabra.

El cuerpo sin órganos

Para acabar de una vez con el juicio de Dios: Cuando hayáis hecho un cuerpo sin órganos, entonces le habréis liberado de todos sus automatismos y restituido a su verdadera libertad.

Artaud intenta, a lo largo de su vida, lo mismo que pretende en sus puestas en escena y en su escritura desvanecida: ser un cuerpo, o mejor, crearlo: “El cuerpo se lo hace cada uno o de lo contrario ni sirve ni se soporta”. Un soma fluido, más parecido al tuétano que al hueso, que recibe y transmite intensidades; ni fundamento, ni sujeto, ni yo, ni imagen de espejo; sencillamente una fuerza material entregada a un devenir que pugna por revelarse contra el cuerpo tachado, en tanto definido fuera de sí mismo por Dios y sucedáneos (Alma, Espíritu, Razón, Culpa, Verdad...). La rebelión no consiste en determinada escritura sobre el cuerpo que nos haría seguir apresados en la gramática –y nada de interpretaciones; la hermenéutica está bien para ejercicios escolares–, sino en experiencias corporales efectivas como las del teatro en las que los participantes gritan, blasfeman, reptan o desafían al espacio: un silencio profundo, y ponen en crisis el cuerpo representado; un arrebató de excitación y terminan alucinando. Finalmente, el abismo, el asesinato de Dios perpetrado por la emergencia del cuerpo irrepresentable.

Para Artaud, el cuerpo con órganos no es sólo el cuerpo diseñado fuera de sí por los sistemas de poder y las metafísicas imperantes, sino es también el cuerpo degradado, aprisionado en una cárcel muscular y apetente marcada por esclavitudes fisiológicas opresivas. Se requiere, por tanto, destronar también al cuerpo con órganos dependiente, sometido a demandas funcionales (alimentación, defecación) o sexuales (deseo, fetichismo falocéntrico...). *Para acabar de una buena vez con el juicio de Dios*: “El cuerpo no es un organismo, los organismos son los enemigos del cuerpo [...] Nada es tan inútil como un orga-

nismo”. En efecto, la arriesgada apuesta del cuerpo sin órganos es, a la vez, un cuestionamiento del determinismo fisiológico y del cuerpo socialmente instrumentalizado. La autonomía del cuerpo empieza allí, cuando éste se vuelve intensivo y antiproduktivo, carente de identidad alguna, sin prejuicios y sin culpa, sin *superyó* que lo oprima, un cuerpo expresivo e inenarrable, un cuerpo que cada día es otro, que quiere, que busca el retorno de la desnudez innombrable; cuerpo, pues, del no-saber y que, por eso mismo, provoca relaciones transversales con los otros, ahora mismo y de inmediato.

El cuerpo sin órganos exige que el cuerpo no sea ocupado por discursos trascendentales que quieran organizarlo fuera de sí mismo; en todo caso hay que procurar que el alma comparta las intensidades proliferantes de la carne: “El alma no es más que una repetición del cuerpo [...] Un alma es un pedazo de cuerpo”. Si es así, tendríamos que reconocer que el alma y sucedáneos mueren con la muerte del cuerpo. Ahora entendemos que el alma pura, separada del cuerpo, equivale a un exorcismo para conjurar el tremebundo e insoportable acontecimiento de la muerte. Pero Artaud opone al cuerpo incorrupto de los santos el cuerpo corrupto de los mortales, y al alma pura el alma pervertida por el dolor, el placer y la pudrición de la carne: sana y larga vida tengan lo gusanos. El cuerpo sin órganos traza entonces su propio tiempo, el tiempo de la finitud, ese instante en el que el teatro de la crueldad se pone en juego, y se sufre, y se goza y se muere. *Fragments de un diario del infierno*: “Soy un hombre por mis manos y mis pies, mi vientre, mi corazón de carne, mi estómago cuyos nudos me acercan a la putrefacción de la vida”.

Artaud piensa lo mismo que Freud: “La sociedad es un crimen organizado en común”. De allí el corolario: “Todos los actos individuales son antisociales”. Liberar al cuerpo del Estado, la Patria, la Mercancía, Papi y Mami, Dios y el Discurso representativo es un buen remedio contra tal crimen. Sin dicha liberación, el cuerpo no podría liberarse del organismo controlador y represor de los órganos, en tanto éste impide que el cuerpo pueda entregarse al gasto y a la pérdida de su entraña carnal. Leemos en *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*: “Nada me interesa fuera de lo que se dirige directamente a mi carne”. Para Artaud, la infidelidad del cuerpo-carne conduce al estado de momia, al cuerpo descorporeizado, inmovilizado, ayuno de carne. Momificación de la que participan aquellos que han permitido que su cuerpo sea expoliado. No así los que resisten, los que se niegan a sucumbir a la tiranía de las mayorías y que, por negarse al estado de momias, pagan el precio de la exclusión social.

La relación de Artaud con la droga –enfermedad aparte–, la realidad y el pensamiento arcaicos, el chamánismo, la videncia y el totemismo e igualmente su crítica a la hipóstasis del cuerpo con órganos demandantes, puede entenderse como parte del intento de “volver a encontrar una forma de pensar abolida”, el pensar sin sujeto y sin autor. Recuperar llanamente el pensamiento del cuerpo; condición, a su vez, de nuestra soberanía. Un pensamiento, insisto, que se debe “a lo real”, que no es patrimonio del espíritu sino algo innombrable y que a la vez puede sentirse. Pensemos en un rayo de energía vital que atraviesa la espina dorsal. Nada que ver con la oposición cuerpo espíritu, ya que el combate contra el espíritu implica un ataque decidido contra el cuerpo espiritual-

mente conformado. El cuerpo debe ser carne, generar su propia deriva espiritual –“las almas son seres corporales y no estados espirituales”–, vivirla. El nuevo teatro desacredita en acto, parodia, revienta impedimentos. Lucha cruel, en efecto, ya que Artaud fue lo suficientemente íntegro e insubordinado para ganarse la repulsa social pues sabido es que el individuo apestado que afirma su deuda con el mal y con la “crueldad cósmica” se convierte, a los ojos de los otros, en un loco de atar. *Diagnóstico del Doctor Ferdière sobre Artaud*: “Un ser violentamente antisocial, peligroso para el orden público y la seguridad de las personas”.

La propuesta de teatro activo y creativo que trae a escena la manifestación de los cuerpos corporeizados, y en consecuencia singulares, nos advierte que Artaud no quiere separar el cuerpo de la multiplicidad de lo individuado. Reconocimiento de la realidad insoslayable del cuerpo finito y sintiente, presa lo mismo del dolor que del placer, que nos advierte que la propuesta de Artaud poco o nada tiene que ver con la renuncia del santo y el anacoreta cristiano, o del monje budista. Si tener cuerpo significa asumirse en el dolor inextirpable, pues bienvenido sea el dolor. Si el cuerpo no es culpable y si su afirmación es liberadora, resulta inútil la extinción o el nirvana. El teatro de la crueldad no es así, un teatro de penitencia. Ahora bien, en tanto el cuerpo sin órganos no es un cuerpo del deseo falocéntrico, el teatro de la crueldad tampoco es un teatro del deseo falocéntrico.

Sobre el deseo y la sexualidad falocéntricas quisiera señalar algo. Para Artaud, el mundo moderno levanta culto a los órganos genitales; dicho de otra manera, identifica la sexualidad y la realización del deseo con

la hipóstasis del pene y de la vagina. El deseo, o si se prefiere el erotismo, queda atenido así a determinantes fisiológicos. Lo cual es inadmisibile. De allí las dificultades de Artaud para asumir el problema de la sexualidad. Pero no quiero meterme en esto. Simplemente quiero insistir en que Artaud afirma la multisensorialidad del cuerpo. Para él no vale la jerarquía de los sentidos que sólo valoriza los llamados sentidos intelectuales –vista, oído– en demérito de los sentidos bajos –gusto, olfato, tacto. En el teatro de la crueldad cabe todo. Por lo demás, creo que lo que Artaud nos propone tiene mucho que ver también con los tonos afectivos o temples de ánimo; la angustia no falta a la cita. Sabemos que sin angustia no hay quiebra de lo inauténtico, cotidiano, distractivo; sabemos también que la angustia nos encara radicalmente con el tiempo corto de nuestra existencia finita, lo que implica la responsabilidad de forjar la muerte propia.

Según consenso de los analistas, las relaciones amorosas de Artaud fueron, en mucho, un fracaso; recuérdese la sentida rememoración de Anaïs Nin: “Ser besada por Artaud era ser arrastrada hacia la muerte, hacia la locura; y yo sabía que él deseaba que el amor de una mujer le devolviera a la vida, lo reencarnara, lo hiciera volver a nacer, le diera calor, pero que la irrealdad de su vida haría imposible un amor humano”. Prosigamos con lo nuestro. Estamos en que el cuerpo sin órganos fluyente, desterritorializado e improductivo, entregado al gasto y carente de imagen fija, suscita comunicaciones transversales con otros cuerpos. Cuerpos dueños de su dolor y de su placer, de su fragilidad y de su muerte. Cuerpos que dislocan el lenguaje y que se manifiestan mediante onomatopeyas, gritos, alientos y sonidos inarticulados.

Las propuestas de Artaud son extremadamente diversas y abiertas, y es que nadie ha hecho tanto como él para romper la fase del espejo narcisista detenida en el cuerpo integral, fijo, incapaz de fluir y rehacerse aun a riesgo del desmoronamiento. Lo que Artaud nos propone es que el cuerpo sin límites se convierta en el centro de referencia de lo real. Si algo cae aquí por los suelos es la demora, la posposición, ya que el cuerpo sin órganos es impaciente y quiere renacer día con día. La historia oficial, anclada en la prohibición del incesto, le muestra que el tiempo de la eficiencia convierte al cuerpo en un mero medio de producción instrumental. Hay más: rompiendo con los prototipos sexuales definidos, Artaud encarna el retorno del andrógino como posibilidad de reconstituir la unidad primordial. Lo femenino que es también lo masculino, lo masculino que es al mismo tiempo femenino –“Un hombre en verdad no tiene sexo”–, el alma que es cuerpo y muerte –“odio los ángeles, los espíritus, las almas separadas de los cuerpos”–, el hombre que es cosmos y el cosmos que es hombre. Artaud busca, en suma, devolverle a lo uno-diverso su promiscuidad constitutiva; Heliogábalo testifica:

Heliogábalo era el hombre y la mujer. Y la religión del sol era la religión del hombre, pero que nada podía sin la mujer, su doble, en la que se reflejaba. La religión del UNO que se cortaba en DOS para actuar. Para SER.
La religión en la separación inicial del UNO.
UNO y DOS reunidos en el primer andrógino.
Que era Él, el hombre.

Nacer por cuenta propia

Artaud anhela escuchar voces que no pertenezcan al entramado del sujeto, situarse en un lugar desocupado “donde ya no hay nada que pensar”. Y Dios aparece en el principio y en el final del sacrificio cruel. En el principio, pues Dios preside el primer nacimiento resultante de la cópula entre papá y mamá; en el final, pues contra Él tenemos que luchar si queremos renacer. Artaud cumple el sacrificio cruel. Retoma momentáneamente los hábitos cristianos para, desde adentro, romper con Dios. Adopta así el nombre de la familia originaria: Antonin Nalpas; a renglón seguido reniega del bautismo, de Dios y de Nalpas. Dios será escrito en adelante con minúsculas —Carta a Henri Parisot del 7 de septiembre de 1945: “He cometido la imbecilidad de decir que me había convertido a Jesucristo cuando el cristo ha sido siempre lo que más he abominado”. Desembarazado de pesos paralizantes, Artaud alcanza, previa despedida del idioma materno —el francés—, lo que siempre había anhelado: la página en blanco. Corre así el riesgo de afirmar la vida sin necesidad de apoyarse en dogmas indubitables y en sabidurías del más allá; en ello reside su fuerza, en vivir a la intemperie.

Sacrificado el doble represivo inscrito en la familia consagrada por Dios y sucedáneos, puesto en crisis el narcisismo del autor omnisciente inspirado en la gramática del Espíritu, Artaud cuenta con armas sólidas para derrocar a los maestros de la muerte en vida y a la ritualidad político-opresiva a la que sirven. Derrocamiento puesto de manifiesto en los lugares en donde se producen “las furiosas rebeliones del cuerpo”: el carnaval, la fiesta

y la danza, el canto y el teatro. Aquí no hay sujetos, ni objetos, ni espectadores, ni mensajes, sino participantes. Artaud participa. Mediante sonidos obtenidos con útiles comunes –martillos, cuchillos, barras de hierro–, convertidos por una mano irredenta en instrumentos para golpear rítmicamente un tronco de madera, inventa “su” propio lenguaje concebido para ser leído en voz alta; como era de esperar en un pagano, el viento y sus pequeños cuadernos se pueblan de glosolalias, de música verbal y de poesía fonética –¿quizá un homenaje al dadaísmo?–; dancemos entonces.

Haced danzad a la anatomía humana
de arriba abajo y de abajo arriba
de atrás hacia delante
y de delante hacia atrás
pero más aún de atrás a atrás.

El caso es que Artaud permanece siempre fiel a la rebelión escénica. Señalo esto ya que no pocos intérpretes minimizan el teatro y advierten que las teorías del “suicidio de la sociedad” apuntan más lejos: ¿acaso el retorno al Discurso?, ¿la revolución?, ¿la literatura? Pamplinas. Días antes de morir, Artaud no hablaba más que de volver a hacer teatro debido que “nos mantiene en estado de guerra contra el hombre que nos oprimía”; vale decir, en tanto lugar “donde se rehacen los cuerpos” y se deshecha lo que constituye el carcelero mayor de la carne inocente: el alma prístina. Artaud está entonces por entero en el teatro de la crueldad; un teatro emplazado a encarnar un complot contra los vencedores. Operar ese desafío de sacar a la luz lo inconfesable, renunciar al sacrificio del

cuerpo que da lugar a un orden simbólico totalitario, sitúa a Artaud en la fila de la insurgencia intolerable. Había que atreverse. Atreverse a explorar los márgenes, los restos, los espacios negros donde el cuerpo se rebela.

Incluso. Si lo que se debe a Dios reluce por su perfección e inmutabilidad –lo que entraña denigrar la materialidad precaria–, el teatro es el lugar del eterno retorno de una plenitud siempre evanescente. En cada puesta en escena lo absoluto brilla y, súbitamente, se apaga. Nunca debemos de perder de vista que, en la próxima función, asistiremos a la puesta en escena de algo irrepetible. El teatro pone de manifiesto así la temporalidad mortal propia de la estirpe humana, una sucesión de plenitudes y muertes que acontece bajo el amparo de la noche. Los actores que efectúan el gasto somático saben, pues, que no hay vuelta atrás. El grito, la crueldad, el suceso radical, el delirio, la sangre y la herida no forjan una pieza de granito ni una instantaneidad perdurable. Es el tiempo de la finitud. Y por lo que corresponde a Artaud, a su vida toda, podríamos hablar de un teatro de la soledad ontológica fiel al incógnito existencial.

Quede planteado: contrarrestar el triunfo del espíritu sobre lo real, exige plantarle batalla al Divino Creador desde las trincheras del teatro mortal. En escena y fuera de ella, “codo a codo / dedo a dedo”, tenemos que sacrificar la identidad recibida. El susodicho sacrificio equivale a un parto. Célebres son las palabras con las que Artaud proclama su

odio y desprecio por cobarde a todo ser que acepta haber sido hecho y no quiere rehacerse. Es decir, que acepta la idea de un dios creador como origen de su ser y de su pen-

samiento [...] No acepto el no haber hecho mi cuerpo por mí mismo y odio y desprecio por cobarde a todo ser que acepta vivir sin antes haberse rehecho [...] Que no reconoce que la vida le ha sido dada para rehacer y reconstituir su cuerpo y su organismo por entero.

Somos conscientes también de los dolores producidos por la catarsis: “No estoy en las condiciones ordinarias / no he entrado en este mundo por la puerta grande de la matriz / mi nacimiento ha sido una horrible lucha / una espantosa guerra / un pecado sin nombre”.

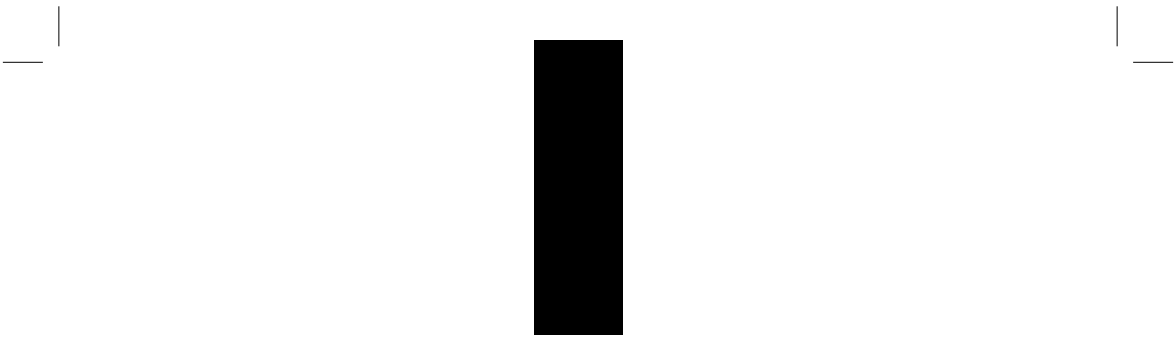
Una vez, otra, en cada momento de la vida; nunca es tarde para desatar la conjura perversa. Hay cuerpo. Todo lo prohibido debe emerger, salir a la luz, desplegarse, ya que la supresión de la ley gregaria depende de la afirmación de la libertad soberana del *único*. Hay cuerpo. Por tanto, no cabe la defensa de los contratos sociales que benefician siempre a los señores del poder y a los sacerdotes laicos y sacros, sin olvidar a los militares. Hay cuerpo. La libertad de cada uno requiere romper con el consenso de todos; si así no fuera estaríamos perdidos. Hay cuerpo. Un acto de desobediencia que preside la odisea de la existencia rebelde. Hay cuerpo. Y es que Artaud dijo ¡basta!: no cuenten conmigo para consumir “el miserable desprecio por todo lo que acredite linaje”. Concluyamos: sólo el juicio del cuerpo puede acabar de una buena vez con el juicio de Dios. “Yo, Antonin Artaud, Soy mi hijo, mi padre, mi madre y yo”.

Bibliografía

164

- Artaud, Antonin, *Tres piezas cortas*, Madrid, Fundamentos, 1972.
- , *Heliogábalo o el anarquista coronado*, Madrid, Fundamentos, 1972.
- , *Cartas desde Rodez*, 1, Madrid, Fundamentos, 1975.
- , *Cartas desde Rodez*, 2, Madrid, Fundamentos, 1976.
- , *Nuevos escritos desde Rodez*, 3, Madrid, Fundamentos, 1980.
- , *Mensajes revolucionarios*, Madrid, Fundamentos, 1976.
- , *Van Gogh, el suicidado de la sociedad y Para acabar de una vez con el juicio de Dios*, Madrid, Fundamentos, 1977.
- , *Artaud-le Mómo; Aquí yace; La cultura india*, Madrid, Fundamentos, 1979.
- , *Carta a la vidente*, Tusquets, Barcelona, 1971.
- , *México y Viaje al país de los tarahumaras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- , *Los Tarahumara*, Barcelona, Ediciones Debolsillo, 1972.
- , *El cine*, Madrid, Alianza, 1973.
- , *El ombligo de los limbos y El pesa-nervios*, Buenos Aires, López Crespo, 1977.
- , *Cartas a André Breton*, Barcelona-Palma de Mallorca, Pequeña biblioteca Calamos Scriptorius, 1977.
- , *Textos, 1923-1946*, Buenos Aires, Caldén, 1976.

- , *El teatro y su doble*, La Habana, Biblioteca del pueblo, 1969.
- , *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978).
- Artaud, *Polémica, correspondencia y textos*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.
- Artaud, coloquio de 1972 en Cerisly-La-Salle, Valencia, Pretextos, 1977.
- Brau, J.L., *Biografía de Antonin Artaud*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- Castri, M., “Reflexiones sobre Artaud” en Massimo Castri *Por un teatro político (Piscator, Brech, Artaud)*, Madrid, Akal, 1978.
- Derrida, Jacques, “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” en *Dos ensayos*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- , “La palabra soplada” en *El pensamiento de Artaud*, Buenos Aires, Caldén, 1975.
- Dumoulié, Camille, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, México, Siglo XXI, 1996.
- Durozoi, G., *Artaud, alienación y locura*, Madrid, Guadarrama, 1975.
- Reyes Palacios, Felipe, *Artaud y Grotowsky, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- Rodríguez, J. L., *Antonin Artaud*, Barcelona, Barcanova, 1981.
- Sontag, S., *Aproximación a Artaud*, Barcelona, Tusquets, 1976.
- Zorrilla, Óscar, *Antonin Artaud. Una metafísica en la escena*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1968.



Cuerpo y violencia: el *Accionismo Vienés*

Marcela Chávez Calderón

El *Accionismo Vienés* establece de manera clara la coherencia de la estética de lo feo a través de su forma de producción y reproducción artística. Es comprensible que cierto tipo de crítica considere a sus integrantes como si fuesen los últimos románticos, reconociendo en ellos una ascendencia de teóricos como Sade, Foucault, Nietzsche, Bataille, Baudelaire, Artaud, Rimbaud, Freud, Lacan y Jung, entre otros.

Vale la pena apreciar cómo esta propuesta pasa de la imagen del mundo al cuerpo como imagen, siendo ahí donde reside su radicalismo: en la violencia ejercida al más puro estilo del *performance*.¹ Justificar el uso de la violencia estética nos llevará a reflexionar sobre la violencia real en el arte. Las cuestiones éticas se nos plantean por sí mismas, pues la imagen ya no es extraída de la realidad sino que es insertada dentro de ella. El desequilibrio, la perversión, la corrupción, lo feo, lo artificialmente redivivo, provocan malestar; y éste se convierte en la energía central de la época. Las diferentes categorías

¹ La *performance* del decenio de 1960 se caracterizó por el uso del cuerpo como elemento escultórico en la obra durante un periodo de tiempo en presencia de público. Término considerado hasta hoy día como *arte en vivo*.

de lo feo, desde la vulgaridad a la vileza, desde la deformidad a la debilidad, se representan en un escenario donde el pensamiento empieza a cobrar fuerza sobre una degustación particular, conformada por una experiencia conjunta de asco, incomodidad y repugnancia.

El *Accionismo Vienés* es un ejemplo total de la estética de lo desagradable. Aunque desarrollado entre 1965 y 1970, sus influencias pueden ser rastreadas hasta nuestros días. Fundamentalmente se desplegó en Viena y atrajo a un núcleo numeroso de artistas, en su mayoría austríacos, entre los cuales pueden destacarse personajes como Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler y Herman Nitsch. A partir del *happening*,² el *performance* y el *fluxus*,³ éste movimiento se nos revela como la vertiente más cruenta del *body art*⁴ y de otros movimientos corporales que les eran contemporáneos en Estados Unidos, Italia, Alemania y Francia.

El rasgo fundamental que los distingue es su carácter violento y agresivo, y en particular en el uso del propio del cuerpo mediante el cual planteaban la negación absoluta de la estética, del artista y del arte mismo. Su lema era: redimir y liberar. Piedad Solans nos invita a entender este movimiento a manera de feroz ataque a la sociedad burguesa y especialmente a la Viena de posguerra, con sus

² Término referido a la fusión de arte, teatro y danza presentada ante una audiencia, que a menudo supone participación, relacionado sobre “lo realizado justo en el instante”.

³ Movimiento artístico activo en los primeros años del decenio de 1960 y mediados de 1970. Pretendía describir un estado de actividad y de cambio continuo.

⁴ También llamado *Arte corporal*. Se refiere a la utilización del propio cuerpo como materia prima del arte.

secuelas monárquicas y militares, así como a comprender los planteamientos psicológicos que lo animan: el arte como terapia y liberación de las represiones sexuales, tanáticas y agresivas.⁵

Las acciones de los artistas de dicho movimiento consistían en desencadenar una profusa exploración de las zonas prohibidas del cuerpo, la mente y el arte. Este autodenominado gesto “anti-arte”, al ser entendido como pura acción, pretendía romper de manera definitiva con el arte como contemplación y/o reflexión, es decir, con el fin categórico de la palabra. Para ellos el campo de la acción estética era “el ser vivo”, psíquico y físico. El soporte, el propio cuerpo, renuncia totalmente a la mercantilización. Los materiales son cualquier sustancia orgánica que se halle en el mundo, inclusive aquellas que provengan del propio cuerpo humano.

De esta manera, el autocastigo del artista haría posible entrar en la dimensión de un arte terapéutico, mediante la explicitación de las líneas inconscientes que habrían sido reprimidas por la cultura. Su objetivo sería el de hacer visible lo invisible. Así, el dolor producido –como ocurre dentro de un ritual– tendría en último término un sentido liberador, catártico, purificante; y su nihilismo aparente se presentaría como una crítica de la religión, la moral y la política, manifestada mediante comportamientos sadomasoquistas que buscarían revolucionar totalmente los sentidos del espectador, con la intención de acceder a una especie de libertad de la identidad dentro de la no-identidad, es decir, a través de la animalidad y del dolor.

⁵ Piedad Solans, *Accionismo Vienés*, 2001.

El cuerpo como objeto de interés mórbido

Cuando se nos dice que en el *Accionismo Vienes* los cuchillos se convierten en pinceles, el cuerpo en lienzo y la propia sangre en pigmento, se está hablando de exhibiciones en las cuales los artistas se generan cortes en la carne, automutilaciones o autoelectrocuciones, o todo ello a la vez. Se trata de un empleo de medios por los que, por ejemplo, Günter Bruss concibe la destrucción como parte fundamental de la obra de arte.

En esta línea transcurren los trabajos de Otto Mühl, en los que aparece retozando entre sus propios excrementos. También están los espectáculos multitudinarios en los que, por ejemplo, a Nistch tanto le gustaba accionar; hay casos de dramatizaciones de liturgias eclesásticas en las que, además de lo novedoso, se hacía participar al público. Eran orgías al más puro estilo de los relatos de Sade donde se sacrificaban animales vivos en su gran castillo del barroco.

Schwarzkogler realizaba acciones que tan sólo aludían a la violencia, sin ejercerla sobre sí mismo, pues su intención era mostrarla como algo frío y silencioso, empleando para ello una iconografía hospitalaria. De manera paradójica, este artista, que definía el cuerpo humano como purgatorio de los sentidos, representó literalmente su última operación cuando decidió acabar con su vida, lanzándose al vacío desde una ventana.

La fealdad, lo monstruoso, la manifestación violenta y el mal son también exitosos medios artísticos de comunicación y portadores de diversos sentidos. La pintura como crimen, o la parte maldita de la modernidad, se representa en las fotografías de algunos accionistas

como un arte transgresor e innovador, donde la actitud dramática en este tipo de escenificaciones, acciones, manifestaciones –o como las queramos llamar– se asemeja más bien a la realidad como meta, que al vehículo propio de creación artística.

El campo estético pudiera quedar reducido a una vuelta al origen, a la masificación de la práctica estética y a la repetición de formas antes existentes. Es probable que con la liberación sexual, la lucha feminista y con el auge de la crítica donde el cuerpo, como significante por excelencia, se hace eco de nuevas mistificaciones y de marcas originales. Inclusive, podríamos decir, que reverberan en éste ciertos lenguajes sobre-impuestos y ciertas formas de expresión que no sólo arrebatan al feminismo la bandera de la liberación sexual, sino que además reproducen cierta forma de contextualización del cuerpo. Más allá del erotismo, de la barbarie, inclusive de la pornografía y el *snuff*,⁶ donde la forma de expresión abandona la oposición entre arte y no-arte, se pone en tela de juicio el juicio mismo de la representación, así como la valoración del soporte en el que ésta queda como marca indeleble.

⁶ La palabra *snuff* hace alusión literal a *extinción*. En el antiguo inglés significaba inhalar o esnifar por morbo de producir sensación de picor y que llevaba a la reacción placentera de un estornudo. Ahora esta palabra se ha convertido en una metáfora de aquel vicio y el morbo de lo inhalado ha crecido para pasar de ser tabaco picado en polvo, a ser sangre. Cortar, descuartizar, clavar, sodomizar, empalar y matar es en sí, la escena que propone para penetrar nuestros sentidos visuales. Por extensión se denomina *snuff films* a las filmaciones semiprofesionales de asesinatos y torturas reales en los que finalmente la sexualidad conduce a la muerte y donde los espectadores son participantes en carácter voyeurista.

El *Accionismo Vienés* es real, precisamente ahí donde el arte exige una realidad que vaya más allá de la oferta de la obra de arte, es decir, más allá de la misma idea de valor estético, entendiendo éste como mercancía. El *Accionismo* es, en este caso, una inserción más de lo real en el arte, pero también un vehículo de violencia, es decir, de aquello que le quedaba por mostrar al arte: la trasgresión exacerbada, el más allá del límite, mostrando un parecido similar al argumento de Bataille:⁷ “el hombre normal sabe que su conciencia tiene que abrirse a lo que más violentamente lo había sublevado”. También el escritor francés insiste en la misma idea: lo que más violentamente nos subleva está dentro de nosotros.

El *Accionismo* tiene dos caras que reivindican la situación del arte del siglo xx; por un lado, exalta la violencia y exagera la crueldad de lo real en la pornografía y el *snuff*; y por otro, pone a la obra misma como expresión ontológica. Y esto es precisamente el valor intensificado del *Accionismo*: el ritual es forma de arte, suceso inasible, que escapa a su vez del consumo, y de la ley de la oferta y la demanda.

El *Action* deviene y se deja ver como reducto de la misma realidad fragmentada, como lugar del “no-arte”, donde la violencia, como vehículo de mitificación, ha crecido dentro del arte pero sin estar encarnada. La referencia al cuerpo obturado, concluido y reabsorbido por el espectador, es lo que quiere producir el *Accionen*; una concatenación que exponga cómo el cuerpo es violentado y devaluado –por sí mismo, que incluye el “somos todos” de la época.

⁷ Georges Bataille, *La parte maldita*, 1987.

De esta forma, la cuestión por el orden de lo real se transfiere a un hecho objetivo, porque todas las imágenes que nos quedan del *Accionismo* son impresiones reales de algo que realmente sucedió. Es como si quisiéramos hacer patente una nueva dimensión, aquella que remite a lo perverso, lo corrupto, lo feo.

Acaso por eso las siguientes palabras de Baudrillard tengan razón con respecto al porno: “La irrealidad moderna no es del orden de lo imaginario, es del orden del máximo de referencia, del máximo de verdad, del máximo de exactitud; consiste en hacerlo pasar por la evidencia absoluta de lo real”.⁸

Entonces, para desplegar de nuevo el *Accionen* necesitamos cuerpos, violencia, cortes, sangre y animales muertos. No más. Quizás también sería necesario hacernos eco de las críticas al poder, de la realidad como sistema de mercancías y del arte degenerado para completar una escenificación integral dentro de nuevo espacio. Para recrear la expresión del *Accionismo*, necesitaríamos algo más: una víctima.

Así, pasamos de la imagen del mundo al cuerpo como imagen. Quizás ahí habita el espíritu radical, en la violencia ejercida. Justificar el uso de la violencia estética nos conduce a realizar algunas consideraciones sobre su potencia creativa, inclusive sobre su condición de acto real.

La imagen de la violencia es una imagen comprometida. Luego de la representación y la pérdida del aura sólo nos quedan algunas imágenes: ser testigos de cómo ha

⁸ Jean Baudrillard, *De la Seducción, apartado del Porno-estéreo*, p. 34.

quedado el cuerpo magullado por el estilete y la flagelación. Efectivamente, el cuerpo como vehículo testimonia aquello que no podrá repetirse, el puro transcurrir del tiempo.

La acotación que debemos hacer a la realidad, como forma de realización, es que la violencia no está nunca fundada por los espectros de la guerra, ni tampoco por la inocencia, sino que se enfunda, simple y llanamente, en el guante del deseo y de la creación como punto focal de la acción. El *Accionismo* se sostiene porque lejos de estar en un mundo donde la violencia es imagen, habita en un mundo en el que la violencia es lenguaje y, por lo mismo, definición del hombre civilizado; por ello, ésta es silenciosa.

