

De diferentes maneras, los cuerpos se encuentran en el corazón de la economía y de la ideología contemporáneas. El cuerpo es un mercado en pleno desarrollo. Su forma y su salud, su apariencia y su potencia eficaz, su plenitud individual constituyen por otra parte instrumentos de legitimación poderosos. A la vez, transformaciones institucionales y culturales provocan nuevas construcciones sociales de los cuerpos que vuelven difícilmente legibles las dominaciones de clase y de género que no dejan de pesar sobre ellos. ¿Cómo descifrar las formas actuales de esas dominaciones? ¿Qué alternativas oponer a las ideologías del cuerpo? ¿Qué resistencias del y por el cuerpo? Son algunas de las cuestiones abordadas aquí desde el punto de vista de la filosofía, de la psicología, del trabajo y de la estética.

Cuerpos dominados - Cuerpos en ruptura

Andrieu - Haber - Lechaud
 Lhuerta - Louveau - Molinier
 Leveux - Renault - Wacziarg
**Cuerpos
 dominados
 Cuerpos
 en ruptura**

AV
 Clavos



Nueva Visión



Haber, Stéphane

Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura / Stéphane Haber,
Bernard Andrieu, Pascale Molinier - 1ª ed. - Buenos Aires:
Nueva Visión, 2007
128 p.; 20x13 cm. (Claves)

ISBN 950-602-566-3

Traducción de Ricardo Figueira

1. Filosofía 2. Psicología I. Andrieu, Bernard II. Molinier,
Pascale III. Figueira, Ricardo (trad.) IV. Título.
CDD 100.150

PRESENTACIÓN

Título del original en francés:
Corps dominés, corps en rupture
(*Actual Marx*, n° 41, 1º semestre de 2007, pp. 8-108)
© Presses Universitaires de France

Traducción de Ricardo Figueira

ISBN 950-602-563-566-3



Toda reproducción total o parcial de esta obra por cualquier sistema—incluyendo el fotocopiado—que no haya sido expresamente autorizada por el editor constituye una infracción a los derechos del autor y será reprimida con penas de hasta seis años de prisión (art. 62 de la ley 11.723 y art. 172 del Código Penal).

©2007 por Ediciones Nueva Visión SAIC. Tucumán 3, 748, (C1189AAV)
Buenos Aires, República Argentina. Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723. Impreso en la Argentina / Printed in Argentina

No existe la corporeidad abstracta. El cuerpo es por excelencia el lugar de la intersección de las dominaciones de clase, de género y de "raza"; en él se fomentan igualmente diversas tácticas de resistencia.

Las principales evoluciones que transforman nuestras sociedades exigen la construcción de problematizaciones nuevas del cuerpo. Si la opresión ejercida sobre los cuerpos (cuerpos mercantilizables, presionados, asignados) fue siempre indisoluble del capitalismo, a la hora del despliegue neoliberal sufre formas inéditas. Por una parte, el vertiginoso desarrollo de las biotecnologías, así como los vastos desembarcos en los mercados de la "forma" y de la salud, parecen orientar la economía del siglo XXI por la vía del biocapitalismo. Por otra parte, el crecimiento de las desigualdades en la escala mundial y la reducción de poblaciones enteras al mínimo vital (como en las villas miseria) hacen de la simple supervivencia corporal un desafío político desgraciadamente crucial. El neoliberalismo no perdona a los cuerpos. Estos aparecen como una de las piezas maestras (aunque subterráneas) de la ofensiva, uno de los soportes necesarios de la empresa (mercantil) sobre las vidas y uno de los datos reveladores de lo insostenible. De donde, simultáneamente, el desarrollo de diversas ideologías, de formas tan fuertes como contradictorias, que avalan las violencias simbólicas y concretas ejercidas sobre los cuerpos, que intentan volver naturales e invisibles las opresiones, legítimas y ocultar las dominaciones.

En el momento en que, en torno al cuerpo, se imponen nuevas apuestas económicas y políticas, filosóficas y estéticas

cas, en el momento en que, en consecuencia, se desarrollan nuevas reflexiones críticas sobre el cuerpo (sobre el volverse artificial del cuerpo por ejemplo), el tema de este número de *Actuel Marx** se propone describir y analizar algunas formas contemporáneas de la dominación experimentadas por el cuerpo y, más allá, plantear la cuestión de la redefinición de su(s) identidad(es), identidades en ruptura a la hora de las perturbaciones en el cuerpo. Pensarlos como apuestas y vectores también de una ruptura porque, aquí y allá, se delinean posibilidades de lucha con y por el cuerpo: en las prácticas y las propuestas militantes, los cuerpos en los hechos se oponen a los proyectos neoliberales, con la intención de apartarse, física y teóricamente, de la explotación y dependencias alienantes.