Culto al cuerpo: violencia

No todas las imágenes están presentes en los libros de arte del siglo xx, por lo menos no todas las que justifican un tipo particular de violencia, engendrada de forma automática y romántica como culto al cuerpo y a la destrucción.

Los artistas de la “resistencia”, como los del *Accionismo Vienés*, son los últimos artistas modernos, claro está, del arte entendido como obra sublime. El cinismo del que hacen gala no es más que la continuación de la misma voluntad de poder que desembocó en aquél. Sus *performance* desean hacernos creer que son una auténtica experiencia estética, pero tanto la forma como el contenido de estas acciones son engendradas por y para la violencia.

Éste es el verdadero fin y no sólo el medio, el arte es sólo la excusa, la herramienta que consigue sublimarlo. Se trata de un arte con una nueva forma de ejercicio de poder violento y estetizado. Es un perverso ejemplo de una curiosa aplicación de la normativa estética al mundo real.

Por tanto, aparece el *Accionismo Vienés* como fenómeno liminar, como un movimiento que busca transgredir y desbordar los límites de la obra, del soporte, del propio cuerpo, de la mente. Límites sometidos a una acción brutal que pretende propiciar una ruptura/rotura del espejo y del mirar, del carácter especular del arte, de su constante necesidad de transferencia a un material externo, a un objeto excéntrico, cuyo destino es situarse y fundirse en el magma o núcleo germinal del fenómeno artístico: la propia psiquis, el cuerpo mismo.

El uso del cuerpo

El cuerpo del artista es un espejo negro para la mirada, el lugar donde el espectador se observa, lee y contempla con toda la carga sexual, tanática, agresiva y destructiva de su propia existencia desfondada. Brus y Nitsch escupen su sangre, su semen, muestran sus heridas al espectador, invaden su percepción, destrozan su privacidad, violan su territorio psíquico. El espectador impotente en la complicidad de su mirada, ve en el cuerpo, en la herida del otro, su propia sombra, el doble siniestro del que no puede desasirse (o deshacerse).

Una de las acciones más notables, *Prueba de comida*, es la representación plástica y teatral de un caos de cuer-

pos, alimentos, objetos, sustancias y funciones carnales. El cuerpo en este acto es el organismo vivo que se re-vuelca y re-vuelve entre la comida, la orina y las heces. La normalidad del cuerpo, su limpieza, su posición, su construcción es absolutamente alterada, violentada, excedida por la dramaturgia de las sustancias.

Brus, en otra de sus acciones, como en la *Acción NÉ 33*, se desvistió, se cortó el pecho y los muslos con una navaja de afeitar y orinó en un vaso. Luego bebió su orina, defecó y se untó el cuerpo con las heces; para terminar masturbándose, acostado en el suelo y cantando el himno austríaco. De esta manera, el personaje pretendía atacar la imagen política del Estado a través de funciones orgánicas que significaban la degradación del gobierno y su aparato de poder.

Las acciones de los artistas vieneses al igual que las *performances* efectuadas en aquella época por otros artistas de Europa, Estados Unidos y Australia, como Chris Burden, Marina Abramovic, Gina Pane, Stuart Brisley o Stelarc, pretendían hacer visible mediante sus propios tejidos corporales lo invisible, des-ocultar lo enterrado en la oscura arqueología del dolor, la sexualidad y la carne, buscando saltar a esa otra zona de libertad que intuían que existía, aunque acceder a ésta tenía un costo muy alto puesto que había que tolerar lo intolerable.

Las suspensiones del australiano Stelarc, realizadas en un amplio periodo desde los años setenta hasta finales de los ochenta, eran llevadas a cabo, tanto en espacios cerrados como al aire libre, en las ciudades más importantes del mundo (París, Tokio, New York). Desnudo y colgado en el espacio, por medio de una torturante trama de ganchos de acero, enterrados en la carne que lo

sostenían con largos cables desde alturas de más de 30 metros, Stelarc ofrecía a la mirada atónita del transeúnte la visión de un cuerpo transformado por el aparato y la tensión tecnológica.⁹ Su obra era en sí un cuerpo sostenido peligrosamente en el vacío por cables que lo convertían en un hombre-pájaro sin alas, suspendido en el aire mediante una técnica que al tiempo que lo elevaba, era su tortura.

Por otro lado, tenemos las acciones de Schwarzkogler que fueron concebidas y diseñadas para ser fotografiadas, puesto que para él la imagen, más que la acción en sí misma, tiene la plena capacidad de re-crear las formas de construcción imaginaria del cuerpo. Por ello, su obra se produce en fotografías de una refinadísima y minimalista perfección formal dentro de las cuales se pone en escena lo terrorífico de la indefensión corporal.

De ahí que los cuerpos de Schwarzkogler, como en *Acción 2* (1965), *Acción 3* (1965), *Acción 4* (1965) –representados por su amigo el pintor Heinz Cibulka– o *Acción 6* (1966) adopten posturas resultado de la metamorfosis quirúrgica, hospitalaria y represiva; transformación que lo dispara lejos de una posición natural: tumbado, enco-gido, enrollado en sí mismo, arrastrándose y arrastrado. Adopta posturas artificiales que le son impuestas por el

⁹ La tecnología, como elemento de influencia en el arte, proponía un intenso cuestionamiento sobre la forma del cuerpo y su construcción, destrucción y alteración por los sistemas de poder y por una historia artificial (la medicina, la cultura, los gobiernos, los procesos) que más allá de su naturaleza biológica articulaba la imagen corporal. Atropellando la conformación natural del cuerpo y sus deseos, las tecnologías del poder doman y modelan los cuerpos a su conveniencia.

aparato y la tecnología del poder, dándole una “aparición” de ser domesticado y ajeno a su volición.

Las fotografías muestran a los cuerpos envueltos en vendas y gasas, atados con sondas y cables que salen y entran de sus cuerpos, enrollados en formas que recuerdan fetos y momias de enterramientos primitivos; las telas los prensan, estrujan y aplastan en paquetes balbuceantes sin destino. Los cuerpos son obligados a retorcerse y a dejar de hablar, pues las gasas rellenan el interior de las bocas; son coaccionados para que suspendan todo acto volitivo. El entorno es siempre una habitación blanca y aséptica: un cuarto/caja/mortaja donde no pasa nada ni nadie y donde la metamorfosis del cuerpo hacia lo informe se abisma en el vacío del color blanco, el blanco como zona de hundimiento.

En *Acción 4* de Schwarzkogler, la asepsia cromática y espacial vuelve a contrastar con el desorden de los cables, las sondas y los objetos de tortura. La metamorfosis clínica que se le imprime al cuerpo lo aniquila, privándolo de sus sentidos: vista, tacto, gusto, oído. El organismo no está enfermo, sino que es transformado en enfermedad por los aparatos médicos: el cuerpo es enfermado por la imposición de un orden clínico. La animalidad del cuerpo y su organicidad –sexualidad, jugos, sustancias y muerte– ha sido desvitalizada, codificada en un objeto híbrido que se ubica entre el jadeo intermitente de la respiración y el flujo eléctrico de los cables.

Desde esta perspectiva, el *Accionismo Vienés* y los artistas de performance americanos y europeos de las décadas de los años sesenta y setenta desplazarían existencialmente con sangre, vendas, navajazos, clavos y heridas, el conflicto romántico de la identidad hacia una

problemática política y antropológica: el cuerpo humano es un producto, el lento resultado de acciones artificiales y represivas que, de manera incesante, le imponen las tecnologías del poder. Para éstas, incluso las funciones de nutrición, sexualidad y muerte del cuerpo pueden ser sometidas a manipulaciones clínicas, económicas, mercantiles y quirúrgicas, en síntesis, son susceptibles de subordinarse a procesos de control totalitario.¹⁰

179

Máscara, teatro y pintura alcanzan su culminación en una de las acciones más completas del *Accionismo Vienés: Acción Viena*, de Gunter Brus realizada en 1965. En este acto, el cuerpo de Brus traspasa la superficie y atraviesa el espejo, para ello sale a las calles de la ciudad imperial pintado él mismo de blanco, partido por un corte brutal de brocha negra que lo divide en dos mitades, pura pintura que le imprime la grieta, la huella de su escisión, de su propia alteridad. La grieta camina entre la gente, se pasea entre los cuerpos, los cuerpos de la normalidad, los cuerpos familiares de lo conocido, de lo cotidiano, los cuerpos íntegros, no por ello menos monstruosos.

Frente a la integridad y la construcción del mundo, el cuerpo-grieta de Brus es un cuerpo herido, rajado, vulnerable. Pero también peligroso, cuerpo de disturbio, amenazador. Cuerpo que rompe con su forma el universo urbano, social y cultural de las imágenes, de la arquitectura, de los rostros y del otro teatro, el teatro del mundo.

Al caminar por las calles, ante la actitud sorprendente, extrañada y, a menudo, ofendida de la gente, el cuerpo de Brus altera por completo los límites de lo reconoci-

¹⁰ Jorge Glusberg, *El arte de la performance*, 1986.

ble; incuba en el espectador la duda sobre la idea de sí mismo, empujándolo a situarse en una zona inestable donde su identidad y configuración personal son puestas en cuestión.

La construcción del cuerpo, tanto individual como colectivo, producida y ordenada por la tecnología política –aquella que magistralmente analizó y describió Michel Foucault– es perforada y rota por otra máscara que la sociedad no quiere reconocer como propia: la máscara del artista vienes, esa máscara que en realidad es un escupitajo. De ahí la constante acción policial contra los accionistas, el escándalo montado por los medios y la sociedad vienesa y finalmente su fracaso.

El artista accionista transfiere a su propio cuerpo todo el poder plástico, metafórico, simbólico y semiótico que detenta el objeto artístico. El cuerpo se convierte en un territorio donde tiene lugar la creación y la destrucción, en la topografía del análisis de los límites y en la zona de resistencia de una subjetividad que, a través de la vulnerabilidad de la carne, se enfrenta violentamente al poder político, social y tecnológico.

El cuerpo es pura plástica, materia, forma, espacio, superficie, sombra, luz, color. La mano renuncia al pincel, y corta la piel y el músculo: la herida en el propio cuerpo es el brochazo, la pincelada que marca en la carne el signo y la grafía. La sangre es la pintura que se esparce por la obra-cuerpo. La orina, las heces, el semen, la saliva, el vómito, son las sustancias/materiales figurativos que aglutinan el cuerpo/pintura/escultura orgánica. El cuerpo así se presenta al espectador como un texto donde la carne, la sangre, las heridas conforman una trama semántica para ser leída.

Bibliografía

- Alonso, Rodrigo, "En los confines del cuerpo y de sus actos", *Revista Mediápolis*, Buenos Aires, año 3, núm. 5, agosto, Argentina, 1998.
- Bataille, Georges, *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987.
- Baudrillard, Jean, *De la seducción, apartado del Porno-estéreo*, Barcelona, Planeta De Agostini, 1993.
- Beard, William, "The Canadianess of David Cronenberg", *Mosaic*, núm. 27, junio 1994.
- Bodei, Remo, *La parábola de lo feo*, Bolonia, Molino, 1995.
- Clark, Kenneth, *El desnudo: Un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza, 1996.
- Danto, Arthur C., *El abuso de la belleza*, Barcelona, Paidós, 2007.
- , *Estética después del fin del arte*, Paidós, 2000.
- Ezio, Quarantelli, *Conversación con Gina Pane*, Barcelona, Palau, 1990.
- Glusberg, Jorge, *El arte de la performance*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglione, 1986.
- Guasch, Ana María, *El arte último del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2000.
- Hughes, Robert, *Ensayos sobre arte y artistas*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- Juanes, Jorge, *Pintura del espíritu, pintura de la carne-Kandinsky/Bacón*, México, Itaca, 2004.
- Silvestre, David, *Entrevistas con Francis Bacon*, Barcelona, Polígrafa, 1977.
- Solans, Piedad, *Accionismo Vienés*, Barcelona, Paidós, 2001.

**“¿Estamos todavía de juego?”
David Cronenberg y la
representación del cuerpo
en el cine contemporáneo**

Antonio Castilla Cerezo

Dice Michaux que los círculos imperfectos del niño no interesan al adulto, porque éste “no les ve lo principal, el impulso, el gesto, el recorrido, el descubrimiento, la reproducción exaltante del acontecimiento circular en el que una mano todavía débil, inexperta, se afirma”.¹ Allí donde hay un círculo perfectamente trazado, es la forma misma del círculo la que se afirma, mientras que, donde hay un trazo imperfecto, lo afirmado es lo corporal, o mejor, la vida misma, de cuyas fuerzas el cuerpo al que pertenece la mano que ejecuta el trazo no es sino un canal, un *médium* entre otros posibles. La expresión “cuerpo perfecto” es, pues, contradictoria: allí donde está la perfección no es el cuerpo lo que se expresa, sino la forma, es decir, algo por principio distinto de lo corpóreo. Pero si el cuerpo, todo cuerpo, es esencialmente imperfecto es, sobre todo, porque es susceptible de cambiar; en efecto, si en algún momento un cuerpo pudiera aproximarse

¹ Henri Michaux, *Desplazamientos. Desprendimientos*, trad. Yanga Villagómez, pp. 59-60.

a la perfección, la sola posibilidad de que padeciera un cambio, que es intrínseca a todo lo físico, bastaría para mostrarnos con claridad que éste no puede ser verdaderamente perfecto. Si de cuerpos vivos hablamos, el cambio al que nos remite esa imperfección es desde luego la muerte, que constituye, como es sabido, la única certeza de que disponemos a propósito de nuestra existencia. Ahora bien, dado que una certeza es algo que no puede ser refutado, el único modo de no tener siempre presente nuestra propia mortalidad será olvidarla. La cultura occidental, y en particular esa etapa de la misma a la que nos referimos mediante el término *modernidad*, se ha construido sobre este olvido, y ello ante todo por la siguiente razón: el individuo que se halla en plena conciencia de su naturaleza mortal es alguien interesado por lo esencial, ya que como dijimos la mortalidad es la imperfección esencial de los cuerpos vivos, y por lo tanto no se ajusta a las exigencias de la sociedad de consumo, consecuencia de la civilización moderna, que tiene en la producción de necesidades no esenciales en el consumidor uno de sus pilares fundamentales.

Si el cine tiene relación con lo que acabamos de decir, es en virtud de su naturaleza dual, que resumiremos en los siguientes términos: de un lado, es un arte, y por lo tanto algo susceptible de modificarnos en tanto que sujetos, de afectarnos en lo más íntimo; del otro lado, es un espectáculo, un objeto de consumo dirigido (potencialmente, al menos) a las masas, lo que no es en modo alguno ajeno al hecho de que sea el único arte que no existía antes de la época moderna. Gracias al primero de estos dos aspectos, el cine permite cuestionar los fundamentos de la civilización a cuyo avance científico-técnico debe

justamente su existencia; pero, en virtud del segundo, esa misma existencia se nos presenta como indisociablemente ligada a la de una industria que lo produce, distribuye y rentabiliza, y que, como es sabido, tiene su centro de actividad en Hollywood. La historia entera del cine es en buena medida el resultado de la tensión entre estos dos polos, de modo que preguntarse por la especificidad del cine contemporáneo nos lleva a preguntar en qué punto de dicha tensión nos encontramos actualmente.

A este respecto, y hablando a grandes rasgos, podría decirse que durante las cuatro últimas décadas —es decir, tras el fracaso de la revuelta parisina de mayo del 68, que fue el último intento de rebelión colectiva dirigida contra los efectos globales de la sociedad de consumo— la tendencia comercial del cine ha prevalecido claramente sobre su faceta artística, como lo pone de manifiesto el incremento del número de superproducciones, cada vez más caras, que recurren a sofisticadísimos efectos especiales y/o a repartos llenos de estrellas como reclamo publicitario. Paralelamente, la representación del cuerpo en el cine contemporáneo se ha estandarizado, entronizándose cada vez más la perfección de determinadas formas y silenciándose progresivamente la fragilidad y, en último término, la mortalidad —no la muerte, que es representada una y otra vez del modo más desacomplejado y banal en la gran pantalla— de los cuerpos. Pues bien, a falta de nuevos fenómenos de rebelión colectiva, determinados cineastas parecen haber optado por crear estrategias a nivel individual para no ser absorbidos por la industria del cine, sin tener por ello que renunciar a mantener cierto status en el interior de la misma. De entre tales directores, creemos que vale la pena destacar el

nombre de David Cronenberg por cuanto nos parece que la voluntad de resistencia se ha traducido, en su caso, en el replanteamiento del problema de la representación del cuerpo en el cine contemporáneo, y ello con una lucidez y una coherencia notables, como intentaremos mostrar a continuación.

El primer aspecto que quisiéramos destacar de la concepción (o, por seguir con el término que hemos utilizado hasta aquí, la “estrategia”) cronenberguiana del cine es el hecho de que en ella se considera a la idea o el concepto —es decir, algo relacionado en primera instancia con la palabra, y no con la imagen— como el punto de partida para la creación cinematográfica. Así, Cronenberg ha declarado en numerosas ocasiones que para él el cine no es esencialmente visual, sino que constituye una vía para, como ha señalado Serge Grünberg, “hacer literatura de otro modo”.² No debe sorprendernos, pues, que el proyecto que le obsesionara durante años fuera la adaptación de *El almuerzo desnudo* de W. Burroughs, autor que había declarado que la literatura lleva siempre un retraso de cincuenta años con respecto a la pintura, y que algún día habría que encontrar un medio para modernizarla. El director canadiense parece haber encontrado ese medio en el cine, y por ello en su caso la imagen es siempre segunda en relación a las exigencias narrativas del despliegue de una idea, y no —o casi nunca— a la inversa.

No podemos, por lo tanto, estar de acuerdo con Jorge Gorostiza y Ana Pérez cuando, en su monografía sobre el director canadiense, afirman que éste define la esencia

² Serge Grünberg, *David Cronenberg. Entretiens avec Serge Grünberg*, p. 6.

del cine “poniéndola en relación [...] con el poder de lo visual” y menos aún cuando en favor de dicha tesis recurren a dos declaraciones del cineasta, una incluida en el libro de entrevistas con el propio Grünberg: “el film parte del interior. Comienza verdaderamente con los conceptos, a veces con los personajes, pero incluso los personajes son conceptuales. Al principio, no se puede decir que sea muy visual, aun cuando llegue a tener una imagen en la cabeza que sea una imagen central...”; esto es, a todas luces, exactamente lo contrario de lo que estos autores pretenden hacerle decir. La otra declaración pertenece a una entrevista concedida a David Breskin, y que dice lo siguiente: “para mí, la ‘cabeza parlante’ es la *esencia* del cine. Si miras a un niño, la cosa más fascinante para un recién nacido es el rostro humano”, de donde los dos ensayistas a los que nos hemos referido deducen que “el poder de lo visual es mucho más importante para el ser humano, que lo verbal, un código adquirido con posterioridad”.³ Alguien debería recordar a Gorostiza y a Pérez que, según Cronenberg, si la “cabeza parlante” fascina es justamente porque es “parlante” y no meramente visual, cosa esta última que el resto de las partes del cuerpo humano también son.

El segundo rasgo de la estrategia creativa de Cronenberg es el siguiente: la idea que sirve de punto de partida no se convierte inmediatamente en imagen, sino que llega a hacerse visible por medio de un proceso que el director califica de “metafórico”. De este modo, la metáfora no es entendida únicamente por Cronenberg como la transformación de la idea inicial en una segunda idea,

³ Jorge Gorostiza y Ana Pérez, *David Cronenberg*, p. 28.

sino incluso como su transmutación en otra cosa que una idea, esto es, en una imagen; dicho de otro modo, por medio de la metáfora, lo que hasta entonces había permanecido en el dominio íntimo del pensamiento es trasladado al ámbito sensible de las realidades exteriores. El proceso metafórico es, pues, una transubstanciación, por cuanto a lo largo del mismo “la palabra se hace carne”, lo interior deviene exterior y el espíritu renuncia a su autonomía para mostrar la necesidad de su vínculo con el cuerpo. De un lado, pues, la metáfora como procedimiento de transformación de lo lingüístico en visual tiene que ver con la representación de lo corpóreo y, de otro, con la noción de “devenir”, la cual implica a su vez la distinción entre dos momentos —el de la idea y el de la imagen— así como el establecimiento de una distancia cronológica entre ambos, de un retraso del segundo con respecto al primero de ellos que es la condición indispensable para el ejercicio de la lógica narrativa del suspense. Tal vez por ello, Cronenberg parece más interesado en las transformaciones —en tanto que procesos físicos— que en las deformidades —en tanto que resultados de tales procesos— y a menudo no tanto en las transformaciones del cuerpo en general como las de la carne en particular, ya que éstas pueden casi siempre ocultarse, y por consiguiente desvelarse más tarde, mientras que aquellas suelen saltar a la vista del espectador desde el preciso momento en que aparecen en la pantalla. Un ejemplo de lo que acabamos de decir puede encontrarse en una escena de *The Brood* (*Cromosoma 3*) cuando Carveth, el protagonista del *film*, visita a un extraño personaje llamado Harthog, al que encuentra revolcándose por el suelo de su habitación. Éste, para justificar su extraña conducta,

le explica que toma cada día unas pastillas y que necesita favorecer la circulación de los fluidos linfáticos, que son los que distribuyen el medicamento por todo su cuerpo. A continuación, mantienen una conversación a propósito de Raglan, un personaje con el que ambos están enemistados por distintos motivos, y sólo cuando esta conversación termina, Harthog descubre el repugnante linfossarcoma que tiene en la parte delantera de su cuello, y que hasta ese momento había mantenido oculto bajo un pañuelo, al tiempo que exclama la siguiente frase: “[Raglan] animó a mi cuerpo a que se rebelara contra mí [...] Ahora tengo una extraña revolución entre manos, y no estoy teniendo mucho éxito en sofocarla”.

El tercer aspecto de la concepción cronenberguiana del cine: dado que la transmutación de la idea en la imagen, que la metáfora torna posible, comporta un riesgo notable, por cuanto los códigos de lo lingüístico y de lo visual son cualitativamente distintos, se requerirá la presencia de una instancia protectora, una suerte de escudo que, sin homogeneizar estos dos códigos, haga aceptable para el espectador el tránsito desde el primero hasta el segundo de ellos. Dicha instancia es, según nuestro autor, el conjunto de convenciones, de recursos visuales y narrativos que solemos denominar por medio del término *género*. El ejemplo al que con más frecuencia ha recurrido Cronenberg para ilustrar este punto es su versión de *La mosca*, y ello por el siguiente motivo: si la historia le interesa es, dice, porque se trata de “una metáfora sobre el envejecimiento”⁴ —es decir, sobre un

⁴ Chris Rodley (ed.), *David Cronenberg por David Cronenberg*, p. 191.

proceso eminentemente fisiológico— y es preciso que sea una metáfora, pues si simplemente se filmase a alguien mientras envejece se provocaría el rechazo en el espectador, por cuanto éste encontraría que la representación de la idea de partida resulta demasiado obvia. Es preciso, pues, mostrar la degeneración del cuerpo del protagonista, su transformación progresiva en insecto —aspecto este en el que la versión de Cronenberg se diferencia de la dirigida por Kart Neumann en 1958, en la cual el protagonista se descubriría repentinamente convertido en mosca— sin que esto resulte chocante, y la vía más rápida y eficaz para ello consiste en el recurso a cierto número de convenciones asociadas a un determinado género, en este caso el del cine de terror, que desde siempre ha empleado la figura del monstruo para conferir cierta visibilidad a este tipo de ideas, es decir, para mostrarlas —no en vano, la palabra monstruo procede del latín *mostrare*, que significa mostrar. Si el espectador puede entrar en el juego que tales convenciones plantean, así como en el de las transformaciones operadas en el código bajo la superficie repleta de tópicos del género, es porque éste se le presenta desde el inicio como un juego y conlleva, por lo tanto, una invitación a entrar en el juego que contrasta con la estrategia de supresión de la barrera entre lo real y lo ficticio que caracteriza al llamado *cine naturalista*, no por ello menos delimitado por un entramado de convenciones. En suma, la idea o la palabra como punto de partida, la metáfora como proceso de transformación de lo lingüístico en visual y el género como escudo que hace de esa transformación algo aceptable para el espectador son los tres elementos fundamentales de la concepción cronenberguiana del cine.

Podemos encontrar estas tres características en prácticamente todas las películas de Cronenberg, pero muy en particular en aquellas en las que ha sido responsable no sólo de la dirección, sino también del guión original —es decir, tanto de la idea de partida como de la metáfora por medio de la cual esta se traduce a imágenes. Esto último nos ha llevado a centrarnos en media docena de películas del llamado “primer Cronenberg”, es decir, en los filmes que dirigió desde que terminara su periodo de formación; excluimos, por lo tanto, *Stereo* y *Crimes of the future*, de los que el propio director ha manifestado en numerosas ocasiones que le sirvieron básicamente para familiarizarse con los aspectos técnicos de la realización de películas, hasta *Dead Ringers –Inseparables*, 1988, cuyo guión está basado en un hecho real que llamó la atención del director por coincidir en lo esencial con la idea de un guión que él mismo había escrito durante sus primeros años como cineasta—, que supuso su consagración fuera de los estrictos límites del género del cine fantástico y de terror, dejando fuera, eso sí, *Fast Company* —un *film* sobre carreras de coches que constituye, como ha señalado repetidamente la crítica, una verdadera anomalía en la filmografía de Cronenberg— *The Dead Zone* (*La zona muerta*) —correcta versión de una novela de Stephen King en la que, sin embargo, no nos parece hallar el menor signo del interés de nuestro director por la carne y sus transformaciones salvo, quizá, en el hecho de que su protagonista siente que una parte de sí muere cada vez que tiene una premonición de lo que le ocurrirá, a menos que alguien lo impida, con quienes mantiene algún tipo de contacto físico, que casi siempre es un apretón de manos— y la ya aludida *The Fly* (*La mosca*) único *remake* de

la carrera de nuestro autor. Esto nos deja con un total de seis películas, a saber: *Shivers* (*Vinieron de dentro de...*, 1975), *Rabid* (*Rabia*, 1977), *The Brood* (*Cromosoma 3*, 1979), *Scanners* (*Scanners, su solo pensamiento podía matar...*, 1980), *Videodrome* (*Videodrome*, 1982) y la ya mencionada *Dead Ringers*, a las cuales hay que añadir un film posterior, *eXistenZ* (*eXistenZ*, 1999) que es el único guión propio que nuestro autor ha filmado en los últimos 20 años y que a nuestro juicio constituye, tal vez precisamente por ello, una suerte de epílogo o de complemento a esa primera etapa. Dejando de momento a un lado esta última, pensamos que el grupo de las seis primeras películas que acabamos de citar conforma una totalidad diferenciable dentro el conjunto de la obra de su director y constituyen, además, el corazón de la misma, por lo que se nos permitirá que únicamente nos refiramos a ellas, sin que en este gesto se haya de entender ninguna actitud de menosprecio hacia su filmografía posterior.

Pues bien, ya que hemos sostenido que en Cronenberg la idea o el concepto son prioritarios con respecto a la imagen, y que a ésta no se llega sino por un proceso metafórico, habrá que comenzar preguntándose cuáles son las ideas, los temas fundamentales de esta primera etapa de su producción, así como las metáforas por medio de las que estos temas llegan a transmutarse en imágenes. A este respecto nos ha parecido, en primer lugar, que las seis películas mencionadas conforman tres parejas, cada una de las cuales plantea un tema distinto, y segundo, que cada una de las películas plantea el tema correspondiente a la pareja a la que pertenece desde un punto de vista diferente. Así, el tema planteado por la primera

de las tres parejas aludidas –esto es, la formada por *Shivers* y *Rabid*– es en nuestra opinión el de la mortalidad del cuerpo, o más precisamente, los dos filmes en cuestión presentan la muerte como una enfermedad que el cuerpo lleva en sí desde su nacimiento, y que sólo es cuestión de tiempo que llegue a manifestarse. La metáfora de la enfermedad, de la epidemia es, por consiguiente, el elemento que estas dos películas tienen en común, si bien esta metáfora es utilizada en cada una de ellas de un modo muy distinto. Intentaremos resumir esta diferencia por recurso a los siguientes tres detalles: en primer lugar, el ente que produce la enfermedad es, en *Shivers*, un parásito de aspecto fálico que se introduce por los orificios del cuerpo de los futuros enfermos, desatando en ellos una lujuria incontenible, en tanto que en *Rabid* se trata de un virus inoculado por una vampiresa que ataca a sus víctimas con un aguijón –igualmente de aspecto fálico– que se ha desarrollado misteriosamente en su axila, y que produce la muerte del enfermo al cabo de unas pocas horas. Segundo, la acción de *Shivers* se desarrolla íntegramente en el seno de una comunidad, la formada por los habitantes del edificio Starliner, mientras que la del segundo de estos filmes tiene lugar en diversos escenarios de la ciudad de Montreal. Tercero, la vampiresa de *Rabid* no padece la enfermedad que transmite, sino que se limita a ser su portadora, es decir, a contagiarla, y ello sin ser consciente siquiera de que lo está haciendo; en cambio, entre los sometidos al contagio del parásito en *Shivers* no existe la distinción entre el portador y el enfermo, sino que todos ellos son enfermos por igual. En pocas palabras, mientras la primera de estas dos películas parece remitir la cuestión de la muerte-enfermedad

ante todo al cuerpo de los individuos, la segunda plantea ese mismo tema en relación con el cuerpo social, esto es, con la sociedad de consumo, como ha señalado, a nuestro juicio acertadamente, Linda S. Kauffman.⁵

La segunda pareja de filmes a la que hemos hecho referencia, formada por *The Brood* y *Scanners*, explora el problema de la transformación de lo mental en físico, y por consiguiente el de esa misteriosa región del cuerpo que, en el cine de nuestro autor, sirve de mediadora entre esas dos instancias, y que no es otra que el conjunto del sistema nervioso —baste pensar, para encontrar ejemplos de ello, en las extrañas criaturas asesinas de *The Brood*, que están conectadas por invisibles hilos al sistema nervioso de su madre—, y en la definición de la telepatía como “la unión directa de dos sistemas nerviosos separados en el espacio” que verbaliza el Dr. Ruth en *Scanners*. Dicho tema se plantea en estos dos filmes por medio de la metáfora de lo psicosomático, y ello de nuevo de dos modos muy distintos, en virtud de la relación que dicha metáfora tiene con la lógica del suspense, con la que ya vimos que la transformación de lo mental en físico tiene un vínculo en la concepción del cine de Cronenberg. Así, en la primera de ellas se opta por la estrategia de la contención, lo que en este caso significa, en primer lugar, que se retrasa la aparición de elementos inverosímiles hasta aproximadamente la mitad del metraje del *film*, y segundo, que se hace converger los diferentes hilos de la trama en una imagen situada casi al final del

⁵ Linda S. Kauffman, “La abyección surrealista de David Cronenberg” en *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, pp. 157-195, en especial p. 167.

mismo, cuando Nola, la esposa del ya mencionado Carve-
th, muestra a éste una peculiaridad de su abdomen que
constituye la clave para la comprensión del desenlace del
film y que, por descontado, no revelaremos. La otra pelí-
cula que conforma esta pareja comienza, por el contrario,
con una escena sumamente extraña –y es notable que
éste sea el único caso en la filmografía de Cronenberg en
que ocurre esto– en la que el protagonista, un telépata
que aún no ha descubierto que lo es, provoca un intenso
dolor de cabeza a una desconocida tras comprobar que
ésta le estaba menospreciando. A partir de ese momento,
la trama intenta retener la atención del espectador, no
por recurso a la contención, sino a la dosificación, es decir,
mostrándonos determinadas “cantidades” de rareza, que
aumentan a un ritmo calculado al milímetro a lo largo
del filme para alcanzar el paroxismo en el duelo entre
hermanos telépatas con que éste finaliza.