Al introducir el tema, *Stéphane Haber* y *Emmanuel Renault* recuerdan la importancia dada al cuerpo en el seno del materialismo de la práctica de Karl Marx y subrayan, sin descuidar el aporte de otras perspectivas (las de Pierre Bourdieu o de Michel Foucault, por ejemplo) que el freudomarxismo, al insistir en el cuerpo mercantilizado y disciplinado, renovó el pensamiento crítico del cuerpo en el siglo xx, abriendo interrogantes que siguen siendo fecundos. *Bernard Andrieu* interpela algunas tesis tecnofóbicas actuales fundadas en el temor a una desencarnación técnica del cuerpo (perspectiva debatida en el seno del freudomarxismo) y se plantea, en la era del tecnocuerpo, entre promesas de emancipación y riesgos de alienación, el devenir híbrido del cuerpo. A partir de las conclusiones de una encuesta de psicodinámica del trabajo entre obreros (que trabajan el material placentar) cuya fábrica acababa de cerrar, *Pascal Molinier* estudia, entre realidad e imaginario, el sufrimiento y el perjuicio producidos al cuerpo, insistiendo en el cambio de género sufrido. *Catherine Louveau* analiza algunas modalidades de la construcción social del cuerpo deportivo. La cuestión del capital corporal deportivo, fundado en el rendimiento, se aborda aquí privilegiando una aproximación que toma en consideración la diferencia entre los sexos y las relaciones socia-

les de género. *Loïc Wacquant*, interrogando el estatuto del *matchmaker* en el universo del boxeo profesional, principalmente en Chicago, explica cómo este recluta hombres jóvenes, negros y pobres, colocando su cuerpo en el mercado del éxito. Muestra que esa actividad revela los fundamentos sobre los que se inaugura un sistema de cambio del cuerpo socialmente determinado. Desde los años 1960 y 1970 hasta nuestros días, en un contexto evidentemente diferente, el arte propone múltiples imágenes del cuerpo. *Jean-Marc Lachaud* y *Claire Lahuerta* evocan algunas obras significativas del campo plástico y muestran que esos cuerpos dominados y a menudo estropeados exhiben en actos, a veces sin ambigüedad, una potencia rebelde frente a los poderes que los domesticar. Por último, *Olivier Neveux* denuncia la confusión que reina en la actualidad en la escena teatral contemporánea que, saturada de cuerpos, tiende complacientemente a no mostrar de ellos sino una capacidad para sufrir y aguantar. Con todo, alrededor de algunas tomas de posición disidentes, se afirma otro cuerpo, crítico y combativo.

ACTUEL MARX

* Originalmente, esta obra se publicó en la revista *Actuel Marx* que, dirigida por Michel Prigent (director de la publicación), Jacques Bidet (director honorario) y Emmanuel Renault (director) y con el apoyo de la Universidad de París X y del Centre National du Livre, edita Presses Universitaires de France (n° 41, primer semestre de 2007). [N. del E. argentino.]

¿UN ANÁLISIS MARXISTA DE LOS CUERPOS?