La estética de Cronenberg es indisociable, por consi-
guiente, de la presencia de tres elementos, lo mental, lo
físico y el sistema nervioso, siendo el último la instancia
mediadora entre los dos primeros. Pues bien, si *Shivers*
y *Rabid* son películas en las que predomina lo físico, en
tanto que *The Brood* y *Scanners* plantean el problema
de las potencias ocultas de nuestro sistema nervioso, las
dos obras mayores del Cronenberg de los años ochenta,
Videodrome y *Dead Ringers (Inseparables)*, exploran las
posibilidades de un cine eminentemente mental, de nue-
vo en dos sentidos muy diferentes. El primero de estos
dos filmes puede ser contemplado como la conclusión de
un razonamiento que tiene sus premisas en las dos pa-
rejas precedentes ya que, si se trata, de un lado, como
en *Shivers* y *Rabid*, de situarse en el punto de vista de

la enfermedad (activa) al menos tanto como en el del enfermo (pasivo) y si, de otro, según se había apuntado en *The Brood* y *Scanners*, hay una posibilidad de tránsito entre lo mental y lo físico, ¿acaso no será preciso situarse también, en el ámbito de lo mental, en la perspectiva de lo activo, esto es, de la alucinación o del delirio? Lo característico de *Videodrome* es, sin embargo, que Cronenberg fusiona ese interés por el “otro lado” de la experiencia humana con algunas teorías del más famoso filósofo canadiense de la historia, Marshall McLuhan, y concibe así la posibilidad de que tales estados alterados de la conciencia lleguen a producirse por efecto de la acción de una emisión televisiva sobre el cerebro humano, en el que se desarrollaría por ello un tumor (ejemplo por antonomasia de lo que en el *film* es designado por medio de la expresión “nueva carne”) que sería a su vez la causa de las alucinaciones. Esta fusión de lo físico y lo mediático da lugar a diversos niveles de “iniciación” —pues parece difícil negar que todo el filme desprende una especie de mística, aunque se trate de una mística de la autodestrucción— que configura el trabajo más inquietante de su director hasta la fecha. En el otro extremo del arco estilístico *Dead Ringers*, explora la naturaleza dual de la mente humana por recurso a la metáfora, basada como dijimos en un hecho real de dos hermanos gemelos cuya estabilidad psíquica se desmorona cuando el más emocionalmente frágil de ellos se enamora de una actriz que lo introduce en el mundo de las drogas, comenzando de este modo un proceso de degeneración física y, sobre todo, mental que acabará trágicamente para ambos hermanos. Se trata del primer film enteramente “verosímil” —es decir, sin ningún elemento fantástico— de su autor y,

tal vez por ello, el más logrado de toda su filmografía. El equilibrio entre los diversos aspectos de la obra cinematográfica es aquí no sólo buscado y alcanzado, sino también representado, esto es, convertido en el tema mismo de la película por recurso a la imagen de estos dos hermanos que, pese a su extraordinario parecido físico, son en todo momento diferenciados por el espectador gracias a los minúsculos detalles de la prodigiosa interpretación de Jeremy Irons.

Somos conscientes de que a los tres rasgos que hemos mencionado con vistas a la caracterización de la estrategia creativa de Cronenberg podrían añadirse muchos otros, pero aquí sólo mencionaremos un par más que, pese a no manifestarse de un modo inmediato en la imagen que resulta del procedimiento artístico hasta aquí descrito –aspecto en el que se diferencian de esos tres rasgos– nos parecen igualmente relevantes. En primer lugar, y debido a que hemos admitido la existencia de una diferencia de naturaleza entre los códigos de la idea y los de la imagen, habrá que decir que ésta última no puede deducirse a partir de aquella; en otras palabras, si no hay necesidad en el tránsito desde la palabra a lo visual, la metáfora supondrá siempre la afirmación de un elemento de azar. Creemos que por este motivo Cronenberg se ha negado de manera sistemática a lo largo de su carrera a elaborar *storyboards*, es decir, planificaciones detalladas de lo que ha de aparecer en cada uno de los cuadros de la película, reivindicando la conveniencia de mantener cierto grado de sorpresa durante el proceso de la filmación. Segundo y último punto, el director de *Videodrome* ha manifestado asimismo que, antes de comenzar el rodaje de un filme,

acumula en torno a la idea de partida un número considerable de ideas secundarias, algunas de las cuales son incluso traducidas a imágenes, de tal modo que en la sala de montaje tiende siempre a suprimir una gran cantidad de material. En su caso, pues, hacer una película implica un trabajo de simplificación, de supresión de buena parte de los elementos con los que durante parte de la escritura y de la filmación de la misma se ha manejado, en lugar de consistir en una acumulación progresiva de tales elementos. Se trata, así, de una *vía negativa*, en el mismo sentido en que Grotowski utiliza esta expresión para describir su estrategia de creación teatral, esto es, en el de un intento de evitar todo proceso de acumulación, todo eclecticismo. Pero si en Grotowski la simplificación tiene por objeto encontrar lo esencial del teatro, pues sólo aferrándose a esa esencia (que él localiza en “la técnica escénica y personal del actor”)⁶ podrá éste sobrevivir en un tiempo en el que ya existen el cine y la televisión, Cronenberg parece interesado prioritariamente en hallar la esencia, no de un arte específico, sino del arte moderno en general, y es esto lo que le lleva a trabajar en el cine, pues este constituye, como dijimos, el único arte nacido con la modernidad.

¿Hay entonces algún director que represente la opción exactamente contraria a la de Cronenberg –y, por ello,

⁶ “En primer lugar tratamos de evitar todo eclecticismo, intentamos rechazar la concepción de que el teatro es un complejo de disciplinas. Tratamos de definir qué es el teatro en sí mismo, lo que lo separa de otras categorías de representación o de espectáculo [...]” En suma, consideramos que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor Jerzy Grotowski; *Hacia un teatro pobre*, p. 9.

tal vez con más de un punto en común con ésta— dentro del cine contemporáneo, del mismo modo que Wagner representa, en el teatro, el extremo opuesto a la *vía negativa* de Grotowsky? Pensamos que así es, y que probablemente sea en estos términos como haya que entender la producción cinematográfica de David Lynch. En efecto, este último director no sólo ha manifestado su gusto por el eclecticismo, o sea, por todo lo contrario de la *vía negativa* a la que acabamos de referirnos, sino que en su caso puede afirmarse casi sin temor a errar lo siguiente: a) que la imagen tiene siempre en sus películas prioridad con respecto a la idea, no digamos ya con respecto a la definición de un argumento —no por nada Lynch procede del ámbito de la pintura, y no de la literatura, como Cronenberg—; b) que en su representación del cuerpo por medio del cine la metáfora no ocupa un lugar central —de hecho, la representación del cuerpo es sumamente tosca en su filmografía, como ha señalado Michel Chion, y en ello consiste precisamente su especificidad a este respecto—,⁷ sino más bien en la libre asociación de imágenes e ideas; c) que el director de *Blue velvet* se niega a realizar películas de género, y que en lugar de ello apuesta por la combinación de géneros,⁸ algo que tal vez provenga de su

⁷ “El cuerpo humano, en Lynch, tiende a presentarse bajo la forma de una masa principal —en la que los miembros inferiores están soldados al tronco en una sola columna de forma oblonga, rígida y algo vacilante— y, secundariamente, de extremidades expuestas y separables —cabeza y brazos—, que se destacan como apéndices”; Michel Chion, *David Lynch*, p. 243.

⁸ Véase a este respecto la pregunta que, de nuevo, Chris Rodley le plantea a propósito de *Corazón Salvaje* en la página 308 de su *David Lynch por David Lynch*: “Al igual que muchas de tus películas,

filiación, no ya al cine *underground* (como en el caso de Cronenberg) sino al cine experimental; *d*) que en el proceso creativo no se trata tanto de afirmar el azar cuanto de confiar en el destino, que será el que acabe atando todos los cabos que la libre asociación ha ido dispersando a partir de la imagen (o conjunto de imágenes) que sirven de arranque para la elaboración del *film*. No se nos escapa que, contraponiendo de este modo las estrategias creativas de Cronenberg y Lynch, estamos simplificando —lo cual, como hemos visto, es por otra parte algo muy *cronenberguiano*, si se nos permite la palabra— excesivamente, pero es que en este punto nuestra única intención es abrir una vía de investigación a desarrollar, acaso por nosotros mismos, en lo sucesivo.

No quisiéramos, sin embargo, terminar esta breve reflexión sin hacer una breve referencia a *eXistenZ*, una película sobre juegos de realidad virtual que se conectan directamente a la espina dorsal de los participantes y que, a través de múltiples giros argumentales, conduce a estos a la imposibilidad de distinguir entre lo virtual y lo real y a nosotros, los espectadores, no a una imagen situada casi al final de la historia en la que convergerían todas las líneas de la misma, como en *The Brood*, sino a la última frase del guión, a una pregunta en la que el director nos proporciona la clave de bóveda, no ya de este film en particular, sino de la totalidad de su filmografía, y que dice sencillamente así: “¿Estamos todavía

esta obra también es un cruce de géneros, ¿no?”, a la que el director responde del siguiente modo: “Sí. *Corazón Salvaje* es una película de carretera, una historia de amor, un drama psicológico y una comedia violenta. Una extraña mezcla de todas esas cosas”.

en el juego?”. El motivo de esta incertidumbre radica en el hecho de que todas nuestras representaciones, incluida aquella por medio de la cual, aparentemente cuanto menos, nos representamos todas las cosas restantes —es decir, nuestro propio cuerpo— son únicamente eso, representaciones, y no pueden aspirar a ser ninguna otra cosa para nosotros. Nos encontramos aquí de nuevo con la obsesión cronenberguiana del problema de la representación del cuerpo, pero si en las seis películas de su primera etapa que hemos comentado someramente se ponía el acento de manera particular en los aspectos relativos al cuerpo, en *eXistenZ* se subrayan sobre todo los aspectos vinculados a la representación. Esta película constituye, pues, por sí sola, el complemento que toda la primera etapa de su autor exigía, y ello por cuanto lo virtual no es, en los términos en que en dicho filme se plantea, sino otra manera de percibir, sentir y pensar lo real; y viceversa, la realidad, incluso la que nos parece más inmediatamente tangible, la más próxima a nuestro propio cuerpo, aparece aquí como otro modo de experimentar la virtualidad, es decir, de participar en un juego que, como señala Ted Pikul, uno de los protagonistas del film, nos pierde “en un mundo informe cuyas reglas y objetivos son desconocidos, aparentemente indescifrables o posiblemente inexistentes” y que por ello mismo, como le responde Allegra Geller, el otro personaje principal de la película, es el juego que todo el mundo está jugando.

Bibliografía

202

- Chion, Michel, *David Lynch*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Gorostiza, Jorge y Ana Pérez, *David Cronenberg*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 2000.
- Grünberg, Serge, *David Cronenberg. Entretiens avec Serge Grünberg*, Pars, Cahiers du cinéma, 2000.
- Kauffman, Linda S., “La abyección surrealista de David Cronenberg” en *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Michaux, Henri, *Desplazamientos. Desprendimientos*, trad. Yanga Villagómez, México, Fractal, 2006.
- Rodley, Chris (ed.), *David Cronenberg por David Cronenberg*, Barcelona, Alba, 2000.



Encapsulados en la virtualidad

Luz Sepúlveda

Nada, desde el invento de la fotografía, ha tenido un impacto tan fuerte en la práctica artística, desde el punto de vista de la tecnología, como el arte digital. Si se considera al *ready-made* como un parteaguas en la primera mitad del siglo xx tanto en el aspecto formal como conceptual de una obra artística, el video va a ser un factor determinante en las artes visuales de la segunda mitad. Sin embargo, dicho siglo ha sido tan rico en cambios, tanto de tendencias y movimientos como en la intención del artista, que se puede considerar al arte digital como un paradigma a partir del cual, el arte subsecuente tendrá unas características marcadamente diferentes a las prácticas anteriores. Las tecnologías digitales se han convertido en la herramienta más utilizada para capturar la realidad y con ella hacer lo que el artista desee: manipularla, transformarla, modificarla y moldearla a su gusto y propia percepción.

En los medios electrónicos, toda la información se reduce a un código binario basado en ceros y unos, creando un área dinámica en la que objetos e imágenes pueden formarse o desaparecer en casi cualquier otra cosa. Los artistas se han aprovechado de estas técnicas para producir obras que retan al espectador en todas sus percepciones, así sea la realidad representada como

la exterior. Los cambios han sido tan veloces y drásticos que la sensación de desconcierto es evidente tanto en el nivel discursivo como en el práctico. Por ejemplo, hace 20 años, a principios de la década de 1980, cuando el arte electrónico comenzó a tener una mayor expansión dentro del campo artístico, las computadoras ofrecían una paleta sumamente reducida de 64 colores; 10 años después, se tenía una de 256. Hoy en día, una máquina tiene la capacidad de producir 20 millones de colores con sus distintas tonalidades.

Mientras la realidad virtual todavía promete crear ambientes que estimularán nuestros cinco sentidos, sí ha conseguido componer situaciones simuladas de una veracidad sorprendente. Estas ambientaciones producen imágenes con textura y movimiento, y sonidos con efectos especiales de una forma sumamente realista, tanto que el espectador puede deambular por ellos y sumergirse en otra realidad. Así, los artistas son capaces de transformar un sinnúmero de formas dándole una infinidad de efectos especiales a los objetos fotografiados, fotocopiados, retratados, escaneados o compuestos en la misma pantalla de la computadora.

La revolución tecnológica continúa; el proceso de miniaturización sigue; las redes informáticas cada vez se extienden más, pero el abismo entre las sociedades conectadas y las que no lo están, es cada vez más grande. Este aspecto ha llevado a una crisis en muchos niveles que han obligado al ser humano a replantearse si en verdad quiere vivir absorto en la soledad de la sociedad teledirigida. Mientras más descorporalizada es la comunicación, más nos aferramos a nuestro cuerpo; mientras más artificial es nuestro ser, más buscamos la naturaleza;

y mientras más indefinición hay en los papeles que juega el ser humano en la sociedad, más queremos un sentido de identidad. Y, sin embargo, las preocupaciones que tenemos los seres humanos actualmente, siguen siendo las mismas que los que habitaron la Tierra en siglos precedentes.

La tecnología en general y las nuevas herramientas de producción, edición y difusión de la información, en particular, son el centro de las transformaciones culturales que ocasionan cambios impresionantes en casi todas las actividades de la vida actual. Nos encontramos en un periodo en el que el proceso de crecimiento social y económico no está determinado por la producción mecánica, sino por la información como fin en sí misma; si la sociedad moderna vivió el triunfo de la tecnología sobre la ciencia especulativa, en la era informática vivimos el triunfo de la tecnología sobre la experiencia. El teórico Timothy Druckrey afirma que la tecnología media y simula lo experimental de tal manera que complica y confunde muchas de nuestras nociones de realidad.¹ De hecho, cuestiones tales como nuestra percepción de la realidad presente, la memoria de nuestro pasado, el ambiente y los cambios políticos de las democracias liberales y nuestros conceptos de identidad personal y experiencia primaria están mediatizados de una manera tan aparentemente intangible que sobrepasan el mero análisis histórico o social.

Vivimos en un constante flujo dinámico determinado por el bombardeo de signos; la carga semiótica de las

¹ Timothy Druckrey, *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*, p. 2.

*autopistas de la información*² nos abruma. Las nuevas tecnologías de la comunicación (ahora información) —computadora, televisión por cable, grabación digital, etcétera— han afectado todos los aspectos de la vida cultural incluyendo cómo nos vemos a nosotros mismos, cómo percibimos nuestro ser y al resto del mundo a través de esos medios. William Gibson, creador del género literario cyberpunk, sitúa a sus personajes en espacios hiperreales, simulados, organismos encantados de encontrarse en una “danza de datos”.³

En la actualidad, somos testigos de una transformación integral de la cultura, en la que la tecnología se presenta como el fundamento inconcluso de un nuevo orden social. Los futuros virtuales proponen, antes que sustentar, posibilidades; se trata de una vida imaginaria en la que participaremos como agentes del progreso tecnológico y del consumo, aunque muchas veces sin detenernos a reflexionar. Nos encontramos ante cambios radicales en nuestra sociedad con impactos deslumbrantes e inquietantes de proporciones aún no sospechadas en sus alcances. Cada vez estamos más inmersos en redes

² Según Jim Collins el término *information highway* fue el título que utilizó la revista Time (abril de 1993) al referirse a un discurso en el que el presidente de Estados Unidos, William Clinton, habló de una *data superhighway* como pieza primordial para reactivar la economía estadounidense. Cfr. Jim Collins, *Architectures of Excess: Cultural Life in the Information Age*, p. 4. Sin embargo, Castells indica que fueron los japoneses, a mediados de la década de los años sesenta, quienes acuñaron el término de la *sociedad de la información*. Cfr. Manuel Castells, *La era de la información, Economía, sociedad y cultura*, p. 266.

³ Jim Collins, *op. cit.*, p. 4.

informáticas hasta el grado que nuestras experiencias personales y las relaciones sociales están mediatizadas por la tecnología.

Debido al influjo y la velocidad con la que estos nuevos medios se acercan cada vez más a nuestro alcance y se transforman en algo cómodo, manejable, consumible, e incluso obsoleto, es que nuestros cuerpos y mentes mutan a un ritmo sin precedentes para acoplarse a estos cambios. Sin embargo, un aspecto más que se hace evidente es que si bien hace 20 años se sufría una carga que nos saturaba e incluso orillaba al hartazgo, hoy en día existe una reconceptualización de aquellas formas que antes recibíamos como bombardeos. Como afirma el teórico Jim Collins: “la posmodernidad [...] evolucionó del terror del simple exceso, a la manipulación de la información disponible”.⁴

Los trabajos teóricos y artísticos enmarcados dentro de lo posmoderno en los años setenta y ochenta, articularon el fracaso de los paradigmas modernistas para prever la experiencia cultural contemporánea: es decir, vivimos en el periodo en el que el impacto de lo nuevo⁵ dio lugar al impacto del exceso. Collins argumenta que en las diversas disciplinas que abarcan desde la arquitectura, las artes plásticas, la literatura o el cine, hasta el diseño de interiores, la televisión y la moda de fines de la década de 1980 y principios de la de 1990 se refleja otra transformación: cuando el impacto del exceso da lugar a su domesticación, cuando el conjunto de signos se convierte en la base para nuevas formas de arte y entretenimiento.

⁴ *Idem*, p. 5.

⁵ Robert Hughes, *The Shock of the New*, 1991.

Los artistas que han sido reconocidos a partir de los años ochenta, comienzan a trabajar al margen de cualquier corriente o movimiento, defendiendo las ideas de individualismo y estilo desde la más absoluta subjetividad, lejos de las modas o tendencias predominantes. Los artistas optan por el intento de innovar en las formas artísticas o, simplemente retomar elementos del pasado, sin la necesidad de comprometerse con el futuro y lo nuevo. No obstante, no son únicamente los artistas los que escogen un camino u otro, es la sociedad la que ha asumido un papel preponderante en la definición del arte contemporáneo. El legado de signos e indicaciones que la modernidad deja para la posteridad es retomado por los posmodernos quienes visualizan a los “ismos” de los últimos 50 años como la academia, la escuela o los maestros que ahora se encuentran en los grandes museos, en las ferias internacionales y en las enciclopedias de la historia del arte, originándose así, un fenómeno “del declive de lo nuevo”, que tiene lugar cuando los artistas buscan nuevas formas para insistir en el discurso que durante dos décadas se ha empeñado el arte; pero en el aspecto formal no existe un único y aislado deseo de experimentar, tal y como en los años sesenta y setenta aún se veía.

En los años ochenta se intenta recuperar la figura, la narrativa y la representación de la realidad en el arte; además, las nuevas tendencias son seducidas por el virtuosismo técnico, cada vez al alcance de más gente. Los artistas que prefieren las instalaciones multimedia desarrollan un lenguaje plural y ecléctico. Existe una evidente reconciliación entre la vanguardia y la sociedad: el sentido de “revolución futurista” dejó de existir.

Las posiciones iconoclastas de los movimientos pop, rock y punk resultaron vacías a partir de su creciente circulación comercial. El arte de estos años finca su interés en la demanda del comercio y exige menos crítica. El artista actual está más preocupado por el negocio del arte que por la creación de una obra clave que remueva las entrañas del conformismo social. Los cantantes de rock son superestrellas (en el sentido hollywoodense del término), los movimientos alternativos son una moda generalizada e impuesta tanto en el circuito artístico como en la manera de ver la vida.

El paso vertiginoso que la sociedad adoptó de una manera inconsciente en el último cuarto del siglo xx, al incluir en su espectro cultural a la revolución informática, tiene proporciones escalofriantes. Los efectos de estos cambios sobre una cultura dominada por las representaciones legitimadas por el discurso del capital, los media y las computadoras son asombrosos y a la vez desconcertantes. Sin embargo, aun con la excitación que se vive en torno a las novedades y la constante advertencia de que estamos pisando un terreno falso en el que lo virtual se desvanecerá de la misma manera como se acaba el efecto de una droga que nos vuelve a la cruda realidad, la cultura tecnológica es la más revolucionaria que se haya dado en la historia humana. Implica transformaciones en prácticamente todos los campos de la actividad social, financiera, política, médica, artística y cultural, así como del mismo individuo: se han tenido que redefinir conceptos relacionados a la identidad personal, las relaciones con la pareja, las capacidades sensoriales y perceptivas de cada quién, cuál es nuestro cuerpo natural y cómo se desenvuelve en la sociedad actual como un signo

cultural, cuáles son nuestros límites físicos, qué son hoy en día el espacio y el tiempo, y así, en general, vamos poco a poco acoplándonos a una vida sobrestimulada y sobrestresada.

Si la fotografía, el cine, la televisión y el video marcaron momentos liminales en la historia de la visualización humana, los espacios visuales producidos en la pantalla de la computadora y en los programas de realidad virtual, son totalmente diferentes a sus antecesores, en tanto que tienen mayores implicaciones a nivel representativo, perceptivo y de significado para el espectador. Mientras la televisión es “un aparato que produce modelos de atención como una estrategia de sedentarización y como fijación y estrechamiento de la conciencia, la computadora permite el desenvolvimiento libre y pleno de las facultades creativas del ser humano”.⁶ Por otro lado, al convertirse el radio, el cine o la televisión en medios de distribución, que no de comunicación, el ser humano ya no es un trabajador que produce, sino un procesador de información.

Al hablar de posmodernidad, las palabras más recurrentes en el discurso de teóricos, filósofos, sociólogos o historiadores son las de heterogeneidad y diferencia. La naturaleza transhistórica de la cultura contemporánea se define en términos de lo plural, ecléctico, lo fusionado, reinventado y recontextualizado. Aunque existen muchas similitudes entre el arte de los años ochenta y el actual, los factores que yacen bajo las formulaciones conceptuales optan por ser redefinidas ahora. Los artistas desde los años noventa se inclinan por un lenguaje

⁶ Jonathan Crary, “Visual Technologies and the Dispersal of Perception” en Lynn Cooke *et al.*, *Jurassic Technologies Revenant*, p. 23.

menos rebuscado, por formas y materiales más limpios, por temáticas igualmente apocalípticas, pero con resultados mucho menos escatológicos. La presencia del cuerpo era evidente en el arte de la década de 1980, mientras que en la actualidad, el cuerpo está presente de manera conceptual. La presencia carnal se exhibe de manera metafórica, aunque todavía las temáticas giran en torno al ser humano y sus preocupaciones en distintos niveles.

El conceptualismo desató la incompreensión y la hostilidad del público fuera del mundo del arte; sin embargo, tanto la prensa sensacionalista como el mercado del arte estimularon algunos intereses en torno a los modelos conceptuales. De esta manera, las instituciones artísticas terminaron por aceptar el lenguaje conceptual, incluyéndolo en el circuito del comercio del arte. A fines de los años setenta, no obstante, el arte conceptual comienza a agotarse en medio de una abrumadora ola internacional de retorno a la pintura a través de un *revival* del expresionismo, el surrealismo, la abstracción y otras formas figurativas u orgánicas que dominarán el escenario artístico durante toda la década de los años ochenta. Éstos son los más ricos en cuanto a producción artística se refiere.

El pluralismo en el arte va a permitir que los artistas se expresen en distintas modalidades, con lenguajes únicos, preocupaciones formales y compositivas a nivel personal, sin que haya un estilo, movimiento o corriente que los guíe o aun delimite. Es la era de la posmodernidad en la que no hay una regla estética que determine hacia dónde deben encaminarse los artistas. Lo que ocurre ahora con las múltiples corrientes que se sucedieron durante la primera mitad de este siglo, es que, paradóji-

camente a lo que promulgaban, se vieron inmersas en el espectáculo del acontecer diario, se institucionalizaron y acabaron siendo absorbidas por las leyes de oferta y demanda del mercado artístico.

Uno de los factores que se repite tanto en el arte de la década de 1980 como en la de 1990 es que, en la mayoría de los casos, los artistas eligen temas autodescriptivos; es decir, la apropiación de objetos, imágenes y conceptos dentro de las obras, obedecen a la norma de la autoexpresión y la autobiografía. Otra cuestión es la preferencia por la mezcla de lo culto y lo popular aunque no se trata de la exaltación del *Kitsch* que se dio en los años ochenta. Si bien en esta década, el arte se insinuó como compatible con la sociedad del consumo y la industria del entretenimiento de manera perfecta, ahora se presenta de una manera muy franca como antítesis de la mercancía, aunque depende en su totalidad de la ley de la oferta y la demanda. No obstante, las formas artísticas en ocasiones se disfrazan y las encontramos con materiales deseables, deslumbrantes a la vista, con colores y formas llamativas pero al mismo tiempo busca diferenciarse de la sociedad que la produjo mediante un discurso de crítica sumamente superficial e incluso trivial. Por otro lado, también hay un constante empleo del humor, el cinismo o la ironía, aunque en ocasiones si bien las obras son visualmente atractivas, su argumento está muy trillado. Por ejemplo, piezas que atacan al neoliberalismo y ridiculizan al sistema, o que defienden la libertad sexual y con ello crean formas reiterativas que únicamente exaltan lo *gay*, o el también trillado tema mal enfocado de la lucha de la mujer por ocupar un lugar en la sociedad a fuerza de ridiculizar su contraparte masculina, etcétera.

Por otro lado, los artistas contemporáneos reflejan en su obra lo que podría considerarse el factor más sustancial de fin de siglo: la obsesión con la velocidad. Si antes, palabras tales como desarrollo, evolución o progreso, quedaban fuera del ámbito de las artes, ahora el tiempo se perfila como un factor determinante y global. La saturación de información visual que reciben los artistas rebota de manera directa en sus obras que deben ser difundidas (expuestas) lo antes posible, para no ser obsoletas, para que su discurso sea vigente aunque sea por 15 minutos. Los valores modernos de la novedad y la autenticidad, vuelven a ser abordados por los artistas finiseculares y actuales, pero con un sentido de juego, con capacidad para ser reproducida, que responde a un tiempo puntual (el aquí y el ahora) y, en ocasiones, inmaterial (efímera, conceptual o electrónica).

Los medios electrónicos, el renacimiento de la foto y el video, así como el empleo de la computadora en las obras de arte, se presentan como una opción en la que se incorpora la vanguardia artística con los cambios que proporcionan las herramientas de la tecnología, lo que a su vez facilitará el proceso del arte de unirse y fundirse con otras disciplinas. El problema predilecto de las artes visuales de los años ochenta –la representación del cuerpo humano– sigue siendo un tema muy trabajado desde los años noventa, sólo que en lugar del cuerpo politizado, la figura humana se expresa más por su ausencia que por su presencia. El arte electrónico trata el cuerpo humano en términos de su fragilidad (o naturaleza frágil), de su posible y muy factible disolución en los nuevos medios tecnológicos.

Existe una gran variedad de arte electrónico: desde artistas que producen un CD-Rom, o que muestran obras en la *World Wide Web*, que crean una pieza musical vía internet o fotos que manipulan en *Photoshop*, que hacen esculturas virtuales con monitores, o que utilizan video en una instalación, o el video sólo proyectado en la pared o en una pantalla o en el monitor de la televisión, hologramas, diapositivas, audiovisuales, luces de neón, etc. Cualquier forma o soporte de la obra es sólo el medio por el cual los artistas visuales no hacen uso únicamente de la tecnología como novedad, sino que deben implementar un lenguaje que encarne conceptos vigentes y enfrente problemáticas actuales.

El arte electrónico se define mediante la creación de imágenes obtenidas por programas matemáticos, paletas gráficas, *scanners* portátiles, procesadores de alta velocidad y de memorias informáticas con gran capacidad. Se trata de una “estética de la comunicación”, fundada sobre todo en la circulación (y no sólo la contemplación), el intercambio de ideas e impresiones. Tanto los seres (máquinas) creados, como el espectador, están en un continuo diálogo a nivel personalizado e individual. Se rescata la visión intrasubjetiva de la relación con la obra de arte y a las piezas se les considera en un continuo proceso de transformación y flujo de información. La transestética hace de la comunicación una forma y cambia la escala de percepción, en tanto que confronta al observador a un contexto y no suscita únicamente lo visual. De la misma manera que la obra de arte electrónica está en constante mutación, así, dependiendo de las condiciones del contexto, el creador y el espectador existen en un estado de transformación potencial. Lo interesante de estas obras

es que no se pierden en teorías o escritos, sino que hacen énfasis en la importancia de la visualidad que alimentará la experiencia estética del espectador.

Con programas como *Photoshop*, *Flasher*, *Picasa* o *Image-ready*, al alcance de cualquier sistema de computadora bastante sencillo, los artistas le dan otro carácter a la fotografía, que hasta hace muy poco representaba el papel de testigo oficial de la realidad. La cirugía digital es tan común, y ha sido tratada en distintos ámbitos como la prensa, las revistas de moda o el arte, que será necesaria la renovación de conceptos antes definitivos en cuanto la originalidad y veracidad, tanto en el campo de la producción artística, como en la vida cotidiana.

Lo que queda como un asunto pendiente es el hecho de que ahora la representación no manipulada o modificada por medio de las herramientas digitales, puede llegar a ser la excepción. Después de años de que la historia y la crítica del arte se ocuparon por definir la representación a diferencia del objeto en la realidad, ahora ya no será necesario hacer una referencia discursiva en cuanto dejará de importar el origen del objeto representado. Realidad y representación se funden en una sola entidad en la cual el espectador es un testigo mudo que sólo se sumergirá para permitir que sus percepciones se llenen de sensación pura.

Cuando se habla de nuevas tecnologías, y en especial de internet, se utilizan términos como los de navegar, sumergirse, meterse en la pantalla, perderse en el ciberespacio, volar por el espacio sideral, atravesar al otro lado del espejo, o encontrarse en un medio de inmersión total.⁷

⁷ Erkki Huhtamo, "Encapsulated Bodies in Motion: Simulators and the Quest for Total Immersion" en Simon Penny (ed.), *Critical Issues in Electronic Media*, pp.159-186.

La experiencia de inmersión, se interpreta por lo general como una experiencia sin cuerpo, dando validez y fuerza a las teorías cristianas y cartesianas de la división entre cuerpo y espíritu o mente. La pieza *Submerged*, del artista estadounidense Tony Oursler, es un claro ejemplo en el que se pierde el cuerpo y se presenta como una existencia de ruidos, sonidos, palabras bajo el agua que no se alcanzan a entender y una cara preocupada cuyos ojos y gestos nos transmiten la angustia de ser testigos de un ser que se ahoga en el agua. Esta obra, más que alguna otra de Oursler, nos señala que más que una unión entre máquina y cuerpo orgánico, o de la tecnología como un medio a través del cual nos separamos de nuestro propio cuerpo, nos encontramos dentro de la máquina, o en términos de Erkki Huhtamo, “encapsulados” en una realidad simulada de la tecnoesfera. Este proceso de ir perdiendo terreno en la realidad terrenal y encontrarse cada vez más inmersos en una realidad virtual se ha venido dando desde el siglo XIX.⁸ El sujeto interactúa con la máquina, no como ser independiente que maneja un artilugio, sino como un componente más que permite que funcione. Autores extremistas, denuncian incluso a la televisión como una máquina que produce seres pasivos y alienados que se sumergen en las imágenes de la pantalla y se olvidan de la realidad exterior.

⁸ Huhtamo hace un recuento de ferias y parques de diversión en donde ya existían “trampas” del entretenimiento “como falsas cascadas, ruedas de la fortuna o montañas rusas” en donde se vislumbra la mecanización del ser humano y su relación cambiante con el entorno que le rodea.