STÉPHANE HABER
Y EMMANUEL RENAULT

Contra lo que proponen algunas ideas heredadas, Marx pertenece claramente a los filósofos que hacen del cuerpo una apuesta fundamental: su materialismo es un materialismo de la práctica y la práctica no puede pensarse de modo no idealista sin que le corresponda un papel determinante al cuerpo. La propia crítica de la Economía Política otorga al cuerpo un papel decisivo: la explotación capitalista no es posible sin coerción corporal y la crítica del salario no puede llevarse adelante sin examinar sus efectos deletéreos sobre los cuerpos. En el marxismo y, más en general, en el pensamiento crítico, la apuesta es doble. Apuesta política, por una parte, porque si la dominación y la opresión pasan por los cuerpos, la crítica supone una analítica de los cuerpos. Apuesta teórica, por otra parte, en la medida en que la referencia al cuerpo vale como argumento contra algunos presupuestos idealistas y contemporizadores que a veces se encuentran en los fundadores de las ciencias humanas, y también contra los prejuicios del antinaturalismo filosófico y sociológico de nuestros contemporáneos: el mundo social no está constituido solamente por representaciones, reglas, signos e interpretaciones sino también por cuerpos, y estos no son solo instrumentos de acción o de hábitos sedimentados, deseos y esquemas socialmente contruidos: consisten, en cambio, en procesos dinámicos susceptibles de resistir a la apropiación social y cultural en las experiencias del sufrimiento o del rechazo capaces de abrir líneas de fuga. Ni materia infinitamente maleable por las normas, ni simple receptáculo de las interiorizaciones sociales, el cuerpo es el lugar materialista de una subjetividad que ya no se puede concebir como una

fuerza natural de subversión revolucionaria. Lugar donde se encarnan y se reproducen dominaciones y opresiones, no constituye ni el origen ni el lugar principal de las resistencias, sino simplemente uno de los factores importantes y uno de los compañeros frecuentes de la acción de protesta. Para identificar esa ambivalencia política del cuerpo, las tradiciones marxistas y posmarxistas proporcionan una ayuda incomparable.

CUERPOS Y ACCIÓN

Es en el marco de una doble oposición donde Marx fija, en sus *Tesis sobre Feuerbach*, los principios de una filosofía de la práctica. Contra el idealismo alemán que trataba de identificar objetividad y actividad del yo (Fichte), o verdad y auto-desarrollo del pensamiento (Hegel), Marx propone que el actuar debe comprenderse no tanto como la actividad de una subjetividad separada del mundo de los objetos sino como una "actividad objetiva" (tesis 1). Al materialismo que desarrolla el tema del condicionamiento por las circunstancias (tesis 3) y subraya el lado determinante de la realidad efectiva (conociéndola sobre el modelo "del objeto o de la intuición") le opone la tesis de que es en la práctica misma donde se encuentra y se constituye la efectividad (tesis 1 y 2). Esbozando así una argumentación que será desarrollada por el pragmatismo estadounidense (por Dewey¹ y Mead² principal-

¹ Véase, por ejemplo, J. Dewey, *Reconstrucción en filosofía*, Paul Paris, Farrago/Léo Scheer, 2003, pp. 32 y 136 [*La reconstrucción de la Filosofía*, Buenos Aires, Aguilar, 1964]: "Una de las esferas fue considerada 'superior' y se le acreditó una nobleza que le aseguraba una preeminencia sobre la otra, considerada, frente a ella, 'inferior'. A lo que es superior se le dio el nombre de 'espiritual', de ideal, de moral. En lo que hace a lo físico, se lo confió al protocolo de la nueva ciencia de la naturaleza (...). Esa partición dio a la filosofía la retahíla de dualismos que, en conjunto, han originado sus problemas 'modernos'". "En la medida en que esta separación hace del pensamiento y de la teoría una esfera separada y más noble, confirma la práctica actual en toda su brutalidad y en su esterilidad rutinaria. De ese modo el idealista ha conspirado con el materialista para mantener la vida real en un estado de pobreza y de injusticia".

² Véase principalmente la teoría del sustrato corporal de la acción, de la intersubjetividad práctica y de la génesis social de las funciones cognitivas desarrollada en G. H. Mead, *L'Esprit, le soi et la société*, Paris, PUF, 2006 [*Esprit, persona y sociedad desde el punto de vista del conductismo social*, Buenos Aires, Paidós, 1972].

mente) en el viraje del siglo XIX al XX. Marx sostiene que hay que pensar a partir de la práctica para disolver los falsos misterios en los que se debate la filosofía clásica (tesis 8). Como en el pragmatismo estadounidense, la crítica de la oposición entre el idealismo y el materialismo pasa no solo por la refutación del dualismo de la conciencia y del mundo sino también por la recusación de las oposiciones del Yo y el Tú, del espíritu y el cuerpo. Marx subraya que "la esencia humana" se define en "el conjunto de las relaciones sociales" y no en un "individuo humano abstracto aislado" (tesis 6). Subraya también que la práctica debe comprenderse como una actividad "sensible" y no como la de un espíritu separado del cuerpo; agrega que la propia sensibilidad debe concebirse como una "actividad práctica sensible" (tesis 5). El cuerpo sensible no es un simple instrumento de acción puesto en práctica y controlado por un pensamiento, sino más bien el origen del dinamismo de la acción. Y como el sujeto de la práctica es ese "ser corporal" que define al hombre como "ser viviente" o "ser natural"³ no debe asombrarnos que a veces Marx presente su materialismo como un "naturalismo"⁴. Puede verse también que el término "práctica" permite pensar algo que no se corresponde exactamente con el concepto habitual de acción: no solo el despliegue de planes de acción formulados (en forma de proyectos o como deliberación) o tácticamente poseídos como formas de hacer incorporadas, sino también el propio dinamismo del actuar que irriga los planes de acción, conduciendo a veces al cumplimiento de la acción, otras más bien malogrando su buena ejecución y hasta sustrayéndola al control de la subjetividad.⁵

Tanto en Marx como en el pragmatismo, las soluciones de los problemas teóricos deben buscarse en una teoría de la centralidad de la práctica (tesis 8) entendida como actividad sensible de la que el cuerpo constituye uno de los focos principales. Es sin duda el cuerpo como conjunto de "fuerzas" y de "necesidades" lo que se halla en el origen de nuestra rela-

³ *Manuscritos de 1844*, Paris, GF, 1996, p. 179 [*Manuscritos económicos-Filosóficos de 1844*, Buenos Aires, Colihue, 2004].

⁴ *Ibid.*, pp. 152, 160.

⁵ Sobre las insuficiencias implicadas en el concepto de "acción" de las "teorías de la acción" véanse principalmente G. Mendel, *L'Acte est une aventure. Du sujet métaphysique au sujet d'incapacité*, Paris, La Découverte, 1998 y F. Fishbach, *L'Être et l'act. Enquête sur les fondements de l'ontologie moderne de l'agir*, Paris, Vrin, 2002.

ción práctica con el mundo:⁶ una relación práctica en la que el mundo aparece como objeto de las necesidades y objetivación de las fuerzas humanas,⁷ donde, por otra parte, el prójimo aparece a la vez como parte constituyente y condición del mundo.⁸ Pero todavía menos que el pragmatismo, Marx admite que la resolución de los problemas teóricos puede reducirse al análisis teórico de la práctica. Al contrario de un autor como Wittgenstein que también sostiene que la disipación de los falsos problemas filosóficos pasa por la descripción de los usos y de las prácticas, pero que concluye que la filosofía "deja todas las cosas sin cambio",⁹ Marx subraya que la solución de los problemas teóricos supone una transformación de las situaciones sociales problemáticas (tesis 9). Y como esa práctica no se define solamente por normas sociales y principios de eficacia, sino también por un dinamismo corporal, puede encontrar en ella una normatividad immanente que permite distinguir, en el seno de la multiplicidad histórica de las prácticas sociales, "verdadera" y "falsa" práctica.¹⁰

Las grandes tematizaciones del cuerpo orquestadas por el pensamiento filosófico del siglo xx después del impulso fenomenológico (Husserl y Merleau-Ponty principalmente) presentan, en cierta forma, continuidad con la definición del materialismo como pensamiento de la acción encarnada y situada. En *Les aventures de la dialectique*, Merleau-Ponty subraya la proximidad entre, por una parte, un pensamiento atento al arraigo de las operaciones subjetivas en la sensibilidad y la corporeidad y, por otra, una teoría para la cual la

⁶ K. Marx, *Manuscritos de 1844*, pp. 169-171. Sobre el concepto marxista de necesidad, véase A. Heller, *La Théorie des besoins chez Marx*, París, UGE, 1978 (*Teoría de las necesidades en Marx*, Barcelona, Península, 1986).

⁷ *Ibid.*, p. 154: "El primer objeto del hombre —el hombre— es naturaleza, mundo sensible. Las fuerzas esenciales particulares y concretas del hombre, que no encuentran su realización objetiva más que en los objetos naturales, no pueden llegar al conocimiento de sí sino en la ciencia de la naturaleza".

⁸ *Ibid.* "La naturaleza es inmediatamente el prójimo que existe por sí mismo de manera sensible, pues su propio mundo sensible no existe como realidad sensible sino gracias al prójimo".

⁹ L. Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, París, Gallimard, 2005, p. 87 (§ 124).