El contacto con la realidad virtual (RV) implica la cancelación con el mundo real, visual y auditivo, y el reemplazo con una representación. La realidad virtual es un ambiente logrado gracias a la interfaz de la computadora, en el que mediante la simulación y la interacción, se tiene la experiencia de estar inmersos en un mundo distinto. A través de elementos electrosensitivos que están dispuestos en guantes, casco, lentes, cinturones o un *bodysuit*, se logran crear los ambientes en los que el participante interactuará en los distintos ámbitos temáticos que pueden ir desde el entretenimiento y la educación, hasta la cirugía y la telepresencia. La cualidad limitante de la RV radica principalmente en su incapacidad para reemplazar el cuerpo humano en su totalidad; es decir, la sensación de estar habitando un cuerpo virtual sólo se satisface parcialmente y mediante la visión y en ocasiones con implementos auditivos.⁹

La RV reemplaza al cuerpo humano con dos cuerpos parciales: el corpóreo, real y carnal, y la imagen electrónica (incompleta) del cuerpo. Se tiene la capacidad de experimentar por unos momentos el estar presente en dos (o más) lugares distintos a la vez (ubicuidad) y el tener una imagen doble del cuerpo (el físico y el mental). Desde luego, el mundo virtual privilegia al sentido de la vista, convirtiéndose prácticamente en un mundo visual. Aun con la facultad estereoscópica de la RV, los ambientes resultan ser únicamente como una representación parcial en contraposición del mundo real. Simon Penny, teórico

⁹ Simon Penny, "Virtual Reality as the Completion of the Enlightenment Project" en Timothy Druckrey, *Culture on the Brink. Ideologies of Technology*, p. 243.

que postula que la RV es el producto final del proyecto de la Ilustración, declara al respecto:

Solamente la visión, privilegiada como el sentido más “exacto” desde el Renacimiento, registra el mundo virtual. Desde luego, el mundo virtual está construido primariamente como un mundo para los ojos –¡es incorpóreo!¹⁰

La RV se presenta como el ejemplo extremo de la sustitución del mundo material por uno inmaterial y simbólico. El común denominador de los ambientes o espacios virtuales, la realidad artificial o virtual, y los medios de inmersión es la desmaterialización de la experiencia. Así, Roman Gubern define a la RV como “un sistema informático que se trata de una realidad perceptiva sin soporte objetivo..., ya que existe sólo dentro del ordenador...”¹¹

A pesar de los discursos que sugieren la pérdida corporal en el ciberespacio, y que se define al ciberespacio como un “ojo sin cuerpo”, las experiencias que se perciben en el medio cibernético no serían posibles sin el cuerpo humano. Las experiencias en la RV son, en palabras de Gubern, polimodales: acústicas, cenestésicas (conciencia de la posición y de la actividad del cuerpo en el espacio), cinestésicas (conciencia de los desplazamientos en el espacio) y táctiles. En pocas palabras, sería imposible sumergirse en un ambiente virtual, si no se tiene la conciencia de lo que es el exterior, el interior, lo material, lo inmaterial, y la superficie frente a la profundidad.

¹⁰ *Ibidem*, p. 244.

¹¹ Roman Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, p. 156.

En el imperio de lo virtual, el ojo y el tacto se sustituyen por un visor y guantes, el cuerpo se sustituye por un traje de datos (*datasuit*), el sexo es sustituido por cibersexo: todas las cualidades del cuerpo se transfieren a máquinas. El cuerpo se desintegra y debe buscar refugio en otra realidad. Sin embargo, uno de los problemas de la RV al que nos vemos enfrentados, es que no es posible el sentido de la orientación ya que se pierden los puntos de referencia en el ciberespacio. Román Gubern recuerda a Paul Virilio, quien apunta que si bien el (ciber) espacio es indefinible, el tiempo es el que queda como señalamiento de lo real.¹² Como ejemplo menciona a la Guerra del Golfo, en la que Baudrillard había sentenciado que “no ha tenido lugar”, a lo que Virilio añade que puede ser equívoca esta apreciación, porque sí tuvo un lugar en el tiempo global. Fue una guerra que no ocupó un espacio real, pero que definitivamente, gracias a la CNN y al Pentágono, ocurrió en un tiempo global transmitido por el “museo de accidentes”, la televisión.

Aunado a los términos de difusión, saturación y confusión, los medios electrónicos se auxilian de manera inevitable en lo que Celeste Olalquiaga denomina como “esa desconcertante cualidad posmoderna: la simulación”.¹³ La autora afirma que en la actualidad existe una evidente confusión ya que no podemos hacer una clara distinción entre tiempo y espacio, pues la continuidad temporal se convierte en extensión territorial, y la dimensión espacial

¹² *Ibid*, p. 325.

¹³ “...que transforma el tiempo en espacio, el vacío en saturación, el cuerpo en electrónica y la ausencia en presencia...”; Celeste Olalquiaga, *Megalópolis*, p. 20; Roman Gubern, *op. cit.*

es sustituida por una continua duplicación. Asimismo, existe un temor que se refiere al de la sustitución de lo orgánico y humano por lo tecnológico.

A este respecto, el grupo artístico y teórico neoyorquino *Critical Art Ensemble* afirma que no hay por qué temer las “recombinaciones” (de cuerpos, géneros, textos, cultura) que se dan actualmente gracias a la asombrosa velocidad con la que se transmite la información, pues siempre ha sido clave en el desarrollo del significado y de la invención.¹⁴ Al referirse al *morphing*, producto directo de esta recombinación tecnológica, el colectivo afirma que “mientras la información fluye a alta velocidad a través de las redes electrónicas, se entrecruzan sistemas de significados desiguales y a veces inconmesurables”. Además, surgirán diferentes significados que previamente no estaban asociados a un objeto; “más que dejarse llevar por secuencias de signos, uno debería ir a la deriva entre ellos, eligiendo la interpretación más adecuada a las condiciones sociales de una determinada situación”.

Sin embargo, en un mundo globalizado, monetizado y transnacional, el *morphing*, la recombinación y el abrumador eclecticismo que se desprende de tanta representación, conllevan a una saturación que a su vez produce indiferencia en el espectador, ruido e interferencia, o lo que Virilio llama “babelización: todo el mundo habla,

¹⁴ *Critical Art Ensemble*, “Plagio utópico e hipertextualidad en la cultura electrónica” en Bruce Sterling, Arthur Kroker, William Gibson *et al.*, *La revolución digital y sus dilemas*, trad. Celia Montolío, Encarna Castejón y Lola Díez-Pastor, p. 37.

nadie se escucha...”¹⁵ Este francés afirma que en la era informática el tiempo se vive en directo, de forma instantánea, inmediata y de manera ubicua:

Nuestra visión del mundo no es objetiva, sino teleobjetiva, ocasionando que la información se distribuya en códigos, lo que a su vez origina que lo que la transmisión gana en exactitud (en cuanto a representación digital), se pierde en profundidad simbólica.¹⁶

221

Por otro lado, Lev Manovich, teórico y crítico de los nuevos medios de comunicación, afirma que toda representación y experiencia cultural está siendo convertida en objetos tridimensionales: desde las pantallas planas de las computadoras, hasta las habitaciones de realidad virtual, las ciudades del futuro y otras construcciones espaciales.¹⁷ En los diferentes juegos interactivos, la variación y el principio del tiempo equivalen al movimiento por el espacio (nuevas habitaciones o niveles), mientras que en las antiguas formas de narrativa el argumento está dirigido por el movimiento espacial del héroe principal. El concepto de la narrativa está dado por un movimiento ininterrumpido de cámara a través de un escenario complejo y extenso, pero se trata de un viaje que carece de meta o propósito, como una *road-movie* en la que la navegación por el espacio es suficiente en sí misma.

¹⁵ “Hay que defender la historia”, entrevista con el filósofo Paul Virilio, en Mark Dery, Geert Lovin, Thomas Pynchon *et al.*, *El Paseante*, número especial, p. 75.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Lev Manovich, “Estética de los mundos virtuales”, *El Paseante*, p. 93.

Otro aspecto de la cultura digital si no totalmente innovador, sí desconcertante, es que la creación se ha sustituido por la selección. En el arte electrónico el artista modifica una señal ya existente; el concepto del genio creador se transforma en el de técnico. Manovich explica que todo está ensamblado a partir de partes prefabricadas: desde los objetos, hasta la identidad de las personas. En los medios electrónicos y digitales la creación artística implica escoger entre elementos prefabricados: texturas e iconos, modelos, melodías, ritmos... Basta con seleccionar lo ya existente: paisajes fractales, suelos de damero, personajes completos, etcétera.

Los artistas se apoyan en la computadora tanto como una herramienta como un medio. Las imágenes se vuelven información desmaterializada en la base de datos del disco duro. Al digitalizarse, esta información influye en una percepción del campo visual nueva y completamente diferente. El modelado digital ocasiona así una crisis en la representación porque cada tipo de icono puede ser digitalizado y reformulado. La computadora crea mundos que poseen características fundamentalmente nuevas: virtualidad, variabilidad y viabilidad. La tecnología de las telecomunicaciones interactivas permite que haya arte en la red, la televirtualidad es arte puramente inmaterial en el espacio de la información codificada y telepresencia. El autor predice que los chips cerebrales o neurochips vincularán el cerebro del modo más directo posible con el ámbito digital para así superar las interfaces electrónicas clásicas.

En otro contexto, el teórico Peter Weibel considera al

arte electrónico como el mundo del observador interno por excelencia, en donde la realidad y la contingencia relativa al observador aportan valiosas formas de discurso para la estética de la autorreferencia, la virtualidad y la interactividad. Se da un salto de un punto de vista externo y dominante a un punto de vista participativo e interior; se desplaza al arte desde un estadio centrado en el objeto, a un estadio dirigido al contexto y al observador. Afirma que se da la transición desde sistemas cerrados, definidos por la decisión y completos, a sistemas abiertos, no definidos e incompletos; desde el mundo de la necesidad a un mundo de variables manipuladas por el observador; desde la monoperspectiva a la perspectiva múltiple; desde la hegemonía al pluralismo; del texto al contexto y de la localidad a la no-localidad.

La tesis fundamental de Weibel es que mediante el arte electrónico tendemos a ver cada vez más el mundo desde dentro; considera a la electrónica como una endoaproximación al mundo. Afirma que el mundo se está volviendo cada vez más manipulable en cuanto interfaz entre el observador y los objetos. De esta manera, podemos liberarnos de las coordenadas espacio-temporales de Descartes ya que la cuadrícula del aquí y el ahora se vuelve maleable: con la tecnología del presente expandido se trasciende el horizonte local de los acontecimientos. Por primera vez en la historia, afirma Weibel, la imagen es un sistema dinámico. La imagen se transfiere a un campo dinámico de puntos instantáneamente variables que el observador controla de modo directo: “la imagen consiste ahora en una serie de acontecimientos, sonidos e imágenes hechos de distintos acontecimientos locales específicos que se

generan desde el interior de sistemas dinámicos”.¹⁸

Son muchos los escritores que creen que el ser humano será reemplazado por los robots y que la Inteligencia Artificial será un mecanismo igualmente viable que el pensamiento del cerebro humano. No obstante este impulso hacia la exploración y la novedad, que distingue al ser humano del conservadurismo neofóbico de tantas especies animales, el acercamiento hacia la figura del robot, el *ciborg*, replicante o androide es el del temor. Por las novelas de ciencia ficción o por el estereotipo creado en las películas (*Terminator*, *Blade Runner*, *Videodrome* o *Robocop*), el imaginario del organismo cibernético es el de seres superiores al género humano y por ello, el ser terrenal siente un complejo de inferioridad frente a estas figuras tecnologizadas. Esta transición se ha dado de manera paulatina con el incremento de usuarios en internet y la subsecuente “democratización” de los medios poseedores de la información. Aun cuando se calcula un número muy bajo de gente que tiene acceso a internet, la inmensa mayoría (70% en Estados Unidos y 30% distribuido en el resto del mundo) está formada por hombres blancos. No obstante las obvias razones del poco alcance que tiene en un país como México, es increíble la influencia que tienen los medios informativos en todo el planeta y el poder que ejercen sobre las vidas comunitarias y privadas de una sociedad determinada que se encuentra en constante vigilancia.

Si se pensaba que la televisión representaría un obs-

¹⁸ Peter Weibel, “Realidad virtual: el endoacceso a la electrónica” en Claudia Giannetti (edit.), *Media Culture*, trad. M. Gallego, I. Reverte, N. Xammà, C. Gianetti, T. Nölle, L’Angelot, p. 14.

táculo para la conversación en familia al cortar el hilo comunicacional entre los integrantes, con el advenimiento de las tecnologías de la comunicación y el empleo cada vez mayor de los usuarios frente a su PC, estos asuntos se aceleran en detrimento de las relaciones interpersonales. Navegar en la red es una experiencia muy rica cuando se tiene el tiempo libre para buscar alguna referencia sobre un tema de interés. Sin embargo, la sobreoferta ocasiona desconcierto y saturación. Es tanta la aparente variedad que se ofrece en internet, que uno termina por perder el interés por conocer todo lo disponible y de saciar su hambre de conocimiento, aun antes de haber repasado un porcentaje muy bajo de lo expuesto para ser explorado. Imaginemos una mesa enorme, que a primeras instancias parece infinita, que se prolonga ampliamente en una habitación. Sobre esta mesa se ofrece el banquete más opulento que jamás hayamos visto. En él se exhiben botanas, platos fuertes, bebidas, postres y bocadillos de distintos lugares, con salsas, acompañamientos, guarniciones y presentaciones tan variadas y diferentes, ricas en apariencia e infinitas en cantidad. Pero, después de un rato de deambular alrededor de las distintas suculencias que se nos presentan, nos damos cuenta de la trampa que juega internet: en apariencia todos los bocadillos son distintos y únicos, cuando en realidad, en todas las pantallas del mundo prevalece una monocultura dominante (con un eje de norte a sur) y homogeneizadora, creada por unos cuantos (aunque su origen sea multinacional) y con enormes vacíos y carencias: por ejemplo, hay millones de chocolates de diversas formas, tamaños, colores y texturas, pero todos saben a lo mismo. ¿Por qué? Porque en una política en donde se da primacía a la cantidad

(televisiones con 500 canales) se sacrifica, obviamente, la calidad del producto ofrecido. Imaginemos además, que cada vez que probamos uno de los chocolates del pantagruélico banquete, de inmediato aparecen otros 100 de mejores formas, colores más llamativos y de mayor tamaño. Después de un rato, se quitan las ganas de probar cualquiera de los bocadillos expuestos.

Hace aproximadamente 10 años, el profesor en Ciencias Políticas Reg Whitaker explica cómo las nuevas tecnologías de vigilancia hacen cada vez más transparentes a las personas, y reducen sin cesar los espacios privados en los que la gente, tradicionalmente, se retraía para refugiarse y para dedicarse a sí misma. Explica el autor que:

Navegar por la red nos permite nuevas formas de comunicación con personas de todo el mundo, pero también puede significar que todas nuestras comunicaciones sean interceptadas por terceros, que al mismo tiempo, nos localizan e identifican [...] Otras personas o grupos —prosigue— están construyendo un perfil en red de nosotros mismos: qué direcciones visitamos, qué anuncios nos interesan, qué productos compramos, a qué periódicos nos suscribimos o con quién mantenemos correspondencia electrónica. También puede significar que nos han copiado el número de tarjeta de crédito, o incluso que personas totalmente desconocidas accedan al disco duro de nuestro ordenador, observen lo que guardamos en él y quizás decidan guardar o borrar algún archivo o transmitirnos un virus.¹⁹

¹⁹ Reg Whitaker, *El fin de la privacidad: Cómo la vigilancia total se está convirtiendo en realidad*, trad. Luis Prat Clarós, 1999.

Y eso no es todo: desde hace varios años es común el término *tecno-niñera*, el cual se refiere a las encargadas en cuidar a los niños pero que a su vez están en constante vigilancia. Los padres ya no confían en el trato que se les da a sus hijos en su propia casa mientras ellos no están, por lo que es necesario vigilar mediante cámaras de video escondidas en la habitación, en el baño o en el estómago de una muñeca, para conocer el comportamiento de la niñera encargada de sus hijos. Los circuitos cerrados de televisión son cada vez más comunes para el control de seguridad en oficinas, tiendas, bancos, edificios, garajes, etc. Además, los usos pueden ser múltiples: la tecnología de visión nocturna —empleada por las patrullas de la frontera entre México y Estados Unidos y desarrollada previamente para su uso militar—, permite a la policía transformar la noche en día. La tecnología danesa de fotocopia estroboscópica permite tener cientos de fotografías en cuestión de segundos, con lo que será posible obtener la fotografía individual de todos los participantes en una huelga o manifestación ilegal. Y la lista sigue: los satélites de espionaje, hasta ahora bajo el dominio exclusivo de los servicios de seguridad, pasarán a estar disponibles para cualquiera que tenga una tarjeta de crédito o de identificación que están, por lo general pensadas para ofrecer más comodidad y seguridad a sus usuarios, sin embargo, se convierten poco a poco en una forma para controlar a su operador. Por ejemplo, las tarjetas de salud inteligentes pueden tener información que afecte de forma directa al usuario: puede contener datos de que el paciente tiene sida, o algún otro trastorno, un historial de drogadicción u otra enfermedad que le cierre las alternativas tanto en el posible empleo como para su posible pareja.

La vigilancia se ejerce como un mecanismo de poder e internet es un aparato con muchas posibilidades en este respecto. Todavía no se implementa como un poder total, pero no sabemos hasta qué punto este mecanismo nos esté llevando efectivamente al fin de la intimidad: “las nuevas tecnologías de vigilancia hacen cada vez más transparentes a las personas, y reducen sin cesar los espacios privados en los que la gente, tradicionalmente, se retraía para refugiarse y para dedicarse a sí misma”.²⁰ La información se codifica para que pueda ser interpretada por las máquinas. Cualquier medio de expresión puede ser almacenado de forma digital y recuperado posteriormente: textos, sonidos e imágenes. Ya que la restauración es exacta, ya no hay sentido en distinguir entre original y copia, además de que pueden ser reproducidos una infinidad de veces, sin la menor pérdida o degradación de su integridad. Además, la digitalización permite una alquimia sorprendente: el transporte (de objetos físicos) se transforma en comunicación (de bits de información).

Internet es el producto de la fusión de la computadora con la telecomunicación (la red) y es en donde reside el verdadero potencial revolucionario ya que se ha creado literalmente un nuevo mundo, un nuevo espacio: el ciberespacio, que existe en ninguna parte y en todas partes. De hecho, la arquitectura del ciberespacio podría muy bien asemejarse a la visión ficticia de William Gibson en *Neuromante*: “vastas y misteriosas colecciones de datos tejiendo impresionantes fortalezas, ferozmente protegidas por las mayores multinacionales, mientras que

²⁰ *Ibidem*, p. 13.

el ‘mundo real’ se revuelca en la miseria urbana, la criminalidad mezquina, la violencia y el escapismo de oropel”.²¹ Desde luego, han nacido distintos medios de expresión a partir de nuevas formas de comunicación, y todo ello conlleva cambios en la conciencia humana.

Además, todo indicaría que la próxima etapa en la escalada del poder informático se dará en la fusión entre la tecnología informática y la ingeniería genética. Embriones “a la carta” estarían disponibles como parte de la medicina *boutique*, en donde cada pareja escoge los gametos más óptimos para dar a luz a un súper bebé. Técnicas y procedimientos todavía como parte de experimentos en laboratorios y todavía fuera del discurso cultural, se utilizan para lograr los embarazos masculinos. Terapias de medicina prenatal así como cirugías *in utero* son cada vez más comunes. Los estudios culturales advierten acerca de lo que ellos consideran fatal a la sociedad: la biorreproducción controlada, la clonación y la nanotecnología. De hecho, existirán los *ciborgs* por encargo en donde se pueda armar un constructo parte cibernético y parte orgánico. Ya existe realdolls.com para solicitar y recibir por cinco mil dólares, aproximadamente, una réplica encarnada y con capacidades de movimiento y sonido, absolutamente reales a la vista. Se podrán armar seres con cualesquiera actitudes y posibilidades físicas. Se podrá, finalmente, llegar a un ser andrógino a partir del cual se modificará el discurso acerca de lo que significa ser humano.

²¹ Apud Mark Dery, *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*, trad. Ramón Montoya Vozmediano, p. 100.

El término ‘andrógino/na’ significa “que reúne en un mismo individuo los dos sexos”.²² A través de la Historia, se ha intentado trascender la noción de distinciones binarias de sexualidad y género, mediante el “tercer sexo” de la androginia. El andrógino alberga en su esencia la negación de la diferencia, el género aparece como ambiguo, ya que yuxtapone diferentes códigos en un mismo sujeto. Así, características que son eminentemente femeninas –como los pechos, las curvas de la cintura y la cadera, el rostro fino cuidadosamente maquillado, etc.– o masculinas –el cuerpo musculoso, los rasgos prominentes y la mirada fuerte– se hacen a un lado para dar lugar a otras menos prototípicas, en las que inclusive es imposible diferenciar si se trata de un hombre o una mujer.

La androginia ha sido practicada por distintas sociedades a través de la historia, pero es en el siglo xx cuando presenta un discurso netamente político, tanto por las feministas, como por los homosexuales. El discurso de la feminidad se transformó más allá del género hacia aspectos de un racismo todavía latente y de cultura. El deseo de negar la diferencia, de redefinir y reposicionar al “otro” o incluso, de negar la existencia de ese “otro” e incorporarlo al discurso dominante es el primordial deseo de la teoría de la nueva sexualidad. Tanto teóricos como artistas (y no necesariamente homosexuales) plantean en su discurso que las principales barreras que entorpecen el diálogo y las relaciones humanas, son justamente los prejuicios existentes que se presentan como obstáculos entre la distinción de los sexos. Aún en los albores del siglo XXI, es evidente el rechazo a la diferencia y

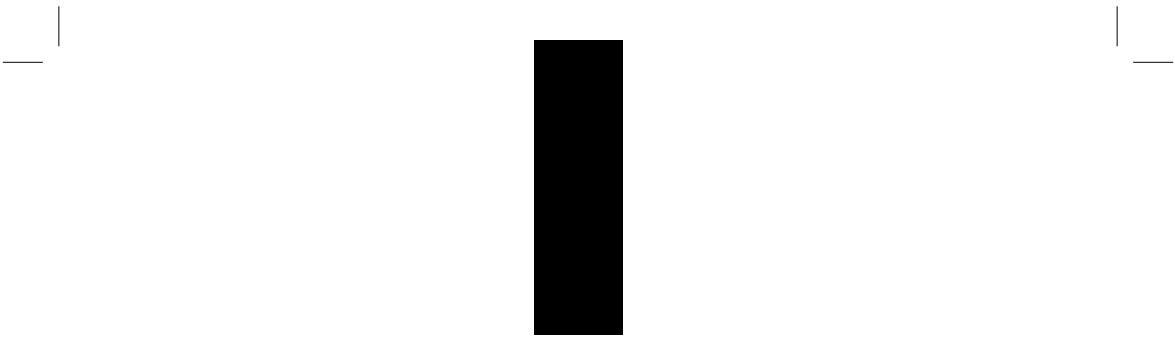
²² *Gran Diccionario Salvat*, p. 84.

en la mayoría de las ocasiones, guiado por la ignorancia. En sociedades que arrastran como un lastre la tradición conservadora de los comportamientos de género, es incomprensible darle cabida a un ser andrógino dentro de la sociedad. Eso vendrá más adelante.

Bibliografía

- Castells, Manuel, *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*, México, Siglo XXI, 2000.
- Collins, Jim, *Architectures of Excess: Cultural Life in the Information Age*, New York y London, Routledge, 1995.
- Crary, Jonathan, "Visual Technologies and the Dispersal of Perception" in Lynn Cooke *et al.*, *Jurassic Technologies Revenant*, Catálogo de la 10a. Bienal de Sidney, Australia, 1996.
- Dery, Mark, *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*, trad. Ramón Montoya Vozmediano, Madrid, Siruela, 1998.
- Druckrey, Timothy, *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*, New York, Aperture Foundation, 1996.
- Gran Diccionario Salvat*, Barcelona, Salvat, 1989.
- Gubern, Roman, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- Hughes, Robert, *The Shock of the New*, New York, Alfred A. Knopf, 1991.
- Huhtamo, Erkki, "Encapsulated Bodies in Motion: Simulators and the Quest for Total Immersion" in Simon Penny (ed.), *Critical Issues in Electronic Media*, New York, State University of New York, 1995.

- Olalquiaga, Celeste, *Megalópolis*, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- Penny, Simon, "Virtual Reality as the Completion of the Enlightenment Project" in Timothy Druckrey, *Culture on the Brink. Ideologies of Technology*, 2a. ed., Seattle, Bay, 1994.
- Mark Dery, Geert Lovin, Thomas Pynchon, Paul Virilio *et al.*, *La revolución digital y sus dilemas*, trad. Celia Montolío, Encarna Castejón y Lola Diez-Pastor, *El Paseante*, número especial, Madrid, Siruela, 1998.
- Weibel, Peter, "Realidad virtual: el endoacceso a la electrónica" en Claudia Giannetti (ed.), *Media Culture*, trad. M. Gallego, I. Reverte, N. Xammà, C. Gianetti, T. Nölle, Barcelona, L'Angelot, 1995.
- Whitaker, Reg, *El fin de la privacidad: Cómo la vigilancia total se está convirtiendo en realidad*, trad. Luis Prat Clarós, Barcelona, Paidós, 1999.



Biopolítica, cuerpo y discursos de poder en Michel Foucault

Rafael Enrique Aguilera Portales

Ranucci, guillotinado el 28 de julio de 1976, ¿era inocente del asesinato de una niña de dos años? No se sabe. Acaso no se sepa nunca. Lo que sí se sabe, de forma irrefutable, es que la justicia es culpable. Culpable de haberle llevado directamente y sin titubear al patíbulo tras cinco sesiones de diligencias, dos días de audiencia, el rechazo del recurso y la denegación de petición de gracia.

FOUCAULT, La vida de los hombres infames

¿Puede hacerse la genealogía de la moral moderna a partir de una historia política de los cuerpos?

NIETZSCHE, La genealogía de la moral

En los últimos tiempos, hemos observado una proliferación de movimientos sociales y culturales variopintos: reivindicaciones de las distintas identidades de género y transgénero, de las corrientes ecologistas, pacifistas, de los inmigrantes e indocumentados, de la lucha contra el sida, de la crítica del saber contra los expertos, de la

oposición a las prisiones, de los derechos indígenas. Estas acciones sociales se están convirtiendo en nuevos sujetos sociales que inyectan unos renovados impulsos políticos a la sociedad civil, a través de partidos, organizaciones no gubernamentales, asociaciones comunitarias, sociales, vecinales.¹

Buscan alzar una voz crítica y alternativa contra la desacreditada esfera pública; intentan transformarse en focos de resistencia a la normalización e individuación social; pretenden cambiar las relaciones de poder existentes dentro de la familia, la sociedad y la política, es decir, de aquellos vínculos institucionales controlados por el patriarcado, el autoritarismo, la homofobia, la misoginia, la violencia de género, la homologación y la domesticación.² Estos movimientos sociales de oposición

¹ Vid. H. Arendt, *Crisis de la República*, 1973; Ángel Valencia, “Nuevos retos de la Política: Los movimientos sociales y el ecologismo” en Rafael De Águila, *Ciencia política*, pp. 451-475; Juan Carlos Pérez, *Rebelión en la sociedad civil*, 1999.

² Sin lugar a dudas, la obra de Foucault es una continuación y ampliación del planteamiento metapolítico de Nietzsche. En muchos momentos de la obra de Nietzsche aparece la imagen del pueblo con una visión peyorativa y negativa: uniformidad, rebaño, mediocridad, falta de autenticidad, impersonalidad, vida exterior ruidosa, carencia de individualidad. En oposición a esta imagen aparece un individualismo positivo, congruente e inconmensurable. El individuo se eleva sobre la masa, se distancia de ella, vive en su soledad creadora, una soledad plena y abundante con exceso de dinamismo y derroche. Nietzsche lamenta el igualitarismo gregario y pernicioso que se ha impuesto fruto de la tiranía de las mayorías, el carácter demagógico de los partidos políticos de su época un carácter demagógico y fuerte influjo sobre las masas. Vid. F. Nietzsche, *Sobre el porvenir de nuestras instituciones educativas*, trad. C. Manzano, 2000; G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, 1998; Esteban Enguita

surgen en los límites de las tradicionales organizaciones políticas (partidos políticos y macrosindicatos) que, hoy por hoy, han perdido fuerza política transformadora y crítica al interior de la sociedad postmoderna. El objetivo de estas contestaciones no es la consecución del poder político, sino la conservación de determinados modos de vida, identidades culturales y la salvaguarda de aquellos espacios de libertad que son idóneos para configurar formas de vida alternativa o posibilidades existenciales distintas a las dominantes.

La obra de Foucault se enmarca en un contexto claro y concreto de dichas luchas sociales, y constituye una reflexión lúcida y abierta sobre la clausura y los usos disciplinarios:³ manicomio, cárcel, cuartel, hospital, fábrica, escuela, correccional, universidad, etcétera. Lugares en los que se ingresa para ser clasificado, vigilado, medido, normalizado, curado, reprendido, formado, conformado, reformado, castigado, convertido en miembro forzoso o aquiescente de una institución racionalmente

J. E., “El legado de Nietzsche y su pensamiento político” en Esteban Enguita J. E. y J. Quesada (coords.), *Política, historia y verdad en la obra de F. Nietzsche*, 2000; Santiago Guervós, *Arte y poder (Aproximación a la estética de Nietzsche)*, 2004; Giorgio Colli, *Después de Nietzsche*, 2000.

³ En sus trabajos *Microfísica del poder*, *Historia de la clínica*, *Vigilar y Castigar*, Michael Foucault analiza los usos disciplinarios y normalizadores de las instituciones modernas: prisiones, escuelas, hospitales, psiquiátricos, correccionales. Instituciones modernas que practican políticas de encierro y clausura frente a la espontaneidad de la vida. Bajo el ideal moderno ilustrado de sociedad perfectamente ordenada se inaugura el mundo del encierro. El empeño foucaultiano, sin duda, es una reinención intelectual altamente desarrollada y sofisticada de la propuesta metapolítica nietzscheana.

codificada. Hasta hace poco se había hablado muy poco de estas materias en el ámbito de reflexión filosófica. Para Foucault, el *cuerpo* sufre una inscripción disciplinaria en la sociedad moderna, en nombre de la racionalidad organizada, una inclusión forzada e institucional que inaugura un nuevo modelo de sociedad: la sociedad disciplinaria. En este sentido, podemos afirmar que el siglo XVIII organiza un vasto campo de concentración.⁴ La instauración del mundo del orden a través del rechazo del otro, del diferente, de la alteridad.

Toda nuestra cultura moderna, al menos desde Descartes, está montada sobre la oposición/exclusión de razón y sinrazón. La sociedad occidental necesita para su propia identidad particular practicar la divergencia/exclusión.⁵

⁴ Vid. Fernando Savater, *Ética como amor propio*, 1988. M. Morey, "Sobre el estilo filosófico de Michel Foucault. Una crítica de los normal" en Gilles Deleuze, Manfred Frank, Miguel Morey *et al.*, *Michel Foucault, filósofo*, pp. 116-210.

⁵ Descartes se preocupó de investigar esta cuestión de la relación del alma con el cuerpo. Por entonces, la nueva física del siglo XVI había planteado la cuestión sobre la naturaleza de la materia, defendiendo una interpretación matemático-mecanicista. Pero, cuanto más mecánica-mente se conceptuaba el mundo físico, tanto más imperiosa se volvía la cuestión sobre la relación entre el alma y el cuerpo. Antes del siglo XVII era habitual definir el alma (*anima*) como una especie de *respiración vital* que fluye por todos los seres vivos. El resultado del basto y majestuoso ejercicio intelectual cartesiano concluye con el solipsismo cartesiano, es decir, quedarse sólo en el pensamiento puro, formal y vacío; un solipsismo fuertemente criticado por pensadores posteriores. Sigmund Freud pone en evidencia que no existe un yo autónomo. El yo psicológico cartesiano es una ficción, entelequia o fantasía. Para Foucault, Descartes comenzó el análisis anatómico-metafísico del hombre-máquina que posteriormente, continuaron médicos y técnico-políticos a través de reglamentos militares,

Foucault ha arremetido con dureza contra la idea simple y falaz de que toda la historia de la ciencia, la historia del conocimiento, obedece simplemente a la ley general del progreso de la razón humana, que es de alguna manera la que detenta las leyes de nuestra historia. Su concepto de discurso tiende a reemplazar el concepto marxista de ideología. Por ejemplo: la psiquiatría es un saber montado sobre la división razón/locura, un discurso para hacer razonable la locura.

Unos de los temas importantes de Nietzsche, en Foucault, es la problemática del cuerpo como receptor de disciplinas y base fundamental de los dispositivos de saber-poder. La ilustración como movimiento político e intelectual generó el ideal de una sociedad perfectamente ordenada. El cuerpo⁶ desde la modernidad ha sufrido diversas y sorprendentes metamorfosis y visiones epistemológicas. El cuerpo con el advenimiento de la modernidad y la aparición de la máquina política del Estado ha

escolares, hospitalarios. *L'Homme-machine* de La Mettrie constituye una reducción materialista del alma y una teoría general de la educación, en la que domina, centralmente la noción de “*docilidad*” de los cuerpos, como algo analizable y manipulable.

⁶ Descartes otorgó una de las respuestas epistemológicas dualistas al problema mente-cuerpo. Así pues, nos encontramos ante dos realidades diferentes del ser humano: la *res extensa*, que es lo material, corpóreo espacial y mecánico, y *res cogitans* (alma o pensamiento) que es inmaterial, inespacial y consciente. La *res extensa* pertenece al cuerpo regida por las mismas leyes mecánicas que el universo, funciona como una máquina (mecanicismo). Y la *res cogitans* pertenece al alma, lugar de los sentimientos y la voluntad. Ambas realidades, diferentes e independientes, se comunican mediante la glándula pineal que existe en el cerebro.

experimentado una des-estructuración epistemológica,⁷ es decir, la ruptura entre sensibilidad y conocimiento; por otro lado, el sometimiento del cuerpo a las políticas de control policial, social, administrativo, sanitario, económico. Pero, ¿qué es el cuerpo? Solemos definirlo diciendo que es un campo de fuerzas, un medio nutritivo disputado por una pluralidad de fuerzas. Cualquier realidad no es más que una cantidad de fuerzas en tensión y disputa.⁸ Lo que define a un cuerpo es esta relación de fuerzas entre fuerzas dominantes y fuerzas dominadas. Cada fuerza se halla en tensión una con otras, cada fuerza constituye un cuerpo dominante, en este sentido, podemos hablar de pluralidad de cuerpos:⁹ cuerpo químico, biológico, social, político, entre otros.

Como señala Gilles Deleuze: “Todo el fenómeno del cuerpo, desde el punto de vista intelectual, es tan superior a nuestra conciencia, a nuestro espíritu a nuestras maneras conscientes de pensar y sentir y de querer, como el álgebra es superior a la tabla de multiplicar”.¹⁰ Las fuerzas activas del cuerpo, he aquí lo que hace del cuerpo un sí mismo y lo que define a este sí mismo como superior y sorprendente.

Las fuerzas activas del cuerpo, he aquí lo que hace el cuerpo un *sí mismo*, y lo que define a este *sí mismo* como algo superior y potente, como replicaba Nietzsche

⁷ Jacques Bouveresse, “La objetividad, el conocimiento y el poder” en Didier Eribon (comp.), *El infrecuente Foucault, renovación del pensamiento crítico*, pp. 181-196.

⁸ F. Nietzsche, *Voluntad de poder*, II, p. 373.

⁹ G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, p. 60.

¹⁰ *Ibidem*, p. 63.

con vigor: “Un ser poderoso, un sabio desconocido que tiene por nombre *sí mismo*. Vive en tu cuerpo, es tu cuerpo”.¹¹

El cuerpo marca una experiencia auténtica y mística a través del dolor,¹² de la muerte como experiencia límite. Pero cuando el dolor no es producido por la enfermedad o la contingencia de la vida, sino por el hombre, el dolor se vuelve voraz, terrorífico, implacable. Goya,¹³ el Bosco, Alberto Durero, F. Bacon lo expresaron magníficamente

¹¹ F. Nietzsche, “Sobre los contentadores del cuerpo” en *AHZ*. La tarea del vitalismo nietzscheano es liberar al hombre de todos los valores ficticios, ideales y celestiales tratando de devolver el derecho a la vida en su plenitud. Estamos, por tanto, ante un crítico demoledor de la cultura occidental que hace uso de la psicología humana para desenmascarar toda interpretación idealista de la realidad. Paul Ricoeur, en *Del’interpretation* señala a Marx, Freud y Nietzsche como los maestros de la sospecha, como filósofos que descubren lo que está oculto tras las manifestaciones simbólicas, ya sean en el ámbito socioeconómico (Marx), psicológico (Freud) o cultural (Nietzsche).

¹² Para ampliar puede consultarse Rafael Enrique Aguilera Portales, “Apuntes sobre el dolor: a propósito del Diario del dolor en Maria Luisa Puga” en Elizabeth Sánchez Garay y Roberto Sánchez Benítez (coords.), *Literatura latinoamericana historia, imaginación y fantasía*, pp. 227-251; Ernst Jünger, *Sobre el dolor*, trad. Andrés Sánchez Pascual, 1995; Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, 2004.

¹³ Cuando la razón duerme, todo es fantasía y visiones monstruosas, supersticiones o vulgaridades, prejuicios, fanatismos, intolerancias. Goya, pintor ilustrado heterodoxo, realiza en sus *Caprichos* una denuncia y crítica al atraso, violencia e ignorancia que predominan en el mundo iberoamericano de su época: *El sueño de la razón produce monstruos*. La obra de Goya trata de expresar el proceso de sufrimiento, violencia y dolor producidos en el mundo moderno por una razón predominantemente autosuficiente. Vid. Jorge Juanes, *La modernidad como catástrofe*, 2006.

a través de sus pinturas.¹⁴ El mal existe y se encuentra demasiada cerca de nosotros, ya no hablamos del dolor fruto de la enfermedad o de la finitud de la vida, sino el dolor absurdo e inútil provocado por el hombre contra el hombre. Podríamos distinguir el dolor en su aspecto íntimo y personal del horror de rostro público. La maquinaria fría y calculadora de las nuevas tecnologías modernas.¹⁵ Guernica, Auschwitz, Hiroshima, Gulags nos muestran los planes atroces y terribles de un dolor infernal, la deshumanización total, el infierno dantesco, que ya no es personal e íntimo, sino calculado, colectivo, político. Los cuerpos reducidos a mera supervivencia en los campos de concentración nazi y soviéticos, los desaparecidos y reprimidos de la dictaduras militares en nuestro continente, los presos de la nueva violencia legal hacia los inmigrantes, indocumentados, ilegales de las metrópolis globales, los desempleados del gran mercado mundial neoliberal, los excluidos de la sociedad de

¹⁴ Vid. D. Morris, *La cultura del dolor*, 1996.

¹⁵ Sin duda, el siglo xx constituye un acontecimiento moral singular, pues los hechos que se produjeron ponen de relieve la enorme capacidad de destrucción (*autodestrucción*) del ser humano. El totalitarismo expresa y plasma la fórmula de “*todo es posible*”. Como afirma el filósofo John Gray: “Lo que convierte el siglo xx en especial no es el hecho de haber estado plagado de masacres, sino la magnitud de sus matanzas y el hecho de que fuesen premeditadas en aras de ingentes proyectos de mejora mundial”; vid. *Perros de paja*, p. 215. El otro, el diferente, el extranjero, el inmigrante, el judío ha escrito la historia moral de Occidente. En ellos se encuentra la marca de su rechazo y marginación, condena, expulsión, persecución y su exterminio; vid. N. Bobbio, “Las razones de la tolerancia”, *El tiempo de los derechos*, pp. 243-256; J. De Lucas, “¿Para dejar de hablar de la tolerancia?”, *Doxa*, núm. 11, pp. 117-126.

la igualdad (mujeres, homosexuales, discapacitados, ancianos). Cuerpos excluidos, cuerpos ausentes, cuerpos desaparecidos, figuras de un proyecto civilizatorio donde se cometió el mayor genocidio de la historia del siglo xx.¹⁶ Este es el dolor de la violencia más descarada y el sufrimiento más humillante. Paul Celan y Primo Levi, quienes sobrevivieron a Auschwitz, describen la vergüenza de ser esta clase de excepción:

241

Los peores sobrevivieron: esto es, los más aptos; los mejores murieron todos [...] nosotros, los sobrevivientes no somos los verdaderos testigos [...] Somos aquellos que por suerte no tocaron fondo. Los que lo hicieron [...] no regresaron para contarnos sobre ello, o regresaron mudos [...]¹⁷

¹⁶ Vid. Jonathan Glover, *Humanidad e inhumanidad. Una historia moral del siglo xx*, trad. Marco Aurelio Galmarini, 2001. La historia del siglo xx es un extenso catálogo de horrores, guerras mundiales e incontables masacres. La filosofía tiene que dar cuenta de estos acontecimientos, sobre todo de nuestro pasado más reciente. Franco, Hitler, Musolini, Stalin, Mao alentaron matanzas de inocentes argumentando: “¿Quién las recordará dentro de veinte años?”. Cada siglo tiene sus horrores, pero sin duda el siglo xx ha sido especialmente brutal, cruento e injusto, sobre todo con las minorías, *vid.* Ricardo Foster, “Después de Auschwitz: la persistencia de la barbarie” en *Crítica y Sospecha, los claroscuros de la cultura moderna*, 2003; María Zambrano, *La agonía de Europa*, 1945, 1989 y de la misma autora: *Los bienaventurados*, 1990.

¹⁷ Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*, p. 54. Véase también Walter Benjamin, “Experiencia y pobreza” en *Discursos interrumpidos I*, trad. J. Aguirre, p. 173. Benjamín se suicidó en la frontera franco-española en septiembre de 1940 intentando escapar de su captura por parte de los nazis, al igual que Freud. Este antisemitismo nazi supuso grandes pérdidas para la cultura alemana con el exilio forzoso de escritores como Thomas y Heinrich Mann, Arnold y

El dolor de la globalización económica que con sus políticas de ajuste estructural empobrece descaradamente a pueblos enteros e hipnotiza con un paraíso falaz de bienestar a las inmensas mayorías de desheredados. El dolor de los que tratan de escapar de esa pobreza, exclusión y miseria en busca de una vida más digna ante los nuevos muros fronterizos de la vergüenza. Al respecto, Foster declara:

Pensar el cuerpo es, entonces, internarse en un territorio en el que se ha ido forjando la trama profunda de nuestra historia, es descubrir el otro rostro de un proyecto de nación que desplegó sus terribles cuotas de barbarie allí donde precisamente venía a consolidar su modelo civilizatorio.¹⁸

Foucault designa el cuerpo “ideal”, el cuerpo del hombre-máquina carente de discurso, vacío de subjetividad, que permite ser manipulado, modelado, inserto en dispositivos sin ofrecer ningún tipo de resistencia. En el siglo XVIII, el “cuerpo dócil”¹⁹ era el lugar donde el poder ins-

Stefan Zweig, Alfred Döblin, Bertold Brecht; pintores como Wassily Kandinsky, Paul Klee y Oskar Kokoschka; y personajes como Sigmund Freud, Albert Einstein, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Scholem, entre otros.

¹⁸ Ricardo Foster, “Las políticas del cuerpo” en *Crítica y Sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna*, pp. 278-284 y p. 283.

¹⁹ El cuerpo ha sido objeto de un largo y minucioso trabajo a través de las diversas técnicas normalizadoras constituidas por todo un conjunto de reglamentos militares, escolares, hospitalarios, penitenciarios cuyo objetivo es controlar y corregir las operaciones del cuerpo. En este caso, el concepto de *docilidad* alude al cuerpo que puede ser sometido, utilizado, transformado y perfeccionado; *vid.* M. Foucault, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, 1977.

cribía su anatomía política, resultado de las sucesivas modelaciones y manipulaciones bajo el mecanicismo disciplinario. Foucault estudia cómo a través de la microfísica del poder se pretende descubrir la emergencia de los cuerpos sometidos y útiles; de los “cuerpos dóciles”.

La bio-política y discursos del poder

Foucault introdujo el concepto de *biopolítica*²⁰ en un curso ofrecido en el College de France en 1979 definiéndolo como un movimiento que ha surgido desde el siglo XVIII tratando de racionalizar los problemas propios de los seres humanos como salud, higiene, sexualidad, natalidad, longevidad, razas... por parte de la práctica gubernamental. Foucault observa el conjunto de fenómenos que tuvieron lugar entre los siglos XVII y XVIII, cuando el Estado comienza a ejercer su soberanía sobre los cuerpos y despliega lo que puede denominarse una “tecnología de la seguridad biológica” aplicada sobre el cuerpo, y a su vez, sobre el conjunto de la población.

El problema de la “gubernamentalidad”²¹ tiene que ver con el problema de la vida, como bien observara

²⁰ Marcela Iacub, “Las biotecnologías y el poder sobre la vida” en Didier Eribon (comp.), *El infrecuente Foucault, renovación del pensamiento crítico*, pp. 173-180.

²¹ M. Foucault, “La gubernamentalidad” en Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.), *Ensayos sobre Biopolítica, excesos de vida*, pp. 187-215 y p. 196; véase también Jacques Bouveresse, “La objetividad, el conocimiento y el poder” en Didier Eribon, *op. cit.*, pp. 181-196.

Rousseau en su artículo de “Economía política”,²² gobernar un Estado será poner en práctica la economía a nivel de todo el Estado, es decir, tener con respecto a los habitantes, a las riquezas, a las conductas de todos y cada uno, una forma de vigilancia, de control, no menos atenta que la del padre de familia sobre los de casa y sus bienes. Desde inicios de la modernidad se ha producido un cambio importante sobre la *gobernanza*. El cambio desde el arte de la gobernación del príncipe en relación al principado.²³ La población, por tanto, acaba de aparecer por encima de todo lo demás como el fin último de gobierno. La población puede ser medida, organizada, desarrollada estadísticamente en categorías y puede ser dotada de técnicas de poder/conocimiento. Es el paso de la estatización de la sociedad por la gubernamentalización del Estado. En este sentido, se produce una simbiosis y conjunción provocada entre lo biológico y lo político,²⁴ no sólo a través de las prácticas sanitarias, sino por la instauración de complejas tecnologías de control biológico, anónimas, impersonales.

²² J. J. Rousseau, *Discours sur l'économie politique* (1775) en *Œuvres complètes*, t. III, 1964; trad. *Discurso sobre la economía*, p. 3. La población, como entidad, puede ser atendida por el gobierno al trasladar a un ámbito mucho más grandioso las prácticas del patriarca que cuida de la familia y gestiona su “economía”.

²³ En el siglo xv, Maquiavelo contempló la fragmentación, convulsiones y debilidades de las repúblicas italianas y apostó por su fortalecimiento y conservación como garantía segura frente al caos, la guerra y la inseguridad. El problema central del poder en Maquiavelo es cómo conquistar, conservar y perpetuar el poder, es decir, el saber político del Príncipe; véase Aramayo Roberto y J. L. Villacañas (comps.), *La herencia de Maquiavelo, modernidad y voluntad de poder*, 1999.

²⁴ Marcela Iacub, *op. cit.*, pp. 173-180.

El cuerpo se ha vuelto sede y fundamento del individuo disciplinado a través de sus distintas manifestaciones de salud, enfermedad, alimentación, seguridad, higiene, estilos de vida. Las nuevas tecnologías de la normalización e individuación reflejan los nuevos mecanismos de control de la inmanencia de la vida. Las sociedades convertidas en población inscriben las nuevas líneas de lo político, en términos frankfurtianos²⁵ estaríamos ante procesos de colonización de la vida humana.

Por tanto, las preguntas que podemos plantear son: ¿cómo resistir a los mecanismos de inscripción y sujeción de lo vivo?, ¿se trata de una colonización o una objetivación de la vida por parte del poder?, ¿es un problema estrictamente epistemológico de la teoría social o por el contrario se trata de una institucionalización de mecanismos sofisticados de poder?, ¿cómo detectar las nuevas formas de normalización e individuación del poder?, ¿cómo articular márgenes, oposiciones críticas y

²⁵ El triunfo e imperio de la racionalidad instrumental en los distintos ámbitos del mundo sistémico (mundo económico, administrativo, político...) coloniza progresivamente el mundo de vida. El desarrollo tecnocientífico aparece supeditado y subordinado a desarrollo moral humano. El desarrollo científico-técnico parece posibilitar el desarrollo económico-industrial. Sin embargo esto es una falacia, fábula y mentira de nuestra civilización tecnocientífica con su ideología de progreso científico. El desarrollo económico-industrial excesivo comienza a entrar en contradicción y tensión con el desarrollo y crecimiento humano; *vid.* T. W. Adorno y M. Horkheimer, *Dialéctica del Iluminismo*, 1947; Thomas MacCarthy, *La teoría crítica de la sociedad de Habermas*, 1978; J. Habermas, *Ciencia y técnica como ideología*, 1989; T. McCarthy, "Filosofía y teoría crítica en Estados Unidos. Foucault y la Escuela de Frankfurt", *Isegoría, Revista de Filosofía moral y política*, núm. 1, pp. 49-84.

focos de resistencia?, ¿qué papel pueden desempeñar los intelectuales específicos respecto de las nuevas formas de poder?, ¿qué tipo de luchas políticas actuales revelan dicha resistencia activa?

En este sentido, existe una vinculación e interrelación mutua entre las relaciones de poder y los discursos de saber (epistémicos), aunque no existe subsunción del poder por el saber ni viceversa: ambos son autónomos y co-relativos.²⁶ Los discursos de verdad en el campo institucional forman parte del control social y constitución de los individuos. El concepto de poder de Foucault presta atención a sus dimensiones productivas, es decir, en la medida en que actúa el poder a través de acciones para visionarnos y revisarnos a nosotros mismos a través de los distintos discursos de saber²⁷ como la criminología, sexología, medicina, psicología, sociología, etcétera. El poder, por tanto, circula a través de las prácticas institucionales y los discursos de la vida cotidiana. El poder no encarna el mal, sino que constituye una fuerza generadora, una fuerza creadora y productiva, tal y como lo describe Foucault:

²⁶ Patxi Lanceros, *Avatares del hombre: el pensamiento de Michel Foucault*, p. 109.

²⁷ Los distintos discursos de saber se originan por las diferentes prácticas de poder y del micropoder, tales como el saber sobre la criminalidad, la infancia, el crecimiento demográfico, la frecuencia estadística... El objetivo de estos saberes no se orienta hacia el establecimiento de verdades científicas, sino hacia la legitimación del ejercicio del poder; *vid.* M. Foucault, *El orden del discurso*, 1975.

[...] en una sociedad como la nuestra, pero en el fondo en cualquier sociedad, relaciones de poder múltiples atraviesan, caracterizan, constituyen el cuerpo social; y estas relaciones no pueden disociarse, ni establecerse, ni funcionar sin una producción, una acumulación, una circulación, un funcionamiento del discurso. No hay ejercicio del poder posible sin una cierta economía de los discursos de verdad que funcionen en, y a partir de esta pareja.²⁸

247

Por tanto, estamos sometidos a la producción de la verdad desde el poder y no podemos ejercitar el poder más que a través de la producción de la verdad. En este sentido, existe una correlación entre discurso de saber y práctica de poder.²⁹ En especial en nuestra sociedad, poder, derecho y verdad están organizados de una manera peculiar. En este sentido, cualquier práctica o ejercicio de poder en un ámbito específico implica un discurso de poder: “La vida y la muerte nunca son en sí mismos problemas médicos. Incluso cuando el médico, en su trabajo, arriesga su propia vida o la de otros, se trata de una cuestión moral o de política, no de una cuestión científica”.³⁰

²⁸ M. Foucault, “Curso del 14 de enero de 1976” en *Microfísica del poder*, trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uribe, p. 140.

²⁹ El conocimiento no parte de un *appetitus* específico, una pulsión cognitiva, sino que es producto del conflicto entre instintos distintos. El conocimiento no está ligado al placer, sino a la lucha y la apropiación; *vid.* M. Foucault, *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón del Camino, 1988; F. Nietzsche, *Verdad y mentira en el sentido extramoral*, 1987; E. M. Cioran, *Breviario de la podredumbre*, trad. F. Savater, 2001.

³⁰ M. Foucault, “La vida: la experiencia y la ciencia” en Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.), *Ensayos sobre Biopolítica, excesos de vida*, pp. 187-215 y p. 54.

Crítica a las concepciones jurídico-políticas clásicas del poder

248

En principio, debemos precisar que el análisis y estudio del poder que Foucault realiza no se opone a otras direcciones del estudio del poder emprendidas por la Teoría, Filosofía y Sociología política como las de Weber, Arendt, Parsons, Wright Mills, Habermas o algunos otros. Foucault no elabora una teoría del poder que aspire a convertirse en alternativa a las ya existentes,³¹ sino una analítica del poder orientada al estudio de las técnicas de constitución del sujeto actual.

Foucault comienza tratando de comprender la clave del poder no desde el plano de las categorías políticas tradicionales como soberanía, ley, autoridad, institución, sino en un nivel molecular con lo que denomina la *microfísica del poder*, estudio de la anatomía interna del poder, es decir, desde la influencia y constitución de pluralidad de fuerzas que rigen y atraviesan las relaciones de poder.

El concepto foucaultiano de poder cambia explícitamente los análisis de poder, desde el ámbito *macro* de las estructuras e ideologías al nivel *micro* de los cuerpos. En su obra *Vigilar y castigar*, Foucault muestra cómo

³¹ Patxi Lanceros, *Avatares del hombre: el pensamiento de Michel Foucault*, p. 117. Una lectura apresurada y superficial de la obra foucaultiana podría llevarnos a afirmar que el concepto central de su pensamiento es el poder; sin embargo, lo que realmente estudia de fondo tras sus análisis del poder es la constitución del sujeto a través de las nuevas tecnologías del poder.

los mecanismos microfísicos del poder,³² que los aparatos y las instituciones desarrollan y regulan, se materializan en el cuerpo (tecnología política del cuerpo), es decir, cómo las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos. Podríamos caracterizar la microfísica del poder como el estudio de los mecanismos de poder que configuran los cuerpos enraizando en ellos su organización del dominio.

La macrofísica del poder pretende estudiar el poder desde las instituciones políticas y jurídicas tradicionales como Estado, Justicia, Ejército, Gobierno, Partidos. La tradición jurídico-liberal contractualista³³ de Hobbes, Locke, Rousseau, Montesquieu, Sieyes, ha analizado el poder desde el concepto central de contrato social como figura hipotética que explica el origen, génesis, constitución y evolución de la sociedad y el Estado. En este sentido, Hobbes fue el iniciador de la tradición contractualista occidental.

³² Maximiliano Guareschi, “Del modelo institucional-jurídico a la analítica del poder: Michel Foucault” en Giuseppe Duso (coord.), *El poder, para una historia de la filosofía política moderna*, pp. 380-390 y p. 381.

³³ Thomas Hobbes es el iniciador de la tradición contractualista a través de la categoría de pacto social. La fórmula *Auctoritas, non veritas facit legem* aparece en el *Leviathan* de Thomas Hobbes, en ella se expresa la afirmación del monopolio estatal de producción jurídica y por tanto del principio de legalidad como norma de un Estado válido que responde a la visión ideológica del positivismo jurídico actual. Podemos apreciar el origen y configuración del Estado legislativo de Derecho moderno, bajo una visión de legicentrismo y estatismo absoluto; *vid.* Thomas Hobbes, *Leviatán, o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, trad. Manuel Sánchez Sarto, 1985; I. Berlin, *El poder de las ideas*, trad. C. Moran, 2000; E. Díaz, *De la maldad estatal y la soberanía popular*, 1984.

Hobbes proyecta su gran obra el *Leviathan* (1651) como una necesidad irreversible para superar las experiencias terribles de persecución, convulsiones políticas y muerte de la guerra civil inglesa. La visión que Hobbes³⁴ quiso ver en el Leviatán fue cómo a partir de la multiplicidad de voluntades individuales distintas puede formarse una voluntad única; es decir, un cuerpo único que reflejase al soberano. El Leviatán en tanto que hombre-máquina encarnaría esa conjunción de un cierto número de individualidades.

El *Leviatán* de Hobbes surge a través del pacto social con el paso del estado de guerra de naturaleza (*status naturalis*) de todos contra todos hacia el estado social (*status socialis*). Macpherson ha caracterizado a Hobbes como el exponente principal del *individualismo posesivo o negativo*³⁵ —máximo beneficio para mí a expensas de

³⁵ Thomas Hobbes es el filósofo que proporciona sin quererlo la visión estatalista que despoja a los derechos naturales de su condición de preexistencia a todo derecho positivo. La filosofía político-jurídica de Hobbes suministra por tanto el fundamento teórico de la visión estatalista al afirmar como el Estado de naturaleza se caracteriza por *bellum omnium contra omnes*, esto legitima la no existencia de ninguna libertad o derecho individual anterior al Estado, antes de las fuerzas imperativa y autoritaria de las normas de éste, las únicas capaces de fijar posiciones subjetivas a cada uno; *vid.* Alfonso Ruiz Miguel, “La teoría política del optimismo obsesivo: C. B. Macpherson” en Agustín Squella, “Filosofía del Derecho y Democracia en Iberoamérica”, *Revista de Ciencias sociales*, núm. 34/35, pp. 186-214.

³⁶ Macpherson, *The Political Theory of Possesive Individualism*, 1962: existe traducción en castellano; *La teoría política del individualismo posesivo: de Hobbes a Locke*, 1970; Leo Strauss, “On the Spirit of Hobbes Political Philosophy” en K. C. Brown (comp.). *Hobbes Studies*, 1965; O. Hoeffe, “Pluralismo y tolerancia. Acerca de la

los demás, frente a otro tipo de individualismo positivo y liberal que estaría abierto a los demás y conciliaría el desarrollo de las libertades (individualismo cooperativo). Este individualismo posesivo va a ser el fundamento teórico tanto del liberalismo político como del liberalismo económico.

La tradición jurídico liberal enmarcada en la concepción contractualista entiende la relación de poder como intercambio mercantil, el poder como bien que se posee y se cede o se aliena. Esta tradición ha entendido que el individuo es sujeto de derechos naturales³⁶ que cede al Estado, en ese momento, el Estado se hace valedor de ese poder a través de la prohibición, represión o limitación de ciertas conductas como forma de expresión de ese poder.

La teoría jurídico-político contractualista del poder se ha mantenido históricamente por dos razones: a) porque es funcional, es decir es operativa, ordena, regula, dirige; b) porque es histórica, explica la génesis de la constitución del Estado y por tanto, es legitimista y legitimadora del actual Estado.

Sin embargo presenta numerosas lagunas, imperfecciones y vacíos que no pueden ser explicados por su visión estrecha, reduccionista y limitada del poder. El poder no es una cualidad o atributo específico estatal o institucional, sino que nuestras relaciones sociales están

legitimación de las condiciones de la modernidad” en *Estudios sobre la teoría del Derecho y la Justicia*, 1988.

³⁶ I. Berlin, *Contra la corriente. Ensayos sobre historia de las ideas*, trad. H. Rodríguez, 1992; E. Fernández, “El contractualismo clásico (siglos XVII y XVIII) y los derechos naturales”, *Anuario de Derechos Humanos*, 1983.

envueltas por relaciones de poder. Por tanto, estas teorías clásicas del poder no responden a las cuestiones que Foucault trata de analizar, a saber: ¿qué relaciones de poder entablamos en nuestra relación con los demás?, ¿cómo se constituye el individuo a través de dichas técnicas modernas de poder?, ¿qué relación tenemos con los discursos y la verdad?, ¿cuáles son las relaciones entre verdad, poder e individuo?

Gilles Deleuze ve el intento foucaultiano como una reinención personal de la propuesta metapolítica que Nietzsche encubrió bajo la concepción amplia de “superhombre”,³⁷ su pensamiento político se centra en una idea sencilla pero fuerte y transformadora: toda la existencia humana quedará justificada sólo por la pre-

³⁸ Vid. G. Deleuze, *Foucault*, 1987. El profesor Jesús Conill ha señalado que el pensamiento de Nietzsche contribuye a *ampliar el horizonte de la racionalidad política* en la medida que trasciende la llamada *pequeña política*. Nietzsche siente un auténtico desprecio por la *pequeña política*, es decir, por la forma en que tradicionalmente se ha venido entendiendo el poder y sus relaciones. Las políticas de la modernidad han supuesto un proceso de nivelación que han convertido al hombre en un animal gregario. Nietzsche proclama que ha pasado el tiempo de la *pequeña política* y que por el contrario se impone el paso a la *gran política*. La pequeña política nos remitiría a conceptos claves como partidos políticos, democracia, Estado, Parlamento, etc., tenemos, por tanto, que reformular y redefinir el concepto tradicional de lo político hacia una dimensión más amplia, lo que Nietzsche denominaría *una nueva aurora*. Sin duda, el pensamiento de Foucault es una continuación y ampliación reflexiva crítica de la filosofía política de Nietzsche; *vid.* Jesús Conill, *El poder de la mentira, Nietzsche y la política de la transvaloración*, 2001; Rafael Enrique Aguilera Portales, “El horizonte político en el pensamiento de Nietzsche” en Antonio Castilla (coord.), *Nietzsche y el espíritu de ligereza*, 2007.

sencia de estos individuos excepcionales que volverán a definir el marco de la existencia humana.

La economía de las relaciones de poder

Foucault aborda el problema clásico del poder desde una óptica novedosa, distinta y sugerente ajena a los esquemas y conceptos tradicionales que la reflexión filosófica-jurídica ha utilizado en los últimos siglos. En su gran obra *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*,³⁸ de 1975, realiza una investigación sobre los nuevos rasgos sobresalientes de la sociedad disciplinaria. La disciplina hace a los individuos, como técnica específica de un poder que considera a los individuos como objetos y como instrumentos de su ejercicio. La disciplina nace en los monasterios a finales durante la Edad Media, durante las distintas plagas, epidemias y pestes de la Europa del siglo XVII se utiliza como método de separación espacial y vigilancia. Finalmente, la disciplina se extiende a toda la sociedad a través de las distintas instituciones que crea el Estado en el siglo XVIII.

El poder, por tanto, no se otorga, no se genera, sino que se ejerce y no existe más que en el acto. El poder no es principalmente conquista, mantenimiento, conservación y reproducción de las relaciones económicas, sino ante todo una relación de fuerza. En los primeros textos como *Historia de la locura*, *El nacimiento de la clínica*, *El orden del discurso*, Foucault sigue viendo el poder como

³⁸ Vid. M. Foucault, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, 1977.

algo que reprime, explota, manipula, constriñe, es decir, en términos negativos aquello que controla, selecciona, prohíbe, separa. El poder expulsa a los locos de las ciudades o los encierra en instituciones,³⁹ sin embargo, en su libros posteriores analiza el poder, ya no sólo cómo lo que reprime, sino lo que incita, no sólo lo que excluye sino lo que incorpora o alista, no sólo lo que prohíbe, sino lo que ordena y organiza, no sólo lo que aniquila, sino lo que produce:

Lo que hace que el poder se sostenga, que sea aceptado, es sencillamente que no pesa sólo como potencia que dice no, sino que cala de hecho, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; hay que considerarlo como una red productiva que pasa a través de todo el cuerpo social en lugar de cómo una instancia negativa que tiene por función reprimir.⁴⁰

El poder no es una propiedad de una determinada clase social, grupo oligárquico, grupo de presión, partido político, aparato gubernamental, sino ejercicio y estrategia determinada de relaciones constantes de poder. Este modelo institucional-jurídico o de la soberanía o la ley entiende el poder en términos sustanciales como una especie de propiedad que puede ser adquirida, cedida, dividida. Por consiguiente, debemos deshacernos de la centralidad de *El príncipe*⁴¹ para seguir el juego de las

³⁹ Patxi Lanceros, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁰ M. Foucault, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, introd. y trad. Miguel Morey, p.137.

⁴¹ *El príncipe*, el hombre de Estado, debe reunir ciertas condiciones especiales si quiere acceder y mantenerse en el poder. *El príncipe*

relaciones de fuerza en sus manifestaciones múltiples, diversas y periféricas. Foucault describe el poder como “la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias de dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización”.⁴²

Históricamente, la pregunta tradicional de la teoría política ha sido: ¿quién detenta el poder?, ¿en qué instancia o institución reside? Foucault sustituye esta cuestión por ¿qué es este ejercicio?, ¿en qué consiste?, ¿cuál es su funcionamiento? El poder no se localiza en el Estado. El marxismo creyó que con la toma del poder del Estado por parte de la clase obrera y trabajadora⁴³ se podía alcanzar el sueño de una sociedad socialista. El poder no es

debe parecer clemente, leal, humano, íntegro, devoto y serlo, pero tener el ánimo predispuesto de tal manera que si es necesario no serlo, puedas y sepas adoptar la cualidad contraria. Maquiavelo escribió un breve tratado sobre la naturaleza de la política, las formas de adquirir, perder y mantener el poder. *El príncipe* es una de las grandes obras de la modernidad política, un libro práctico que pretende dar normas de acción política, pero sin moralizar la acción de gobierno; vid. Roberto Aramayo y J. L. Villascañas (comps.), *La herencia de Maquiavelo, modernidad y voluntad de poder*, 1999; Salvador Giner, *Historia del pensamiento social*, 1980. Michel Foucault se sale de esta lógica moderna del poder para realizar un análisis más completo y complejo de las relaciones de poder actuales.

⁴² M. Foucault, *La volonté de savoir*, primer volumen de Foucault 1976-1984, p. 112.

⁴³ Vid. Karl Marx, *Crítica a la filosofía del Estado de Hegel*, pról. Adolfo Sánchez Vázquez, trad. Antonio Encinares, 1968; Vladimir Ilich Lenin, “Estado y Revolución” en *Obras escogidas*, vol. 2, 1966; Louis Althusser, *La revolución teórica de Marx*, trad. Martha Harnecker, 1975.

una superestructura ideológica⁴⁴ que responde a una infraestructura económica como lo quiso ver el marxismo, sino *estrategia relacional*. El poder no es un fenómeno de dominación masiva y homogénea de un individuo sobre los otros, de un grupo sobre los otros, de una clase social sobre las otras, sino una red que circula constantemente a través de los individuos que ha constituido. Por tanto, el individuo es un efecto del poder, y al mismo tiempo un elemento de conexión y prolongación del poder: “Del mismo modo que se puede decir que todos tenemos algo de fascismo en la cabeza, se puede decir que todos tenemos algo, y más profundamente, de poder en el cuerpo”.⁴⁵

El ejercicio del poder no consiste sólo en reprimir, castigar, sino como productor de verdad y constitución de lo real. En esta línea, existen relaciones complejas y dinámicas entre saber y poder, por ejemplo, en su historia genealógica de la prisión, Foucault estudio el funcionamiento del poder, pero no desde las perspectivas jurídicas y económicas tradicionales, sino desde una microfísica del poder, esto es, desde un análisis de los mecanismos internos, tácticas y estrategias propias del poder. Las prisiones son grandes industrias de poder-saber. La sociedad carcelaria y sus “ciencias” como la

⁴⁴ Marx afirmaba: “no es la conciencia la que determina la realidad socio-económica, sino al revés, la realidad socio-económica la que determina la conciencia”. En definitiva, toda la superestructura ideológica (religión, derecho, filosofía) es una forma ideológica de justificación y legitimación de los modos de producción capitalista. En este sentido, nos encontramos ante un determinismo económico, donde el sujeto viene determinado por la infraestructura o base económica.

⁴⁵ M. Foucault, “Curso del 14 de Enero”, p. 144.

psiquiatría, criminología, psicología, sociología asegura a los jueces que la normalidad se encuentre en todas partes. La red carcelaria⁴⁶ ha provocado una relación estrecha entre poder-saber en las ciencias humanas. Ningún poder se ejerce sin apropiación, distribución o extracción del saber.

El poder del Estado no se expresa por la ley. Hasta este momento, el poder históricamente ha sido concebido como mecanismo esencialmente jurídico, lo que dice la ley, lo que prohíbe, lo que tipifica. El caso concreto de la penalidad convenció a Foucault de que el análisis no debe hacerse en términos de derecho, sino en términos de tecnología, táctica y estrategia del poder. Esta sustitución del esquema jurídico y negativo del poder por otro técnico o estratégico constituye el intento de recuperar una nueva perspectiva en torno al análisis sobre el fenómeno del poder.

Foucault ha intentado desvelar el discurso del derecho desde la Edad Media como instrumento de dominación. El derecho es el conjunto de aparatos, instituciones, reglamentos que se aplican al derecho y transmite relaciones de dominación. El sistema de derecho —señala el pensador galo—, el campo judicial, son los trámites permanentes de relaciones de dominación, de técnicas de sometimiento polimorfos. El derecho visto no desde el lado de la legitimidad que se instaure, sino desde el de los procedimientos de sometimiento que pone en marcha.⁴⁷

⁴⁶ Amalia Quevedo, *De Foucault a Derrida: Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard*, p. 89; véase también R. Maiz (comp.), *Discursos, poder y sujeto. Lecturas sobre Michel Foucault*, pp. 45-54.

⁴⁷ M. Foucault, "Curso del 14 de Enero", p. 142.

Foucault intenta desconstruir y sustituir una concepción lineal del poder, donde el Estado gobierna al individuo por una concepción del poder más amplia y plural, donde éste viene formado por redes, series, diversidad de fuerzas. El poder no es una cosa que se adquiera, se arrebate o se divida. El estatuto ontológico del poder no es el del ente objeto, su estatuto es el de *relación*. El poder consiste, por tanto, en relación de fuerzas, actividad, algo siempre en ejercicio, confrontación, conflicto. En este sentido, el poder implica contraposición de vectores.

Por tanto, para comprender el funcionamiento de las instituciones y las técnicas disciplinarias que utilizan es necesario superar lo que Foucault denomina *hipótesis represiva*,⁴⁸ es decir, la concepción que sólo ve el poder como una instancia negativa —de represión e inhibición— que actúa desde una visión superior sobre el cuerpo social.

Giorgio Agamben sostiene, siguiendo a Foucault en esta cuestión, que “el desarrollo y triunfo del capitalismo no habría sido posibles, sin el control disciplinario llevado a cabo por el nuevo biopoder que ha creado, por así decirlo, a través de una serie de tecnologías adecuadas, los ‘cuerpos dóciles’ que le eran necesarios”.⁴⁹

No es posible determinar, ubicar o localizar el lugar del poder. La relación de poder se inserta siempre en un

⁴⁸ El concepto de *hipótesis represiva* es un término que aparece por primera vez en la *Historia de la sexualidad*. Foucault opone la hipótesis represiva al bio-poder. La hipótesis represiva representa una transformación radical en la valoración de la sexualidad a partir del siglo XIX, y por medio de ella confina el sexo al ámbito de la pareja parental. Esta hipótesis supone que el sexo debe ser reprimido, pues resulta incompatible con los principios éticos del capitalismo.

⁴⁹ Giorgio Agamben, *Homo sacer*, p. 12.

conjunto de relaciones.⁵⁰ La dominación es resultado de la convergencia de una pluralidad de fuerzas. No existe una reducción del poder a los aparatos del Estado. Estos son centros perfectamente delimitables y generadores de poder, como señala Foucault:

El poder es algo que no existe. Esto es lo que quiero decir: la idea de que hay en un sitio determinado, o emanando de un punto determinado, algo que sea un poder, me parece que reposa sobre un análisis trucado, y que, en todo caso, no da cuenta de un número considerable de fenómenos. El poder, en realidad, son unas relaciones, un conjunto más o menos coordinado de relaciones.⁵¹

259

La concepción foucaultiana del poder como estrategia relacional permite también cambios de reacciones posibles ante el mismo. Cuando hablamos del ejercicio del poder estamos suponiendo la posibilidad de acción de unos hombres sobre otros, es decir “el gobierno de los hombres por otros hombres”, en este sentido, incluimos un elemento decisivo: la libertad. No podemos hablar de ejercicio del poder si no existe la posibilidad de resistencia al poder. El poder se ejerce sobre sujetos libres, y sólo en tanto sean libres.⁵² Por tanto, nos encontramos ante un juego complejo entre poder y libertad donde se da la posibilidad

⁵⁰ Vid. M. Foucault, *Defender la sociedad: curso en el collège de France (1975-1976)*, edición establecida bajo la dirección de François Ewald y Alessandro Fontana por Mauro Bertani y Alessandro Fontana en el marco de la Association pour le Centre Michel Foucault, trad. Horacio Pons, 2000.

⁵¹ M. Foucault, *Saber y Verdad*, p. 132.

⁵² M. Foucault, “Los intelectuales y el poder” en *Microfísica del poder*, trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, p. 86.

de resistencia. Desde esta perspectiva, las mujeres, los prisioneros, los soldados, los inmigrantes, los enfermos en los hospitales, los homosexuales han abierto en este momento una lucha específica contra la forma particular de poder, de imposición, de control que se ejerce sobre ellos. Estas luchas conforman, en la actualidad, distintos movimientos de lucha parcial y focalizada sobre las distintas relaciones de poder que se establecen.

El gran encierro moderno: secuestro institucional del cuerpo

La modernidad ilustrada inaugura nuevas formas de control y ortopedia social. Todo el que se encuentra al margen es encerrado en las prisiones; prostitutas, visionarios, pobres, alienados, vagabundos..., propiamente, con el mundo ilustrado comienza el mundo correccional, es decir, se trata de corregir conductas desviadas y anormales. Con ello aparece una nueva idea de penalidad que no tiene por función el responder a una infracción, sino corregir el comportamiento de los individuos, las actitudes, sus disposiciones, el peligro que significa su conducta virtual. Se produce, por tanto una mezcla entre asistencia social y policía. Esta nueva forma de penalidad aplicada, que procura corregir por medio de la reclusión y la internación, no pertenece a la teoría jurídica del crimen ni se deriva de los grandes reformadores como Beccaria. Este nuevo concepto de penalidad que intenta corregir metiendo a la gente en prisión fue una idea policial, nacida fuera de la justicia por los controles

sociales que ejercían el poder. Las prisiones, psiquiátricos, correccionales, hospitales, escuelas, cuarteles:

La prisión, que se convertirá en el gran castigo del siglo XIX, tiene su origen precisamente en esta práctica para-judicial de la *lettre-de-cachet*, utilización del poder real, el poder espontáneo de los grupos. El individuo que era objeto de una *lettre-de-cachet* no moría en la horca ni era marcado, y tampoco tenía que pagar una multa, se lo colocaba en prisión y debía permanecer en ella un tiempo que no se fijaba previamente.⁵³

261

La ilustración es el movimiento promotor de la cultura racional moderna, normalizadora y disciplinariamente humanitaria. En este sentido, la ilustración es el movimiento intelectual y político responsable del encierro, la inventora minuciosa e inexorable de la represión y colonización de la vida articulada por el poder. En el mundo antiguo, el insensato, el alienado, el loco⁵⁴ disfrutaba de cierta inmunidad sagrada que les confería la piedad, respeto y consideración. La locura se emparentaba con la muerte, el saber o la verdad (*aletheia*). Al final de la Edad Media y Renacimiento se produce una recuperación clásica de la locura como nuevo objeto trágico y fascinante, simbolizado en las *Naves de los locos* que

⁵³ Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, p. 116. La idea de colocar a una persona en prisión para corregirla y mantenerla encarcelada hasta que se corrija, idea paradójica, absurda, sin fundamento o justificación alguna con respecto al comportamiento humano, se origina precisamente en esta práctica.

⁵⁴ Michel Foucault, *Historia de la locura*, 1964; véase también Antonio Bolívar Botia, *El estructuralismo: de Levi-Strauss a Derrida*, 1990.

será expresado artísticamente por la pintura de Brueghel, El Bosco, Goya, o por la literatura de Erasmo.

El proyecto ilustrado de la modernidad desemboca en la construcción del Estado de derecho y tiene como soporte el paradigma racional de conexión entre derecho y política. Las propuestas de Beccaria en Italia y, por influencia de él, las de Jeremy Bentham en Inglaterra provocaron una “humanización” de las funciones punitivas del Estado⁵⁵ que tuvo una traducción explícita la entrada de nuevos principios en la aplicación del derecho penal. Las penas crueles, vejatorias, desproporcionadas, injustas, aquellas que no guardaban relación significativa con el delito empezaron a ser cuestionadas a partir de la modernidad jurídica, asimismo los procedimientos judiciales comenzaron a poblarse de suficientes garantías y límites a favor de los ajusticiados, el *habeas corpus*, debido proceso, la prohibición de la tortura como método probatorio, la reforma de las prisiones.

La justicia penal, a partir del siglo XVIII, asiste a una nueva era: grandes reformas judiciales, desaparición paulatina de los suplicios, supresión del castigo como espectáculo (se sigue castigando pero en secreto). La certidumbre de ser castigado (principios iusracionalistas) sustituyen al teatro abominable del castigo como espectáculo. El cuerpo y el dolor no son los objetivos últimos de la nueva práctica punitiva con ello desaparece el espectáculo.

⁵⁵ Cesare Beccaria, *Dei Delitti e delle pene*, 1764; trad. *De los delitos y las penas*, Madrid, 1968; Jeremy Bentham, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, original de 1789; L. Fuller, *La moral del derecho*, trad. F. Navarro, 1967.

Los usos disciplinarios consisten en procedimientos aplicados en el cuartel, escuela, hospital, o cárcel con una economía nueva (mínimo gasto, máximo efecto) a los cuerpos, acompañada de algunas técnicas. Esta nueva tecnología del poder comienza a utilizarse en nuestras sociedades disciplinarias. Según Foucault:

El castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los derechos suspendidos. Y si le es preciso a la justicia manipular y llegar al cuerpo de los justiciables, será de lejos, limpiamente, según unas reglas austeras, y tendiendo a un objetivo mucho más elevado. Como efecto de esta nueva circunspección, un ejército entero de técnicos ha venido a relevar al verdugo, anatomista inmediato del sufrimiento: los vigilantes, los médicos, los capellanes, los psiquiatras, los psicólogos, los educadores.⁵⁶

El panoptismo⁵⁷ es uno de los rasgos característicos de la nueva sociedad: “una nueva forma de vigilancia que se ejerce sobre los individuos de manera individual y continua como control de castigo y recompensa, y como corrección, es decir, como método de formación y trans-

⁵⁶ Michel Foucault, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, p. 19.

⁵⁷ El panóptico del filósofo utilitarista Jeremy Bentham (1748-1832) es una torre a través de la cual el guardia, el doctor, el profesor o el jefe pueden espiar y penetrar en la conducta de sus subordinados. El panóptico sitúa los cuerpos en el espacio en relación de unos con otros, de modo que los sujetos bajo vigilancia no saben cuando están siendo vigilados, y así hacen de policías para sí mismos con gran efectividad; *vid.* J. Bentham, *El Panóptico*, 1979.

formación de los individuos en ciertas normas”.⁵⁸ El panoptismo conlleva tres aspectos interesantes: vigilancia, control y corrección que constituyen una dimensión fundamental característica de las relaciones de poder que existen en nuestra sociedad.

La prisión, lugar de ejecución de la pena, es a la vez lugar de observación de los individuos castigados. El panóptico que implica a la vez vigilancia, observación, seguridad y saber, individualización y totalización, aislamiento y transparencia ha encontrado en la prisión su lugar privilegiado de realización. La vigilancia constante y perpetua en función de la mirada –ver sin ser visto– como ejercicio permanente. Los espacios carcelarios y escolares deben estar contruidos de forma que todo interno esté bajo el efecto amenazante de la mirada de los superiores. La inspección funciona sin cesar, la mirada está por todas partes. Esta vigilancia se apoya en un sistema de registro, control y saber permanente.

Foucault sitúa los antecedentes del panóptico en un opúsculo escrito por Girolamo sobre las prisiones: “Se refería al problema de cómo lograr no una arquitectura del espectáculo como la griega, sino una arquitectura de la vigilancia, que haga posible que una mirada pueda

⁵⁸ Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, p. 123. En este sentido, Foucault considera más importante para nuestra sociedad a Jeremy Bentham que a Kant o Hegel, pues fue quien programó, definió y describió de manera precisa las nuevas formas de poder que actualmente vivimos. El famoso panóptico es una forma arquitectónica que permite un tipo de poder del espíritu sobre el espíritu, una especie de institución que vale tanto para las escuelas, hospitales, prisiones, reformatorios, hospicios, fábricas.

recorrer el mayor número de rostros, cuerpos, actitudes, la mayor cantidad posible de celdas”.⁵⁹

La arquitectura constituye un soporte fundamental de las distintas miradas que la medicina, la educación, el sistema penitenciario, la sanidad... dirige sobre los cuerpos, y demuestra que su concepción espacial, distribución y criterios pueden ser leídos como un discurso, pues expresan un dominio discursivo. Los espacios carcelarios o escolares deben ser contruidos de forma que el interno esté bajo el efecto amenazante de la mirada de sus superiores.

Por tanto entre la arquitectura⁶⁰ y el discurso existe una continuidad lógica, una relación de equivalencia y semejanza coherente como forma de inscripción de esos discursos en el campo de lo social. “La prisión, pieza esencial del arsenal punitivo, marca seguramente un momento importante en la historia de la justicia penal: su acceso a la humanidad. Pero también un momento importante en la historia de los mecanismos disciplinarios

⁵⁹ Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, p.126. Al respecto, Foucault advierte cómo Giullius estaba pensando en el panóptico de Bentham y, en términos generales, en la arquitectura de las prisiones, los hospitales, las escuelas, etc. Gilius fue profesor de la Universidad de Berlín, colega de Hegel, que escribió y publicó en 1830 un gran tratado en varios volúmenes llamado *Lecciones sobre las prisiones*.

⁶⁰ L. Baltard, *Architectonographie des prisons*, 1829. Esta definición está tomada literalmente del texto de Foucault, con ello se refiere a que la prisión debe ocuparse de todos los aspectos del individuo, de su educación física, de su aptitud para el trabajo, de su conducta cotidiana, de su actitud moral, de su disposición.

que el nuevo poder de clase estaba desarrollando: aquel en que colonizan la institución judicial”.⁶¹

La consolidación histórica definitiva de la prisión como la forma más inmediata y más “civilizada” y “humana” de todas las penas se debe a un doble fundamento: por una parte, justificación jurídico-económica, por otra técnico-disciplinaria. La prisión ha sido desde un comienzo una “detención legal” encargada de un suplemento correctivo, o también, una empresa de modificación de los individuos que a través de la pena de privación de libertad permite hacer funcionar todo el sistema legal. Por tanto, tenemos prisión-castigo y prisión-aparato, la prisión debe ser un aparato disciplinario exhaustivo como institución completa y austera. La prisión en este sentido es omnidisciplinaria como disciplina incesante y continua de reeducación individual.

Por otro lado, todo sistema disciplinario se dispone por un conjunto de normas sancionadoras que castigan todo (hablar, determinados gestos, falta de atención, no ser puntual, asistencia). La prisión se convierte en una especie de observatorio permanente⁶² que permite distribuir las variedades del vicio o la flaqueza. Los presos son distribuidos en distintas clases y modalidades de comportamiento, es decir, organizados, clasificados,

⁶¹ M. Foucault, “Unas instituciones completas y austeras” en *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, p. 233.

⁶² M. Foucault, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, p. 131; *vid.* Philippe Artières, “La sombra de los prisioneros sobre el tejado” en Didier Eribon (comp.), *El infrecuente Foucault, renovación del pensamiento crítico*, pp 137-152.

inspeccionados. Cada individuo es tratado como un caso con un documento particular, ficha personal o expediente.

El cuerpo es ahora dócil, por tanto, sujeto a mejora, perfeccionamiento y productividad. Las disciplinas se encargan de ello. El cuerpo se convierte en una mecánica del poder. Los soldados son entrenados para marchar, los trabajadores de las fábricas tienen horarios, funciones, competencias, los niños que asisten a las escuelas tienen que sentarse y escribir, realizar exámenes. En todos los campos,⁶³ la insolencia, la impuntualidad, la pereza, la suciedad y la impureza son castigadas. Cada individuo es un caso y posee su expediente de conducta.

La nueva teoría jurídica de la penalidad cubre de hecho una nueva “economía política” del poder de castigar. No se trata de castigar menos, sino castigar mejor, castigar con una severidad atenuada quizá, pero para castigar con más universalidad y necesidad,⁶⁴ introducir el poder de castigar más profundamente en el cuerpo social. El movimiento para reformar las prisiones y controlar su funcionamiento no es un fenómeno tardío. La reforma de la prisión es contemporánea de la prisión misma. En este sentido, ha existido desde el comienzo una “tecnología charlatana” de la prisión. Existe en torno a la institución penitenciaria una verdadera prolijidad de discursos del saber, un verdadero

⁶³ Amalia Quevedo, *De Foucault a Derrida: Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard*, p. 87.

⁶⁴ Las investigaciones de Chapal en 1801, Descazes en 1819, Villermé en 1820, informes como el de Villermé publicado en 1820, Martignac en 1829, investigaciones como las de Beaumont de Tocqueville en 1831, Demetz y Blouet en 1835, Montelivet; *vid.* M. Foucault, “Unas instituciones completas y austeras” en *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, 1977.

celo de especialistas y charlatanes cómplices del poder penitenciario dispuestos a justificarla y ampararla de forma teórica y práctica. La mayoría de los reformismos a lo largo de la historia se han apoyado en la ideología humanista. Al decir de Foucault: “el humanismo del Renacimiento, el racionalismo de los clásicos han podido dar muy bien un lugar privilegiado a los humanos en el orden del mundo, pero no han podido pensar al hombre”.⁶⁵

El escritor galo ha iniciado una investigación histórica que él mismo denomina historia crítica del pensamiento que puede ser traducida como una ontología de nosotros mismos en la actualidad y del presente.⁶⁶ Por consiguiente, la pregunta fundamental es ¿cómo hemos llegado a ser lo que somos?, ¿a través de qué sistemas o juegos de verdad hemos llegado a ser objeto científico de ciertos saberes? El objetivo es desvelar lo que subyace a aquella ideología:

De ahí nacen todas la quimeras de los nuevos humanismos, todas las facilidades de una nueva “antropología”, entendida como reflexión general, medio positiva, medio filosófica, sobre el hombre. Sin embargo, reconforta y tranquiliza el pensar que el hombre es sólo una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una nueva forma.⁶⁷

⁶⁵ M. Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, p. 309. Las reformas humanistas de Beccaria, Servan, Dupaty o Lacroix, Duport, Pastoret, Target, Bregasse. De estas bagatelas nació, sin duda, el hombre del humanismo moderno.

⁶⁶ Vid. Patxi Lanceros, *Avatares del hombre: el pensamiento de Michel Foucault*, p. 104.

⁶⁷ M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 9.

La idea de encierro penal ha sido explícitamente criticada por muchos reformadores. Todas las críticas ejercidas a la prisión no tienen otro fin que mejorar/renovar las técnicas disciplinarias; mientras tanto, la prisión, dentro de la economía del poder, sigue fabricando la delincuencia y anunciando su fracaso como sistema de represión sofisticada. En la actualidad, la prisión ha salido del campo político, sólo los sindicatos de funcionarios de prisiones en ciertas ocasiones denuncian su situación, por la proximidad y cercanía que tienen con los presos. Desgraciadamente, para la sociedad la situación infrahumana y degradante de vida que viven los presos no moviliza ninguna conciencia en la actualidad.

269

Las prisiones: nuevos espacios del poder para vigilar y castigar

Foucault no es un historiador en el sentido estricto del término,⁶⁸ ni pretende serlo, aunque formula una histórica genealógica para realizar su análisis crítico de los nuevos espacios de poder. En todo caso y lo más importante

⁶⁸ Roger Chartier, destacado historiador francés, autor de numerosas obras sobre cultura occidental y modernidad. Este historiador reconoce que: “es necesario realizar hoy una refundación más radical del status del conocimiento de la historia, efectuada de tal manera que, sin abandonar en absoluto las exigencias y las disciplinas del ejercicio crítico, plantee claramente las condiciones en las cuales un discurso histórico –que constituye siempre un conocimiento a partir de huellas e indicios– puede tener como válida, explicativa y coherente la reconstrucción del pasado que propone”. Entrevista de Noemí Goldman y Oscar Terán Roger Chartier en *Revista Ciencia hoy*, vol. 6, núm. 31, consultado en <http://www.cienciahoy.org.or/hoy31/Rogerchartier.htm>.

es que nos encontramos ante un pensador que introduce nuevas preguntas, nuevas miradas, nuevas perspectivas de las que surgirán objetos singulares, recortes inéditos, matices comunes que mostrarán a su vez núcleos discursivos frecuentes, posteriormente transferidos al ámbito de la investigación científica y discursiva. Foucault en este sentido, realiza una historicidad peculiar y distinta a la historiografía tradicional, la historicidad inmanente de las instituciones y prácticas del poder.

Foucault no es un humanista benefactor, ni un reformista liberal del poder establecido, sino un pensador radical y revolucionario⁶⁹ que pretende descubrir y desvelar cómo las reformas del sistema penal, con demasiada frecuencia, admiten implícita y explícitamente un sistema de racionalidad definido e impuesto desde hace tiempo, una forma de discurso de poder que nadie cuestiona. Foucault pretende desentrañar ese sistema de racionalidad compuesto por unos principios teóricos subyacentes a las prácticas punitivas:

El humanismo consiste en cambiar el sistema ideológico sin cambiar la institución; el reformismo en cambiar la institución sin tocar el sistema ideológico. La acción revolucionaria se define por el contrario, como una conmoción simultánea de la conciencia y de la institución; lo que supone que ataca las relaciones de poder allí donde son el instrumento, la armazón, la armadura [...]⁷⁰

⁶⁹ Vid. Maurice Blanchot, *Los intelectuales en cuestión, Esbozo de una reflexión*, 2003.

⁷⁰ M. Foucault, "Entrevista sobre la prisión: el libro y su método" en *Microfísica del poder*, trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, p. 96.

De modo decepcionante, no se ha producido en el mundo del derecho penal una reflexión amplia y seria entre magistrados, teóricos del derecho penal, funcionarios de instituciones penitenciarias, abogados, trabajadores sociales, políticos, partidos, representantes de instituciones. De manera lamentable, el mundo del Derecho penal y penitenciario, y la Criminología siguen hablando el mismo lenguaje y la misma palabrería, los mismos discursos que hace 150 años. Los sistemas penitenciarios son instituciones de un enorme fracaso social,⁷¹ la tasa de criminalidad no disminuye, la cárcel, lejos de resocializar o rehabilitar, fabrica delincuentes, aumenta la reincidencia, no garantiza la seguridad. Pero, pese a todo ello, los establecimientos penitenciarios siguen estando llenos y no se percibe en relación con eso el inicio de un cambio bajo nuevos gobiernos. La pena de prisión fue denunciada como un gran fracaso de la justicia penal, desde comienzos del siglo XIX en los mismos términos que se realiza hoy en día. Sin embargo, lejos de constituir un fracaso, la prisión, por el contrario, ha conseguido triunfar de manera exitosa. La cárcel no es el único modo de

⁷¹ Con creación en 1971 del grupo de información sobre las prisiones Foucault comienza una verdadera lucha contra el poder carcelario y las metodologías punitivas aplicadas a ese ámbito. Junto a algunos militantes recorre las prisiones y toma conocimiento de la situación de los detenidos. El propósito que anima este grupo no es proponer un modelo penitenciario utópico o ideal, ni reformar el actual sistema penitenciario, sino devolverle la palabra y la voz a los reclusos, explicitar socialmente su situación inhumana y demostrar que el sistema carcelario es un instrumento de represión y castigo; *vid.* M. Poster, “Foucault, el presente y la historia” en VVAA, *Michel Foucault, filósofo*, pp. 298-312. También puede verse el análisis crítico del profesor J. Zaragoza Huerta, *Derecho penitenciario español*, 2007.

castigar, pero se ha convertido en uno de los principales. Hoy en día, incluso el discurso penal y el discurso psiquiátrico superponen sus fronteras. El problema no consiste, por tanto, en cambiar la mentalidad o la conciencia de las gentes, sino analizar exhaustivamente y en profundidad los nuevos regímenes políticos, económicos e institucionales de la producción de la verdad: “No se trata de liberar la verdad de todo sistema de poder –esto sería una quimera, ya que la verdad es ella misma poder– sino de separar el poder de la verdad de las formas hegemonía (sociales, económicas, culturales) en el interior de las cuales funciona por el momento”.⁷²

En este sentido, Foucault se sitúa no sólo como pensador genealógico, sino también como un forjador de términos y léxicos nuevos que nos permiten diseñar un mapa conceptual para esculpir la realidad que nos envuelve. Su genealogía:

[...] es gris: es meticulosa y pacientemente documentalista. Trabaja sobre sendas embrolladas, garabateadas, muchas veces reescritas [...] de aquí se deriva para la genealogía una tarea indispensable: percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad momentánea: encontrarlos allí donde menos se esperan [...] captar su retorno, reencontrar las diferentes escenas [...] La genealogía exige, por tanto, el saber minucioso, gran cantidad de materiales apilados, paciencia. Sus momentos ciclópeos.⁷³

⁷² M. Foucault, *Vérité et pouvoir*, entrevista con M. Fontana en *Rev. L'Arc*, núm. 70, pp. 16-96; *vid.* “Verdad y Poder” en *Microfísica del Poder*, trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, p. 189.

⁷³ M. Foucault, “Nietzsche, La genealogía, La historia” en *Microfísica del Poder*, p. 7. Foucault se está inspirando en el método

En el antiguo régimen, hasta mediados del siglo XVIII, la tecnología penal es corporal, empleando básicamente el suplicio como dolor físico. El sufrimiento debe poder medirse, calcularse y jerarquizarse de modo reglamentado, convirtiendo el castigo en un espectáculo público, ejemplarizado sobre el cuerpo del condenado, el poder real. La muerte por ahorcamiento, descoyuntamiento, estrangulamiento, hoguera, desmembramiento, el tormento, las galeras por un tiempo determinado, el látigo, la retractación pública, el destierro eran penas aplicadas comúnmente en este régimen político. El suplicio consistía en una pena corporal, dolorosa más o menos atroz. El objetivo de la pena corporal era, en primer lugar, producir una cantidad de sufrimiento; en segundo lugar, el suplicio provoca un sufrimiento que se puede apreciar, comparar y jerarquizar; y en tercer lugar, el suplicio descansa sobre todo en un arte cuantitativo del sufrimiento. En este aspecto, como lo advierte Miguel Morey, el suplicio manifiesta una economía del poder:

[...] el cuerpo del condenado es la superficie viva donde se manifiesta la verdad del poder y el poder de la verdad. Y es preciso, por ello, que esta manifestación sea perfectamente legible por el auténtico protagonista del suplicio: el

genealógico de Nietzsche expresado de forma certera en su obra *La Gaya Ciencia*. Su hermenéutica filosófica se basa en su método genealógico que consiste en una actitud de sospecha ante lo ilusorio de nuestra civilización idealista en cuanto busca el origen de esos conceptos, valores e ideales. Para el filósofo alemán, la cultura occidental está viciada desde su origen. Es una cultura racional y dogmática, decadente que se opone a la vida, a los instintos, empeñada en instaurar la racionalidad a toda costa.

pueblo. Para conseguirlo se pone en obra una serie de técnicas y procedimientos que deben subrayar determinados aspectos, deletrearlos, con objeto de asegurar su carácter de representación ejemplar. Todo el ritual encuentra ahí la cúspide de su racionalidad oculta, el funcionamiento productivo del suplicio.⁷⁴

En este momento histórico, el derecho de castigar consiste en un aspecto del derecho del soberano a hacer la guerra a sus enemigos, es decir, al derecho de guerra o poder absoluto de vida o muerte.⁷⁵ Pero el castigo es también una manera de procurar una venganza personal y pública, ya que a través de la ley se encuentra presente la fuerza físico-política del soberano.

El nuevo régimen burgués que surge del siglo de las luces no tardará en desacreditar los suplicios reprochándolos de atrocidad:

La práctica punitiva del siglo XIX tratará de poner la mayor distancia posible entre la búsqueda “serena” de la verdad y la violencia, que no se puede borrar por completo del castigo. En este sentido, tratará también de marcar la heterogeneidad que separa el crimen que hay que sancionar y el castigo impuesto por el poder público. Entre la verdad y el castigo deberá existir una relación de consecuencia legítima.⁷⁶

⁷⁴ Miguel Morey, *Lectura de Foucault*, p. 275; véase también del mismo autor “Érase una vez...: Michel Foucault y el problema del sentido en la historia” en R. Maíz (comp.), *Discursos, poder y sujeto. Lecturas sobre Michel Foucault*, pp. 45-54.

⁷⁵ Vid. Marsilio di Padua, *Le défenseur de la paix*, 1969; Alfonso Miguel, *Una filosofía del derecho en modelos históricos: de la antigüedad a los inicios del constitucionalismo*, 2000.

⁷⁶ M. Foucault, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, p.61.

En la segunda mitad del siglo XVIII se realiza una reforma de la penalidad, aduciendo que la ejecución pública en muchos casos ha dado efectos contrarios: revueltas sociales e insurrección del pueblo. Se va a entender ahora que el condenado desobedece primariamente, no al poder real, sino a los principios mismos del contrato social, por lo que el castigo responde al derecho de defensa de la sociedad. Una nueva racionalidad económica del poder comienza a emerger: calcular la pena no en función del crimen, sino de su posible repetición. No apuntar a la ofensa pasada, sino al desorden futuro, a la corrección de conductas, a su rehabilitación o reinserción social:

275

La prisión, esa región la más sombría en el aparato de justicia, es el lugar donde el poder de castigar, que ya no se atreve a actuar a rostro descubierto, organiza silenciosamente un campo de objetividad donde el castigo podrá funcionar en pleno día como terapéutica, e inscribirse la sentencia entre los discursos del saber.⁷⁷

En este sentido, se comprende, dirá Foucault, que la justicia haya adoptado tan fácilmente una prisión que, sin embargo, no había sido en absoluto la hija de sus pensamientos.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 260. En esta línea podemos encontrar planteamientos críticos tales como: F. Muñoz Conde, "La resocialización del delincuente. Análisis y crítica de un mito", *Cuadernos de Política Criminal*, núm. 7, pp. 91-106; B. Mapelli Caffarena, "Desviación y resocialización", *Cuadernos de Política Criminal*, núm. 23, pp. 311-388; J. Zaragoza Huerta y R. Barba Álvarez, "Dos sistemas penitenciarios (Chile y México). Sus fines e instituciones", *Letras Jurídicas*, núm. 6, pp. 1-12.

El humanitarismo del siglo XVIII consistió sobre todo en desterrar los espectáculos sangrantes del espacio público; a nuestros ojos, las muertes en la horca en público son el estigma de la sociedad bárbara, mientras que la pena de muerte es un escándalo indigno de una nación civilizada.⁷⁸ En *Vigilar y Castigar*, Foucault nos enseña que nuestro sistema carcelario no es humanitariamente un progreso respecto a los espantosos suplicios de nuestro antiguo régimen, sino simplemente un sistema de poder distinto. Hoy en día, el sistema penal crea el delincuente, en líneas generales se ha mostrado incapaz de realizar los objetivos sociales para los que estaba destinado; toda reforma es ilusoria, la única solución coherente es abolirlo.

El compromiso político e intelectual de Michel Foucault

Michel Foucault fue sin duda, junto con Sartre, y después de él, el caso de intelectual comprometido, de intelectual más señalado y más universal en Francia. Su compromiso intelectual⁷⁹ no sólo se redujo a la filosofía,

⁷⁸ Paul Veyne, “Un arqueólogo escéptico” en Didier Eribon (comp.), *El infrecuente Foucault, renovación del pensamiento crítico*, pp. 23-89 y p. 35.

⁷⁹ En 1971 Michel Foucault, Jean-Marie Domenach y Pierre Vidal-Naquet crean y forman el Grupo de Información sobre las Prisiones (GIP). El GIP se aparta de forma radical del camino de todo lo establecido; no se trata de ponerse en lugar de los presos, el objetivo es descubrir y desvelar la información de la detención realizando una serie de encuestas en el seno de los centros penitenciarios franceses, extrayendo fidedignamente información sobre su situación. El

sino implicó una lucha por la libertad y la justicia, un intelectual⁸⁰ que pone en cuestión los caminos de la razón del siglo de las luces que habían desembocado en el irracional siglo xx. Foucault no dejó de estudiar la racionalidad gobernante, es decir, los engranajes del sometimiento y domesticación de nuestras sofisticadas tecnologías del poder, de la fabricación de sujetos sometidos y alienados por ese poder. No obstante, si el poder no reside en el Estado o ninguna autoridad, sino que se encuentra en todas partes, existe la posibilidad de la resistencia. Por tanto, frente a los distintos mecanismos del poder siempre habrá una actitud de rebeldía, reacción, subversión, insumisión a través de la crítica. La misión

objetivo es permitir la emergencia de un discurso propio de los detenidos para emprender una lucha local. La acción del GIP tuvo un gran impacto político durante esos años y se corresponde con un vasto movimiento de revueltas en las prisiones que llevó a la creación del Comité de Acción de los Prisioneros en los años 1971-1972. Se trató de una época de luchas parciales que denunciaban la situación en la que vivían los presos, de la cuales surgieron un número considerable de movimientos sociales. Las luchas de los prisioneros que se amotinaban por las malas condiciones de trabajo y detención en las que se encontraban o los detenidos del FLN que luchaban por el reconocimiento de estatus legal de presos políticos o de conciencia. Puede consultarse en los archivos de los fondos o repositorios de los documentos del autor/*GIP-IMEC* (IMEC, 9 rue Bleue, 75009).

⁸⁰ Vid. Maurice Blanchot, *Michel Foucault tal y como yo lo imaginé*, 1988; Maurice Blanchot, *Los intelectuales en cuestión, Esbozo de una reflexión*, 2003; véase también el interesante debate que dirigen Michel Foucault y Gilles Deleuze sobre “Los intelectuales y el poder” realizado en marzo de 1972, que permite acercarnos a esta cuestión. M. Foucault, “Los intelectuales y el poder” en *Microfísica del poder*, trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uriá, 1994.

del filósofo consiste en esta *ontología crítica* de nosotros mismos, de nuestro presente y nuestra sociedad.

Con la ilustración se inscribe un *ethos filosófico* que Foucault define como “crítica permanente de nuestro ser histórico” o más bien “crítica y creación permanente de nuestro ser histórico”. Por tanto, podemos traducir la pregunta: ¿qué es la ilustración?⁸¹ a otras ¿qué es la crítica? y ¿qué es el presente?, donde podemos defender la labor de la investigación como del compromiso intelectual que da forma a la libertad y la autonomía. En este sentido, el presente mismo se convierte en problema filosófico: ¿qué es lo que pasa hoy?, ¿qué es lo que pasa ahora?, ¿quiénes somos nosotros?:

¿Cómo no ser gobernado? Lo que no quiere decir, no ser gobernado en absoluto, sino más bien: no ser gobernado de tal manera, ni en nombre de tales principios, ni en vista de tales objetivos, ni por medio de tales procedimientos [...] Es justamente lo que él llama “la actitud crítica”, ese arte de no ser gobernado sin poder decir palabra alguna.⁸²

Michel Foucault tuvo un compromiso intelectual y político fuerte y radical a través de la acción y el pensamiento crítico y, en este sentido, estableció un nuevo lazo, sugerente entre la práctica teórica y la práctica militante. Como él mismo nos dice: “La crítica es el mo-

⁸¹ Michel Foucault, “¿Qué es la ilustración?” en *Estética, ética y hermenéutica, Obras Esenciales*, vol. III, p. 335.

⁸² Didier Eribon, “El arte de la insumisión” en Didier Eribon (comp.), *El infrecuente Foucault, renovación del pensamiento crítico*, pp. 173-180 y p. 10.

vimiento por el cual el sujeto se concede el derecho de interrogar a la verdad sobre sus efectos de poder y al poder sobre sus discursos acerca de la verdad; la crítica sería el arte de la insumisión voluntaria, el de indocilidad reflexionada”.⁸³

Algunos autores han argumentado sobre el agotamiento de las energías utópicas; tanto si estamos de acuerdo como si no, lo importante es constatar que ha habido un cambio importante en las luchas políticas, sobre todo en las políticas de identidad de la teoría social posmoderna que se encuentra en la literatura de género como la feminista por ejemplo. Los acontecimientos del Mayo del 68 como fenómeno local y global⁸⁴ terminaron, hoy los rebeldes han retomado el camino de la revuelta íntima.

⁸³ M. Foucault, “¿Qu’est-ce que la critique? (Critique et Aufklärung)”, *Bulletin de la Société française de philosophie*, 84, núm. 2, pp. 36-63 y p. 39.

⁸⁴ En mayo de 1968, bajo el lema *la imaginación al poder*, los jóvenes franceses protagonizaron una revuelta estudiantil de gran trascendencia política. Sartre, Camus, Merleau-Ponty, Marcuse y Foucault fueron intelectuales que lideraron este movimiento revolucionario. Se trataba de un movimiento contestatario y disidente, que pretendía la construcción de una sociedad alternativa, luchando contra la mecanización del trabajo y de la sociedad, el poder, la familia, el Estado, los partidos. Reclamaban una liberación de las formas de opresión y el derecho a ser diferentes. Sus lemas eran *la barricada cierra la calle, pero abre el camino; cambiar la vida, transformar la sociedad; queda estrictamente prohibido prohibir*. Vid. M. Poster, *Foucault, el marxismo y la historia*, 1987; Didier Eribon, *Michel, Foucault*, trad. Thomas Kauf, 2004.

Conclusiones críticas al pensamiento de Foucault

La filosofía de Foucault aparece como uno de los trabajos más acabados, completos y eficaces en el pensamiento contemporáneo, que aborda el problema de la constitución del sujeto desde los distintos discursos de verdad, prácticas y tecnologías de poder. Con respecto a sus análisis de teoría del poder, existe una constante en la mayoría de los pensamientos críticos de la modernidad que suponen la omnipotencia de un poder central, del Estado o una clase dirigente. Ahora bien, las sociedades que llamamos democráticas⁸⁵ hacen de poder central menos visible que otras sociedades y, a veces incluso, lo hacen invisible, siendo sociedades tolerantes y hasta liberales, es decir, que no someten la conducta personal a un concepción social de la verdad.

Un enorme acierto de Foucault reside en que rechaza la idea de una represión y una manipulación generalizada, es decir, un poder central estatal o gubernamental instalado como la araña en medio de una tela de funcionarios, técnicos, operadores y agentes. Su acierto consiste en reemplazar la concepción de un poder central, lineal, focalizado por una concepción descentralizada, circular y desubicada del poder que consiste en ejercicio y práctica en todas partes, omnipresencia, estrategia relacional y operatividad productiva a través de los discursos de verdad.

El poder es normalización, se produce cada vez más la separación entre lo normal y lo anormal, lo sano y lo

⁸⁵ Alain Touraine, *Crítica a la modernidad*, p. 167.

patológico, lo central y lo marginal. Este razonamiento había sido expuesto por Tocqueville en *La democracia en América*: la sociedad moderna y democrática, liberada de la monarquía absoluta, corre el peligro de caer esclava de la opinión pública, de la mayoría, que es naturalmente conservadora y desconfía de las innovaciones y de las minorías o de las ideas que amenazan el orden establecido. Tocqueville había expresado su preocupación por que el advenimiento de la democracia, aunque traía nuevas esperanzas emancipatorias, también podía acarrear una *homogeneización progresiva de la humanidad*⁸⁶ que tiende a disolver la individualidad en una uniformidad colectiva y gregaria.

Igualmente, John Stuart Mill, en su pequeño ensayo titulado *On Liberty*, nos advierte que el verdadero peligro de la democracia no es el despotismo, sino la tiranía de la mayoría, la tiranía de una colectividad mediocre. La muchedumbre con su imposición de las costumbres puede empobrecer e impedir el desarrollo de los individuos y de un pueblo. Este nuevo y formidable poder de la sociedad puede absorber al individuo y acabar con toda su potencialidad: “No basta, pues, una simple protección contra la tiranía del magistrado. Se requiere, además, protección contra la tiranía de las opiniones y pasiones dominantes; contra la tendencia de la sociedad a imponer como reglas de conducta sus ideas y costumbres a los que difieren de ellos, impidiendo, en lo posible, la formación de individuos diferentes”.⁸⁷

⁸⁶ Alexis de Toqueville, *La democracia en América*, 1989.

⁸⁷ J. Stuart Mill, *Sobre la libertad*, p. 85. John Stuart Mill, como buen hijo de la tradición liberal, cree en la protección del individuo y

Stuart Mill cree en protección del individuo y su libertad frente a la intromisión ilegítima del Estado. Pero nos advierte que existe otra intromisión mayor y más peligrosa: la tiranía de la opinión. La sociedad ha agotado al individuo, lo ha absorbido, le ha destruido su identidad personal y lo ha convertido en masa.

El objetivo principal de Foucault es demostrar que el creciente surgimiento de la subjetivación es un efecto de la extensión primera y determinante de la “gobernabilidad”. La constitución del sujeto se produce por obra “de toda esa tecnología del poder sobre el cuerpo, que la tecnología del alma —la de los educadores, psicólogos, psiquiatras— no logra enmascarar ni compensar, por la sencilla razón de que ella es uno de sus instrumentos”.⁸⁸

La Escuela de Francfort también realizó una severa crítica del optimismo progresista ilustrado. Adorno y Horkheimer en *La Dialéctica de la Ilustración* (publicada en 1947) denuncian la tergiversación de la razón ilustrada. La Ilustración creyó descubrir en la historia humana una historia del progreso moral y técnico ilimitado. La Razón (con mayúsculas) lejos de liberar a los hombres de todo dominio, dogma y mito, ha conducido a las sociedades actuales hacia nuevas y sofisticadas modalidades de dominación y poder. Foucault, en este

su libertad frente a las vulneraciones y conculcaciones de libertades por parte del Estado; no obstante, nos advierte del nuevo peligro que comienza observarse: una intromisión mayor basada en la tiranía de la opinión.

⁸⁸ Jacques Bouveresse, “La objetividad, el conocimiento y el poder” en Didier Eribon (comp.), *El infrecuente Foucault, renovación del pensamiento crítico*, pp. 181-196 y p. 181.

sentido, afirma: “las luces que han descubierto las libertades, han inventado también las disciplinas”.⁸⁹

La sociedad que encierra a los delincuentes en la cárcel, a los alumnos en institutos o internados, a los enfermos en los hospitales, a los obreros en las fábricas no es una red de mecanismos de normalización. No sólo hay normalización, dice Alain Touraine,⁹⁰ existe también la represión. Y, precisamente, de esta lógica de la represión surge una lógica de la marginación que corresponde mejor al trabajo de normalización. Se descarta y margina al alumno, al preso, al soldado o al trabajador demasiado lento, de este modo, es apartado y dirigido hacia el desempleo, antes de ser encerrado en establecimientos especializados. Pero esta lógica es la de una sociedad capitalista liberal⁹¹ y aún de una sociedad de masas que

⁸⁹ Michel Foucault, *Sobre la ilustración*, estudio preliminar y trad. Javier de la Higuera, p. 220; véase también P. López Álvarez y J. Muñoz (eds.), *La impaciencia de la libertad. Michel Foucault y lo político*, 2000.

⁹⁰ Alain Touraine, *Crítica a la modernidad*, p. 167. Los estudios de la cultura urbana marginal en América Latina han mostrado como claramente que la frontera entre el sector formal y el sector informal es porosa y se cruza con frecuencia. Esta diferencia entre la marginalidad y el encierro es esencial, pues la primera corresponde a la acción de un sistema abierto.

⁹¹ El advenimiento del Estado de bienestar (*Welfare State*) ha impuesto una sociedad de consumo basada en la manipulación del ciudadano. A cambio de manipulación se le garantiza bienestar, comodidad, abundancia y seguridad. El *Welfare State* significa la culminación del capitalismo y el surgimiento del *homo consumens*, un nuevo individuo que tiene un papel fundamental como motor de la rueda de producción-consumo, como consumidor insaciable, insatisfecho y alienado, que demanda bienes de consumo nuevos, artificiales y absolutamente innecesarios; por lo cual, el capitalismo se

multiplica y fortalece sus mecanismos de integración. Por lo que no se trata de un mundo cerrado o del encierro, sino que por el contrario, presenta márgenes a partir del cual muchos logran, si las circunstancias son favorables, reincorporarse al mundo social.

En *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión* Foucault dice que el individuo es una realidad fabricada por esa tecnología específica de poder que se llama *disciplina*. Esta concepción supone que el sujeto se encuentre identificado con la razón. La disciplina impone el esfuerzo de la razón a una naturaleza que sólo reacciona al placer inmediato.

Por tanto, existen mecanismos de normalización social, pero no toda la vida social se reduce a ellos. Hoy en día, las orientaciones culturales, actividades económicas y poder social están íntimamente conectados, se encuentran inscritos por relaciones de poder; pero a menudo también encontramos oposición al poder. En este sentido, deberíamos superar la idea reduccionista de que la práctica del poder produce al sujeto. En nuestro contexto es la lucha social lo que opone el individuo objeto al individuo sujeto y únicamente el triunfo del poder y la eliminación de las luchas pueden dar campo libre para representarnos un individuo como objeto examinable y manipulable. Como afirma Touraine: “La obra de Foucault puede participar también, a pesar del mismo Foucault, en el redescubrimiento del sujeto”.⁹²

preocupa más de la producción, que de la distribución. Se produce mucho, para consumir mucho; y sólo para un mercado muy reducido; *vid.* Enrique Tierno Galván, *Acotaciones a la historia de la cultura occidental en la Edad Moderna*, 1964.

⁹² Alain Touraine, *Crítica a la modernidad*, p. 169.

Una sociedad libre es aquella que se libera de las distintas formas de dominio, de una mentalidad colectivista y gregaria. Una sociedad libre y mejor, como lo vio Nietzsche, no tiene más alto logro que posibilitar la aparición de individuos mejores, autónomos e independientes. No podemos renunciar a Ernst Jünger cuando nos habla del emboscado como metáfora de nuestra actual situación.

285

En la actualidad, nos encontramos en una situación de coacción. Nuestra reciente experiencia histórica nos demuestra: nuestra vida urbana en las metrópolis enormes se ha convertido en algo cada vez más complicado y artificial, cárceles y sistema coactivos de disciplinas del poder, guerras entre naciones, guerras civiles, la tecnificación de nuestras vidas con los infiernos de máquinas, los nuevos autoritarismos grises, nuestro creciente miedo e incertidumbre ante los nuevos problemas: “Aquí y ahora el emboscado es el hombre de la acción libre e independiente”.⁹³

Como dice Ernst Jünger, el emboscado está decidido a ofrecer resistencia y se propone llevar adelante la lucha, una lucha acoso que carezca de perspectivas, pero una lucha espontánea porque posee una relación directa con la libertad, una relación que se opone al automatismo y el fatalismo de una sociedad nihilista:

La resistencia del emboscado es absoluta; el emboscado desconoce el neutralismo, desconoce la clemencia, desconoce el encarcelamiento en fortalezas. El emboscado no aguarda que el enemigo admita argumentos y, mucho menos, que se comporte con caballerosidad. También sabe el

⁹³ Ernst Jünger, *La emboscadura*, p. 26.

emboscado que, en lo que a él respecta, no está abolida la pena de muerte. El emboscado conoce una soledad nueva, la soledad que trae consigo ante todo la maldad acrecentada hasta extremos satánicos –conoce la vinculación de esa maldad con la ciencia y las máquinas, una vinculación que introduce en la historia no, ciertamente un elemento nuevo, pero sí unos fenómenos nuevos.⁹⁴

El emboscado no puede permitirse el indiferentismo, “la emboscadura lleva a decisiones graves”. El individuo actual, singular y concreto es igual de soberano que en cualquier otro periodo de la historia, aún tiene fortaleza y capacidad de resistencia, porque como nos hace notar Foucault donde hay poder también existe libertad y resistencia: “La libertad es costosa y requiere sacrificios, el auténtico problema está, más bien, en que una mayoría no quiere la libertad y aún tiene miedo”. Nuestro porvenir depende del modo en que la persona singular sepa enfrentarse a este dilema y mantenerse firme ante esta problemática.

Los nuevos marginados ahora son otros, como bien los identifica el pensador galo:

El perfil del desheredado, del proletario, ha ido adoptando, sin que nos hayamos dado cuenta, unos rasgos diferentes de los de antes: el mundo vuelve a estar lleno de figuras de pasión. Son los expulsados, los proscritos, los ultrajados, los despojados de su patria y de su terruño, los empujados por la brutalidad de las simas más hondas. Ahí es donde están las catacumbas de hoy; y no se las abre por el mero hecho de hacer que los desheredados voten de cuando en cuando de qué manera quieren que la burocracia administre su miseria.⁹⁵

⁹⁴ *Ibidem*, p. 126.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 158.

El hombre desea obrar, acrecentar su capacidad de actuar, trabajar, crear y ampliar su mundo. El *conatus* sería la fuerza ontológica de cada ser, el esfuerzo por mantener nuestra propia entidad, individualidad y existencia.⁹⁶ Preservar el ser quiere decir abrir caminos y posibilidades, realizar futuribles, ensanchar nuestro modo de ser, amarse a sí mismo y amar a otro sin promesa o cálculo alguno. La virtud suprema está en el obrar sobre el mundo. Paul Ricoeur ha denominado a esta visión del *conatus* “ética del deseo de ser y del esfuerzo por existir”.⁹⁷

El *conatus* puede ser traducido como voluntad, apetito, deseo entendidos todos ellos como una actividad cognoscitiva y volitiva del individuo por preservar su ser que encuentra su móvil en dos pasiones fundamentales: el gozo y la tristeza. La alegría acrecienta la capacidad de obrar, la virtud misma consiste en el obrar y su premio radica en el obrar potenciado. El gozo viene definido por la pasión que siente el hombre al experimentar que au-

⁹⁶ “Cada cosa, en cuanto de ella depende, se esfuerza en preservar en su ser”; Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, p. 110. El arte, como lenguaje, como experiencia figurativa, creadora y recreadora del mundo, nos permite no sólo ser narradores del mundo, sino también narradores de nosotros mismos. El arte como la narración lleva una trama o intriga igual que la vida. De esta forma, la escritura nos permite indagar en nuestra experiencia corporal como experiencia auténtica, una experiencia corporal límite a través del dolor, la muerte, la enfermedad.

⁹⁷ Paul Ricoeur, *Introducción a la simbólica del mal*, p. 193; véase también, para ampliar el excelente trabajo, Enrique Olivas Cabanillas, “El hombre natural y la prudencia política, anotaciones sobre la modernidad de B. de Spinoza y el proceso político”, *Revista de estudios políticos*, núm. 95, pp. 295-306.

menta su poder; en el polo opuesto, la tristeza sería la sensación producida por la pérdida de ese mismo poder.

En la antropología de Spinoza no hay sitio para el alma inmortal. El alma es cuerpo que obra de forma múltiple y diversa. El viejo dualismo platónico se convierte en complementariedad. El ser humano no es un ser dual sino una unidad psicosomática: “alimentar el cuerpo es alimentar el alma”. No hay salvación con la muerte, porque la liberación no puede ocurrir allí, en un sitio que no tiene lugar. “El hombre libre en ninguna cosa piensa menos que en la muerte, y su sabiduría no es una meditación de la muerte, sino de su vida”. El miedo a la muerte, en efecto, impide a los hombres saborear la vida: “El temor es sin remedio para los necios; más para los sabios la razón quita todo temor; en cambio, los ignorantes encuentran gran seguridad en su desesperación [...] Si queréis estar libres de temor, pensad que todo es de temer”.⁹⁸

Como dice Julia Kristeva, todavía estamos a tiempo, apostemos por el porvenir de la revuelta. “Me rebelo, luego somos” (Albert Camus). O más bien parafraseando: me rebelo, luego apostamos *por ser*. La revuelta es nuestra mística, nuestra modalidad de existir, nuestro proyecto de dignidad.

⁹⁸ Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, p. 227.

Bibliografía

Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia Pre-textos, 2002.

Aguilera Portales, Rafael Enrique, “El horizonte político del pensamiento de Nietzsche” en Antonio, Castilla (coord.), *Nietzsche y el espíritu de ligereza*, México, Plaza y Valdés, 2007.

———, “Apuntes sobre el dolor: a propósito del Diario del dolor en Maria Luisa Puga” en Sánchez Garay, Elizabeth y Sánchez Benítez, Roberto (coords.), *Literatura latinoamericana (historia, imaginación y fantasía)*, México, Plaza y Valdés, 2008, pp. 227-251.

Amariglio, Jack L., “The Body, Economic Discourse, and Power: An Economist’s Introduction to Foucault”, *History of Political Economy*, 20:4, Winter, 1988, pp. 583-613.

Arac, Jonathan (ed.), *After Foucault: Humanistic Knowledge, Postmodern Challenges*, New Brunswick, London, Rutgers University, 1988.

Armstrong, Timothy J. (ed.), *Michel Foucault, Philosopher*, New York, Routledge, 1992.

Ball, Stephen (ed.), *Foucault and Education: Disciplines and Knowledge*, London, New York, Routledge, 1991.

Barry, Andrew, Thomas Osborne, and Nikolas Rose, *Foucault and Political Reason: Liberalism, Neo-Liberalism, and Rationalities of Government*, Chicago, University of Chicago, 1996.

Bernauer, James and David Rasmussen, *The Final Foucault*, MA: MIT, Cambridge, 1988.

Boyne, Roy, *Foucault and Derrida: The Other Side of Reason*, London, New York, Routledge, 1990.

- Burchell, Graham *The Foucault Effect: Studies in Governmentality, with Two Lectures by and an Interview with Michel Foucault*, Chicago, University of Chicago, 1991.
- Caputo, John D. y Yount, Mark, *Foucault and the Critique of Institutions*, Pennsylvania State University, University Park, 1993.
- Caruso, Paolo, *Conversaciones con Lévi-Strauss, Foucault y Lacan* Paolo Caruso, trad. F. Serra Cantarell, Barcelona, Anagrama, 1969.
- Colli, Giorgio, *Después de Nietzsche*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Chambon, Adrienne S., Allan, Irving *et al.*, *Reading Foucault for Social Work*, New York, Columbia University, 1999.
- Cooper, Barry, *Michel Foucault: An Introduction to the Study of His Thought*, Edwin Mellen, 1982.
- Davidsson, Arnold I. (ed.), *Foucault and His Interlocutors*, Chicago, University of Chicago, 1996.
- Deleuze, G., *Foucault*, Paris Minuit, 1986; Miguel Money, trad. Barcelona, Paidós, 1987.
- Eribon, Didier, *Michel Foucault*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 2004.
- Falzon, Christopher, *Foucault and Social Dialogue: Beyond Fragmentation*, New York, Routledge, 1998.
- Foucault, M., *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1968.
- , *El libro de los otros*, entrevista con R. Bellour, Barcelona, Anagrama, 1973.
- , *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1975.

- , *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1977.
- , *Microfísica del poder*; recopilación de textos de Foucault, Madrid, La piqueta, 1980.
- , *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999.
- , *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 1988.
- , *Defender la sociedad: curso en el collège de France* (1975-1976), edición establecida bajo la dirección de François Ewald y Alessandro Fontana por Mauro Bertani y Alessandro Fontana en el marco de la Association pour le Centre Michel Foucault, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- , *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Gane, Mike, *Towards a Critique of Foucault*, London and New York, Routledge & Kegan Paul, 1986.
- Gane, Mike and Terry, Johnson, E., *Foucault's New Domains*, London, Routledge, 1993.
- Jünger, Ernst, *Sobre el dolor*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Barcelona, Tusquets, 1995.
- Lanceros, Patxi, *Avatares del hombre: el pensamiento de Michel Foucault*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1996.
- Macey, David, *The Lives of Michel Foucault*, New York, Pantheon Books, 1994.
- Máiz, R. (comp.), *Discursos, poder y sujeto. Lecturas sobre Michel Foucault*, Universidad de Santiago de Compostela, 1987.

- Nilson, Herman, *Michel Foucault and the Games of Truth*, London, MacMillan, 1998.
- Popkewitz, Thomas y Brennan, Marie (comps.), *El desafío de Foucault discurso, conocimiento y poder en la educación*, trad. José M. Pomares, María M. Torres Sánchez, María M. Jiménez Ramírez, Barcelona, Ediciones Pomares-Corredor, 2000.
- Quevedo, Amalia, *De Foucault a Derrida: Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard*, Pamplona, EUNSA, 2001.
- Racevskis, Karlis, *Michel Foucault and the Subversion of Intellect*, Cornell University, Ithaca, 1983.
- (comp.), *Critical Essays on Michel Foucault*, G. K. Hall and Company, 1999.
- Rahchman, J., *Michael Foucault: The Freedom of Philosophy*, Nueva York, Columbia University, 1985.
- Rabinow, *Foucault, Reader*, New York, Pnathear Books, 1984.
- Rajchman, John, *Michel Foucault: The Freedom of Philosophy*, New York, Columbia University, 1985.
- , *Truth and Eros: Foucault, Lacan and the Question of Ethics*, London, New York, Routledge, 1991.
- Ransom, John S., *Foucault's Discipline: The Politics of Subjectivity*, NC, Durham, Duke University, 1997.
- Sheridan, Alan, *Michel Foucault: The Will to Truth*, London, New York, Tavistock Publications/Metheun, 1980.
- Shumway, David R., *Michel Foucault*, Boston, Twayne Publications, 1989.
- Simons, Jonathan, *Foucault and the Political*, London, Routledge, 1994.

- Smart, Barry, *Foucault, Marxism and Critique*, London, New York, Routledge, 1983.
- Smart, Barry (comp.), *Michel Foucault I. Critical Assessments: Archaeology, Genealogy and Politics*, London, New York, Routledge, 1994.
- Smart, Barry, *Michel Foucault II. Critical Assessments: Rationality, Power and Subjectivity*, London, New York, Routledge, 1995.
- Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana, 2004.
- Stoler, Ann Laura, *Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*, NC, Durham, Duke University, 1995.
- Valencia Sáiz, Ángel y Fernández-Llebrez González, Fernando (coords.), *La teoría política frente a los problemas del siglo XXI*, Granada, Universidad de Granada, 2004.
- Zaragoza Huerta, J., *Derecho penitenciario español*, México, Editorial Elsa G. Lazcano, 2007.



Cuerpo, vida y muerte

Ana Baños

El humano posee un cuerpo cuya forma no ha cesado de transformarse de acuerdo al saber vigente y a determinadas épocas y culturas. Tal metamorfosis trastoca las estructuras humanas, lugar donde se manifiestan la contingencia y lo terrenal del cuerpo humano.

El cuerpo humano estuvo ligado a la tierra: “polvo eres y en polvo te convertirás”; salía de ella y su retorno se debía a la condición de ser perecedero y mortal. Hoy, por el contrario, los cuerpos humanos se desempolvan, se desterritorializan, se incorporan a las nuevas tecnologías. Vivimos en los tiempos de la evolución artificial, que supera por mucho los ritmos pausados en los que discurría la evolución natural de las especies.

Se cristalizan proyectos que hasta hace poco leíamos en la literatura de anticipación. La ciencia ficción ha perdido su halo de irrealidad y hoy vivimos las consecuencias de la tecnología en nuestras vidas. Cuando el cuerpo humano es tomado por la técnica y la biopolítica, se ve reducido a máquina, casi a un objeto cualquiera. Vida sin ropaje en la que se instala una nueva forma de inmortalidad, una que es bastante distante de la del alma, invención escatológica para encarar la muerte.

El cuerpo humano se ha vuelto obsoleto, los cuerpos salen de la escena sexual, del contacto médico y del

salón de clases; hay una marcada tendencia a hacer de lo carnal un mero dato. Hoy los cuerpos se diseñan, se amplifican; tenemos hibridación órgano-tecnología, hibridación de sexos, lo mismo que de animales. Hemos inventado nuevas formas de vida y, en consecuencia, nuevas formas de muerte; incluso una zona intermedia: la de la “muerte en vida”.

El mercado, acoplado con las innovaciones biotecnológicas y de la industria farmacéutica, promete a los hombres un mundo mejor y una “vida feliz”. La propuesta de la ciencia es corregir, reducir o eliminar cualquier variante de padecimiento y contingencia del cuerpo: la muerte, el duelo, el envejecimiento, el dolor, la tristeza, la timidez y la soledad pasan a ser “problemas” para los cuales hay una basta gama de productos como prótesis, pastillas, bebidas, cremas y cirugías que se ofrecen como “solución”.

Las prótesis evidencian la relación cuerpo-máquina; las hay mecánicas, cibernéticas, químicas, genéticas. Entendemos por prótesis todo aquello que potencia y amplifica un cuerpo. Pareciera que el cuerpo humano, tal y como lo conocíamos, se ha vuelto obsoleto. La ciencia tiene como visión resolver la condición humana y, para ello, plantea dos vías: una promete detectar y reparar a nivel genético cualquier imperfección del soma mortal con la nanotecnología e ingeniería de tejido; la otra, busca la fusión entre tecnología digital y biología.

Desde 1880, Nietzsche anunciaba la muerte final del hombre y el advenimiento del superhombre. Hoy vivimos el despliegue de dos muertes: la muerte de Dios y la muerte del hombre, un hombre que, de acuerdo a la tradición, fue creado a imagen y semejanza de Dios. Muerto

el creador, esa idea de hombre también fallece y ambos abandonan el escenario de la historia. El lugar de Dios lo ha usurpado la tecnociencia y en el lugar del hombre se ha ubicado al *ciborg*.

La muerte del hombre ha modificado también nuestra relación con la muerte. Vivimos una Era posterior a la cristiana; en nuestro días, al hacer frente a la muerte de un ser querido carecemos del sustento religioso que en otros tiempos brindaba Dios, tanto al creyente como a los no creyentes.

Para el hombre, la muerte no es simplemente lo contrario de la vida; es más bien el fondo sobre el cual la vida adquiere consistencia y se inventa el sentido de vivir. La muerte no es un asunto de los muertos, sino un problema de los vivos.¹ La muerte es, pues, un complemento de la vida.

Función de los ritos funerarios

En la antigüedad, los honores y cuidados que se prodigaban al cuerpo del difunto tenían la finalidad de impedir que su alma o su fantasma permanecieran como una presencia amenazante entre los vivos. La falta de sepultura condenaba al muerto a no poder descansar en paz.²

Los ritos de nacimiento, iniciación y muerte permitían, según la cultura, recubrir con libido (con deseo) la biología del cuerpo. Los rituales funerarios afirmaban

¹ Norbert Elias, *La soledad de los moribundos*, 1987.

² Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, p. 82.

y restablecían la continuidad de la vida, al tiempo que ofrecían a los deudos un marco simbólico que les ayudara a aceptar su pérdida.

Con el advenimiento de la modernidad, el miedo a la muerte adoptó la forma del pánico a ser enterrado vivo, un temor asociado a la convicción de que existía un estado mixto, reversible, una zona híbrida entre vida y muerte.³

En ese contexto, los ritos de sepultura también tenían la función de prevenir los entierros precipitados, asegurando la certeza de la muerte con el fin de aplicar la máxima popular que reza: *el muerto al pozo y el vivo al gozo*. Poco a poco, esa obsesión por la zona intermedia se fue debilitando a medida que la medicina avanzaba y garantizaba la separación tajante de ambos reinos.⁴ Al llegar el siglo XIX, el miedo cesó.

Eliminación del cuerpo erógeno

Sin embargo, el siglo XX introdujo nuevas formas de indefinición entre vida y muerte de la mano de tecnologías médicas de reanimación artificial y artefactos biopolíticos de dominación. Después de la Segunda Guerra Mundial, el estatuto “sagrado”, “libidinal”, “erótico” del cuerpo humano sufrió un cambio. El cuerpo erógeno quedó reducido a una fisiología orgánica, a un espécimen. Sobre éste vendrían a desplegarse las acciones políticas de gestión y control de la vida.

³ Phillipe Ariès, *El hombre ante la muerte*, p. 504.

⁴ *Ibidem*, p. 330.

Phillipe Ariès, en su libro *El hombre ante la muerte*, indica con precisión que entre los años 1939 y 1948 se produjeron cambios en la concepción que de la muerte existía en Occidente. Mas el autor no menciona que aquel periodo coincide, precisamente, con el régimen nazi, lo cual es relevante porque los campos de concentración cambiaron la posición de Occidente ante el cuerpo, la muerte y el duelo.

Cuerpo, hombre y muerte

Body Worlds: The anatomical Exhibition of Real Human Bodies es una muestra conocida mundialmente, cuyo creador es el controvertido profesor alemán de anatomía, Gunter Von Hagens, hombre de ciencia, *showman* y artista, quien a los 60 años es dueño de un negocio con ganancias millonarias, cuyo giro ha sido bautizado con el neologismo *edutainment*, híbrido de educación y entretenimiento.

Gunter Von Hagens montó su primera exposición en 1997 en Alemania. Se trataba de una extraña colección de cuerpos conservados, “plastinizados”, sin piel, mostrados como objetos estéticos. *Body Worlds* presenta esculturas de organismos de niños, mujeres y hombres –que sobrepasan el embalsamamiento de las momias egipcias– realizando diferentes actos de la vida cotidiana: correr, patinar, danzar, usar la computadora. Pretende simular que estas figuras –desprovistas de vida– están animadas. Son en verdad esculturas anatómicas desolladas que muestran sus pieles como trofeo y exhiben las propias visceras.

Fábrica de muerte

Para Paul Virilio, las formas de arte de Von Hagens “no constituirían un hecho novedoso, sino más bien la reiteración de la *fábrica de muerte puesta a funcionar en los campos de exterminio*”.⁵ Gunter Grass compara a Von Hagens con Josef Mengele,⁶ médico del régimen nazi, quien bajo el protocolo de “investigación científica” realizó dolorosos experimentos en gemelos con el fin de descubrir el secreto de los nacimientos múltiples, y así crear genéticamente la superior *Raza Aria* que dominaría al mundo.

La fábrica de la muerte nazi es el paradigma de las fábricas de este siglo, señala Wajcman: “[...] allí los cuerpos humanos fueron tratados y producidos como objetos, reducidos a *materia prima* formada de seres desplazados del género humano”.⁷ El resultado de este proceso fue la producción en serie de la muerte y la posterior eliminación de los cadáveres. La industria fabricó, además de muertos, el olvido de los muertos.⁸

En Auschwitz, los cuerpos humanos se enfrentaron, pues, con las técnicas médicas e industriales. Hubo allí una transformación, ya que, por un lado, se fabricó una especie humana semejante a otras especies animales y, por el otro lado, se produjo la reducción biopolítica de los

⁵ Paul Virilio, *El procedimiento silencio*, 2001; cursivas del autor.

⁶ Durante la Segunda Guerra Mundial, Mengele trabajó como médico en el campo de concentración de Auschwitz. Se le llamaba *el ángel de la muerte*.

⁷ Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, pp. 217-218.

⁸ *Idem*.

hombres a “muertos vivos”. Esta reducción se logró con la aniquilación de la persona jurídica y de la identidad personal, dando lugar a una ciudad de muertos en vida, individuos privados de la garantía inalienable de la existencia y del derecho imprescindible a la muerte. Eso es lo que para Lyotard constituiría “el crimen de la humanidad que abre la posmodernidad”.⁹

Acaso esta nueva época es una formación socio-cultural que tiende a eliminar los mecanismos de los anteriores paradigmas civilizadores. La exposición de *Body Worlds* podría inscribirse en los cambios propiciados por esta nueva Era, ya que en el régimen anterior la concepción de la muerte para los seres humanos no era simplemente biológica. Se contaba con una serie de dispositivos que insertaban este suceso inédito dentro de la vida comunitaria, a través de rituales religiosos, procedimientos médicos o trámites civiles.

Eliminación de cadáveres

Ingresar a la condición humana no sólo requería de la realización de ritos de nacimiento, procedimientos necesarios para incorporarse a la vida, sino también era necesario crear formas humanas de la muerte y experimentar aquellas vivencias que permitieran distinguir las diferencias entre cuerpo, difunto, cadáver y carroña.

Con el arribo de Tercer Reich, el lenguaje empleado por el régimen buscaba ocultar con retórica los hechos ocurridos. Por ejemplo, utilizaba el término *solución final*

⁹ Jean Francois Lyotard, *La posmodernidad*, p. 31.

en vez de *exterminio*; o se aplicaba la palabra *transportados* para nombrar a los *desplazados*, al tiempo que se denominaron *piezas* a los *cadáveres*.¹⁰

Hoy atestiguamos en la vida diaria cómo la palabra *cadáver* va cayendo en desuso; por ejemplo, en las noticias escuchamos: “Los cuerpos sin vida de dos emigrantes fueron encontrados flotando en el río [...]”. “Los cuerpos de 55 de las 70 víctimas del accidente de aviación continúan perdidos [...]”. Para esquivar el término adecuado se utilizan eufemismos,¹¹ tales como *cuerpos* o *cuerpos sin vida* y así vemos cómo se extiende la costumbre de eliminar la palabra *cadáveres*.¹²

Para la filóloga María Moliner, *cadáver* significa resto mortal, despojo; voz aplicable de manera exclusiva a los seres humanos. Acaso podría decirse “el cadáver del pájaro”, pero la expresión adecuada es “el cuerpo del pájaro muerto”.¹³

La expresión *cuerpo* es aplicable a los vivos y *cadáver* lo es para el cuerpo humano muerto, precisamente cuando no está sepultado. Algunas versiones señalan que el vocablo *cadáver* se configuró por las tres primeras sílabas de cada uno de los términos de la expresión latina: *caro data vermibus*, cuyo significado en español sería

¹⁰ Esta estrategia es presentada por Víctor Klemperer en su texto *La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, 2001.

¹¹ Un eufemismo es una palabra o expresión que sustituye a otra considerada vulgar, del mal gusto o tabú. Los eufemismos son comunes en la política, con el fin de camuflar o hacer que suenen naturales las políticas impopulares o de una crisis económica.

¹² Los nazis fueron los primeros que eliminaron los cadáveres en serie.

¹³ María Moliner, *Diccionario del uso del español*.

“carne dada a los gusanos”. En la antigüedad se grababa en las lápidas¹⁴ esa frase y se dice que el tiempo implacable borró alguna de sus letras y al final sólo podía leerse: *Ca da ver*.¹⁵

Tumba plástica, eternidad itinerante

303

En 1997, Gunter Von Hagens, siendo colaborador científico del Instituto de Anatomía y Biología Celular de Heidelberg, Alemania, inventó la plastinación, una nueva técnica que revolucionaría la conservación de tejido biológico, pues permitía sustituir el líquido y la grasa corporal de un cuerpo por una sustancia química a base de silicona, de forma que los tejidos de un cuerpo mantienen su forma, textura y color; en cierto modo, es un procedimiento que recluye al cuerpo, todavía con un dejo de vida, en una tumba plástica.

Son cuerpos esculturales –“100% *non fat!*”. Por cierto, en el arte, la escultura siempre buscó hacerse de materiales perdurables como el mármol, la piedra, el hierro, con el propósito de perdurar a las figuras en el tiempo. Von Hagens utiliza un material orgánico, suspendiendo la corrupción, pues no es una cualidad propia de la carne

¹⁴ Se conocen otras leyendas inscritas sobre las lápidas: RIP: *Requiescat in pace* (Que descanse en paz); STTL: *Sit Tibi Terra Levis* (Que la tierra te sea leve).

¹⁵ Anina Jimeno Jaén, *El fascinante mundo de las palabras*, 2001. Cabría señalar que autores como J. P. Félix Descuret y G. B. F. Descuret dudan del origen azaroso de la etimología sustentada en la frase *caro data verbimus*. Ellos prefieren remontarse a la raíz etimológica aceptada por la mayoría de los filólogos.

resistir infinitamente el deterioro temporal. Pero con este procedimiento se produce un cambio: la carne modificada nunca será entregada a los gusanos.

En los cuerpos exhibidos por Von Hagens todos los rasgos humanos se han uniformado. Se han eliminado nombre, piel, vello, sudor, movimiento, olor, etcétera; son cuerpos asépticos, despellejados, desgrasados. Han sido reducidos a especímenes y a costa de perderlo todo han “ganado” la eternidad itinerante, una muerte sin tumba, y con ello el olvido de su calidad de seres humanos. Recordemos que la tumba es la forma de dejar una marca en el tiempo, un signo permanente que recuerda el paso de los individuos por la vida.

Estos cuerpos sin piel¹⁶ colisionan con los conceptos de interior y exterior. La piel en este contexto se nos presenta como un límite, como referente estabilizador y protector del cuerpo humano. Estamos frente a la presencia del cuerpo biopolítico, semejante al modelo utilizado en los ampos de concentración, donde también cada cuerpo singular fue despojado tanto del nombre como de las restantes propiedades del cuerpo.

Despliegue de las biopolíticas de la salud

La salud es hoy la norma indiscutible que no es puesta bajo alguna objeción. Las sociedades capitalistas requieren de

¹⁶ La ausencia de piel, la desollación, fue desde siempre un suplicio, algo terrible. En la antigüedad las tribus bárbaras utilizaba esa práctica para torturar y amedrentar.

cuerpos-máquinas que estén en buen estado físico y lo más aptos posibles para el trabajo. La biopolítica optimiza las capacidades del cuerpo humano, vivo o muerto: su rendimiento, el incremento de su utilidad. Hoy el rasgo notable en las prácticas funerarias es la eliminación de la muerte y el duelo, no hay ya descanso eterno.

La exhibición *Body Worlds* sostiene un discurso científico aleccionador en consonancia con las legislaciones biopolíticas de salud pública de los Estados modernos. Para Von Hagen, el objetivo de su trabajo es implantar la estética del bien, los cuerpos plastinizados que exhibe son portadores de un mensaje, pues muestran al público cómo se daña su organismo con el alcohol, el tabaco, la obesidad, etc., y así “da lecciones”¹⁷ para conducir a la vida sana. La biopolítica no se ocupa de fomentar la diferencia o la belleza como distintivo de la individualidad, sino que produce el cuerpo sano en serie.

La biopolítica, asegura Agnes Heller, se organiza en torno a la pretendida armonía de dos valores: la libertad y la vida. La libertad como autonomía del cuerpo. La vida en dos sentidos. En primer lugar, como bios, es decir, vida orgánica, corporal, sensible. En segundo lugar, como vida desde la perspectiva sanitaria: como el cuidado saludable para la óptima condición del cuerpo.¹⁸

La biopolítica, pugnando por el valor de la vida, concluye que ésta se preserva eligiendo una vida sana y legisla sobre la salud en pro de la vida, de una larga

¹⁷ La expresión “dar lecciones” es una figura que hace referencia al castigo.

¹⁸ Agnes Heller, *Biopolítica. La modernidad y la liberación del cuerpo*, p. 69.

vida. La biopolítica de la salud exige que el cuerpo se mantenga continuamente como máquina de trabajo en plena forma y busca desterrar al olvido el sentido de la mortalidad. La biopolítica rechaza la muerte.

Von Hagens exhibe pulmones de fumadores, cerebros infartados, corazones colapsados por infartos masivos. Un ejemplo de ello es el *Suicidio por Gordura-Obesidad Revelada*, en el que se muestra, en rebanadas, el cuerpo de una persona que en vida pesaba 150 kilos. De esta forma, el espectador puede ver cómo la grasa daña órganos vitales.

Hoy tenemos tipificados los llamados “delitos contra la salud”; sabemos, por ejemplo, que está penado fumar en determinados espacios públicos. Las políticas de la salud crean, así, el binarismo amigo-enemigo: “soy amigo de las grasas”, “soy amigo del agua”, “soy enemigo del tabaco”, etcétera.

Nuestros hábitos –incluyendo los alimenticios (azúcar, harina, grasas)– ya no tienen un carácter privado. Ahora somos responsables, de forma directa, de su consumo a la vista del público y de la ciencia, la cual se moviliza para “demostrar” que al entregarnos a nuestro “delito” contra la salud –el que sea– ponemos en peligro a nuestro cuerpo; también a los otros, pues los contaminamos. Por ejemplo, si fumamos volvemos a nuestros hijos “fumadores pasivos”, turbamos la paz de nuestros vecinos (pues el olor a tabaco invade sus viviendas) o enturbiamos la atmósfera.

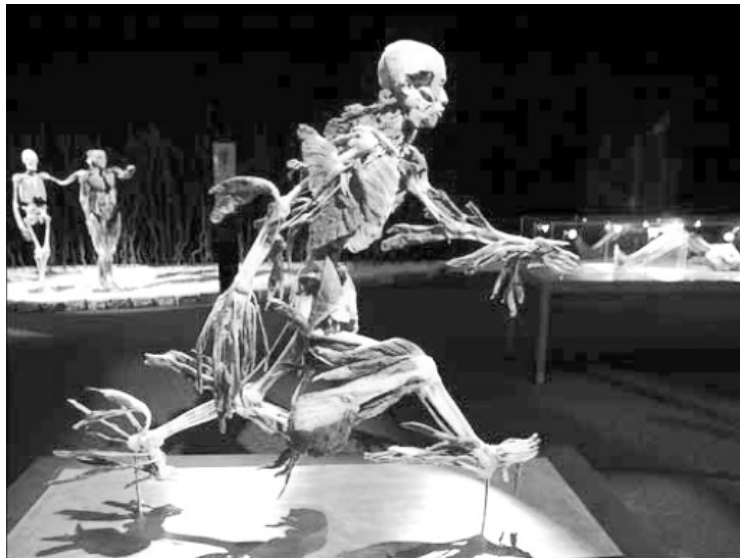
Entonces la opción es doble: someterse a la norma o al castigo. Este último podría ser la muerte biológica o la persecución social, la cual hace que la gente, por ejemplo, fume en secreto en el baño, encerrado, como el acto más privado y delictivo.

La política de salud tiene éxito en la medida en que se gesta un sentimiento de culpa que es requisito previo para que triunfe esa vía de disciplina y de castigo de la que habló Michel Foucault.

Reapropiaciones

307

A continuación, exponemos algunas imágenes: en la parte superior aparece *El Corredor*, de Guter Von Hagens, y en la inferior está, *Formas Extraordinarias de la Continuidad del Espacio*, de Umberto Boccioni (1943).





CUERPO, VIDA Y MUERTE

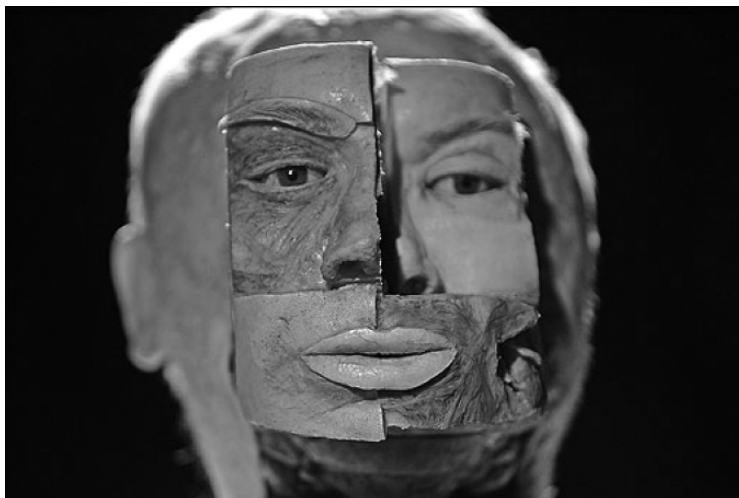
La imagen de abajo es de Naum Gabo, titulada *La Cabeza No. 2* (1916). En las imágenes siguientes está el espécimen plastinado de Von Hagens, donde se muestran varias secciones transversales de un torso y uno más de una cara.



309



CUERPO, VIDA Y MUERTE



311

Abajo podemos observar la obra *Venus de Milo*, de Salvador Dalí (1936), y en la página el espécimen creado por Gunter Von Hagens.

312



CUERPO, VIDA Y MUERTE



313

Conclusión

Después de ver las imágenes mostradas con anterioridad, uno no puede dejar de preguntarse: ¿de dónde vienen los cuerpos que se presentan plastinizados en las cerca de 10 exposiciones que circulan cada año en el mundo; entre las que destacan *Bodyworlds: The anatomical Exhibition of Real Human Bodies*, de Von Hagens, y la de su más cercano competidor. *El cuerpo humano más real y fascinante*,¹⁹ del doctor Glover?²⁰ Ambas empresas insisten en afirmar que utilizan únicamente cuerpos “no reclamados”.

Sin embargo, la feroz competencia entre Glover y Von Hagens ha engendrado acusaciones de robo de derechos, competencia desleal y tráfico de cuerpos humanos en un país como China, con fama de tolerar un floreciente tráfico clandestino de órganos y otras partes del cuerpo.

¹⁹ *El cuerpo humano más real y fascinante* pisó suelo regiomontano; la muestra fue albergada en septiembre de 2006 por la Escuela de Medicina del ITESM de Monterrey, disponible en <http://www.terra.com.mx/articulo.aspx?articuloid=198536>

²⁰ Dr. Glover, profesor emérito de Anatomía de la Universidad de Michigan, la institución más importante en Estados Unidos que abastece de cuerpos plastinizados a universidades con fines educativos. La Universidad de Michigan obtuvo “legalmente” los cuerpos ya plastinizados de la Dalian Medical University se puede consultar el directorio en <http://www.medicalschoolsinchina.com/>. Su contacto en esa universidad es el doctor Sui Hongjin. Cabe subrayar que Sui Hongjin fue antiguo director general de las operaciones de Von Hagens cuando éste estableció en China su primer Centro de Producciones de Preparados (CPP) en 1999. Hoy dirige su propia fábrica de cuerpos también en Dalian; disponible en <http://axxon.com.ar/not/165/c-1650102.htm>

Activistas han criticado tales exposiciones, ya que aseguran que se utilizan cadáveres de enfermos mentales y presos ejecutados. Los observadores de derechos humanos en China destacan que bajo la categoría de “cuerpos sin reclamar” se incluyen también a presos políticos y de los campos llamados de reeducación, de los cuales nunca se sale vivo.

El semanario alemán *Die Spiegel*²¹ denunció que esos cuerpos clasificados “no como reclamados” provenían de las penitenciarías y campos de trabajo cercanos al Centro de Producciones de Von Hagens. Si se estudia la zona con un mapa, detrás de la zona industrial de Dalian, ciudad costera de China, se observará un sitio que es propiedad de Von Hagens: el centro de producción de preparados que está rodeada de zonas militares de acceso restringido, prisiones y centros de castigo para los opositores al régimen, como es el caso de los miembros de la secta *Falung Gong*.

En esa región se ubica una posmoderna fábrica de la muerte; es una serie de edificios donde cientos de trabajadores,²² sentados en cadena, limpian, cortan, diseccionan, conservan y vuelven a ensamblar cadáveres humanos, con el fin de prepararlos para el mercado internacional de las exposiciones sobre el cuerpo humano.

Es probable que las millones de personas que acuden a *Body World*, y otras exposiciones similares, no tengan idea de que la creciente demanda de materiales ha provocado en China la aparición de una nueva industria en la que el Estado contribuye. En los últimos años se han

²¹ <http://www.spiegel.de/international/html>

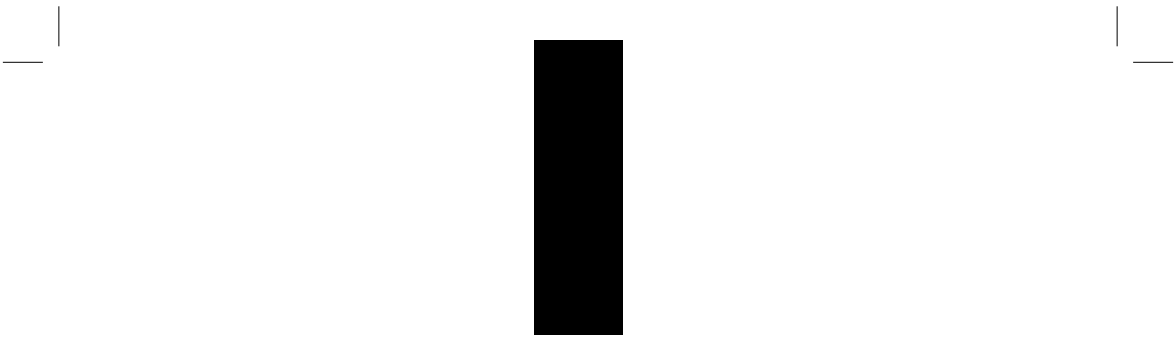
²² Plastination City, cuenta con 800 plazas de trabajo.

abierto al menos 10 fábricas de cuerpos, además de la de Von Hagens. Estas empresas reciben encargos constantes, con destino a exposiciones de países como Japón, Corea del Sur y Estados Unidos.

Como señala Paul Virilio, el arte contemporáneo ha dejado de ser demostrativo para convertirse en mostrativo. Es un arte con cierto afán de tortura, que atenta contra el espectador con la brutalidad de las obras expuestas. En efecto, el arte contemporáneo es despiadado. La situación en la que se encuentra éste no es distinta de la que acosa a la ciencia y a la biología contemporáneas. Un caso representativo es, precisamente, la muestra de especímenes de Von Hagens.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-textos, 2000.
- Ariès, Phillipe, *El hombre ante la muerte*, Barcelona, Taurus, 1999.
- Elias, Norbert, *La soledad de los moribundos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Heller, Agnes, *Biopolítica. La modernidad y la liberación del cuerpo*, Barcelona, Península, 1995.
- Jimeno Jaén, Anina, *El fascinante mundo de las palabras*, España, Antonio Pareja, 2001.
- Klemperer, Víctor, *La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, Barcelona, Minúscula, 2001.
- Liotard, Jean François, *La posmodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- Moliner, María, *Diccionario del uso del español*, Gredos, 1999.
- Wajcman, Gérard, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Mutaciones, Amorrortu, 2001.
- Virilio, Paul, *El procedimiento silencio*, Buenos Aires, Paidós, 2001.



Resúmenes curriculares

*Autores del libro
Modernidad y cuerpo:
arte y biopolítica*

Miguel Gabriel Ochoa Santos

Doctor por la Universidad Complutense de Madrid. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México. Actualmente es investigador del Consejo Zacatecano de Ciencia y Tecnología (Cozyt) y profesor del doctorado en Artes y Humanidades del CICAHM. Ha coordinado en esta misma editorial la obra *Mito, filosofía y literatura en la modernidad* (2003). Es especialista en la obra del escritor siciliano Vincenzo Consolo y por su tesis doctoral sobre este autor, recibió la distinción sobresaliente *cum laude*. En este momento, trabaja sobre temas relacionados con el cuerpo y la modernidad.

Leopoldo La Rubia de Prado

Doctor en Filosofía por la UNED. Profesor e investigador de la Universidad de Granada, España. Ha participado como docente invitado en el Doctorado en Artes y Humanidades del CICAHM. Es especialista en la obra de Kafka y ha publicado sobre ésta los estudios *Kafka*:

el maestro absoluto (Universidad de Granada, 2002) y *Kafka* (Ediciones del Orto, 2006). También ha explorado los territorios del arte y la estética, destaca el libro coordinado por él sobre la figura de Dalí: *Dalí: excéntrico/concéntrico* (Universidad de Granada, 2006). En la actualidad es profesor de la Universidad de Granada.

Elizabeth Sánchez Garay

Doctora por la Universidad Complutense de Madrid. Se ha especializado en la obra de Italo Calvino y el tema de la ironía. Ha publicado el libro *Italo Calvino: voluntad e ironía* (Fondo de Cultura Económica, 2001) y, en Plaza y Valdés, *Cándido o un sueño en la tierra: de Voltaire a Sciascia* (2003), *Vanguardias y neovanguardias: un balance de fin de siglo* (2003) y, junto a Roberto Sánchez Benítez, *Literatura latinoamericana: historia, imaginación y fantasía* (2007). En la actualidad es investigadora del Cozcyt y profesora del doctorado en Artes y Humanidades del CICAHM.

Roberto Sánchez Benítez

Doctor en Filosofía por la UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel II, y profesor titular de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Es especialista en la obra de Maria Zambrano y Paul Valéry. En esta misma editorial ha publicado *Entre la sensibilidad y el pensamiento: poesía y comprensión del arte* (2008). De su producción más reciente destacan

RESÚMENES CURRICULARES

los textos *Topología del ser* (UMSNH, 2006) y *Ensayos sobre hermenéutica* (UMSNH, 2005). Ha participado en innumerables obras colectivas de calidad internacional y actualmente participa como profesor asociado en el doctorado en Artes y Humanidades del CICAHM.

Jorge Juanes López

Escritor, filósofo y crítico de arte. Posee una obra muy variada, rica y extensa, sus libros más recientes son: *Leonardo Da Vinci: pintura y sabiduría hermética* (Itaca, 2009); *Pop art y sociedad del espectáculo* (UNAM, 2009); *Duchamp: itinerario de un desconocido* (Itaca, 2008); *Goya y la modernidad catastrófica* (Itaca, 2006). En la actualidad es investigador titular de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y profesor invitado del doctorado en Artes y Humanidades del CICAHM. Su texto sobre Marcel Duchamp fue seleccionado como el libro más destacado en artes visuales del 2008 por el suplemento “El Ángel” del periódico *Reforma*.

Marcela Calderón Chávez

Es licenciada en Artes Visuales, egresada de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo por la Escuela Popular de Bellas Artes. Por la calidad de su tesis, *Carnes, el morbo como motivo de producción artística en el arte contemporáneo*, recibió mención honorífica. Ha participado en exposiciones individuales

y colectivas. En la actualidad es docente de la asignatura. Expresión y apreciación artística.

Antonio Castilla Cerezo

322

Doctor en Filosofía por la Universidad Central de Barcelona. Es profesor de esta misma institución y de la Universitat Oberta de Catalunya. En esta misma editorial a coordinado el libro *Nietzsche y el espíritu de ligereza* (2007). Es especialista en la filosofía post-estructuralista y en la obra del filósofo italiano Giorgio Colli. Ha publicado numerosos artículos sobre Michel Foucault, Gilles Deleuze, Sacher-Masoch, Dalí y Michaux, entre otros. Ha participado como profesor asociado en el doctorado en Artes y Humanidades del CICAHM desde su fundación.

Luz Sepúlveda

Doctora en Historia del Arte por la UNAM. Es profesora del doctorado en Artes y Humanidades del CICAHM, de la Universidad Centro de Diseño y Comunicación y especialista en arte contemporáneo. Recibió el Premio Nacional de Ensayo Joven “José Vasconcelos” por su texto *La utopía de los seres poshumanos* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2004). También ha publicado *Artes visuales en México: siglo XXI* y *Breve panorama del arte actual en México* (La oruga lapislázuli, 2006 y 2008) e innumerables ensayos de crítica de arte en distintas revistas nacionales e internacionales.

Rafael E. Aguilera Portales

Doctor en Filosofía por la Universidad de Málaga. Actualmente es profesor titular de la Universidad Autónoma de Nuevo León y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Se ha especializado en la obra del pragmatista norteamericano Richard Rorty y en temas relacionados con la ética, el pensamiento filosófico y las artes. Recientemente coordinó el texto *La enseñanza de los derechos humanos* (Cozcyt, 2009) y junto a José Zaragoza Huerta y Michel Nuñez Torres, editó el libro *Derecho, ética y política a inicios del siglo XXI* (UANL, 2006). Ha publicado numerosos ensayos en revistas nacionales e internacionales.

323

Ana Baños

Realizó estudios de posgrado en el doctorado en Artes y Humanidades del CICAHM. Se graduó en la maestría en Psicología Clínica de la UANL. Es psicoanalista y profesora de la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ha participado en la creación de la *Fundación Subversión del Sujeto A C*. Trabaja sobre líneas relacionadas con la modernidad, la subjetividad y la tecnología. Ha publicado diversos ensayos sobre estos temas en distintos espacios editoriales.

Cuerpo y modernidad:
arte y biopolítica
se terminó de imprimir en julio de 2010
en los talleres de Impresos Rometa,
Cuauhtémoc número 290, colonia Aldana,
delegación Azcapotzalco. C.P. 02910, México, D.F.
El tiraje consta de 1 000 ejemplares.