¹⁰ K. Marx, *Manuscritos de 1844*, ob. cit., p. 193: "En cuanto al fetichismo, por ejemplo, se ve en qué medida la solución de los enigmas teóricos es una tarea de la práctica y se realiza por su mediación y en qué medida la práctica verdadera es la condición de una teoría real y positiva".

subjetividad histórica se delinee no como un sentido necesariamente dado, sino en el seno de coyunturas particulares, ambiguas, en las que es difícil distinguir la voluntad y la tendencia objetiva (el marxismo). Agudizado por la biología y el psicoanálisis, Merleau-Ponty no deja de insistir en la idea de que el arraigo de nuestra actividad en la naturaleza no contradice en absoluto la autonomía del orden humano y cultural. Pero también desarrolló de un modo nuevo la problemática marxista del "primado de la práctica". Es en primer lugar la motricidad del cuerpo propio lo que hace aparecer un mundo, lo que lo organiza (por ejemplo con las polarizaciones espaciales —derecha e izquierda, arriba y abajo, etc.— que provienen de los ejes de movimientos naturales de mi cuerpo y no constituyen entonces técnicas de localización cómodas en el seno de mi medio como los que inspiraría una razón instrumental emergente. Es porque está investido por un cuerpo que avanza, se embarca en gestos y cumple tareas que el mundo (*Welt*) se transforma en un medio familiar, habitable, cargado de significaciones (*Umwelt*).

De ese modo, a través de la influencia de Goldstein, Merleau-Ponty se vincula con la tradición proveniente de la *Naturphilosophie* (de la que algunas formas se hallan presentes en los *Manuscritos de 1844*)¹¹ y del vitalismo: el cuerpo se comprende como una potencia de actuar afirmativa, expansiva, creadora. En la *Phénoménologie de la perception*, contra el idealismo lingüístico de muchos de nuestros contemporáneos, interpreta así la invención verbal —después sedimentada en las reglas sociales— como una prolongación de lo que ya se manifiesta en la invención de una gestualidad adecuada a una situación original que requiere las aptitudes corporales. Sin embargo, a lo largo del desarrollo de la obra de Merleau-Ponty, la imagen dinamista de un cuerpo creativo capaz de instaurar algo en la cultura y la sociedad —un modelo que no es difícil de relacionar con algunos aspectos de la concepción marxista del trabajo—,¹² parece disiparse bajo la

¹¹ Al respecto, véanse principalmente M. Frank, "La critique shelligienne de Hegel et les débuts de la dialectique de Marx", en G. Seel, *Marx et les sciences humaines*, Lausana, L'Âge d'homme, 1987, y E. Renaud, "L'élargissement fichtéen du concept de pratique et ses avatars", en S. Haber, *L'action en philosophie contemporaine*, París, Ellipses, 2005.

¹² Véase principalmente M. Merleau-Ponty, *La Structure du comportement*, París, PUF, 2002, pp. 174-191 (*La estructura del comportamiento*, Buenos Aires, Hachette, 1976).

presión de dos motivos bastante contradictorios: por una parte la influencia del modelo saussuriano, que tiende a una visión más determinista e internalista de la cultura y, por la otra, la fascinación acentuada por el tema de la pertenencia fusional del sujeto a la naturaleza. De esas dos maneras se pierde de vista la dinámica creadora del cuerpo. Se puede decir que la sociología de Bourdieu, que desde diversos lados heredó la concepción merleau-pontina del cuerpo, va a acentuar el destierro de la perspectiva dinamista. En efecto, leer el *Esquisse de une théorie de la pratique* es una especie de replanteo de temas merleau-pontinos en el seno de una crítica de Lévi-Strauss que permitió al sociólogo diseñar una vía nueva. Pensando al agente como portador de disposiciones, y la acción como actualización de una disposición, hay que subrayar que la lógica de la práctica no es una simple vivencia susceptible de alcanzarse por la comprensión empática, aunque tampoco es la realización de una *representación*, por ejemplo de un cálculo o de un programa inconsciente resultante de leyes del espíritu o de la sociedad.¹³ Porque los efectos de la interiorización de las normas sociales no se comprenden si no se ve que ella se traduce menos por el aprendizaje de esquemas rígidos (de reflejos) que por la incorporación de disposiciones fluidas capaces de responder a la diversidad de situaciones (*habitus*). Dicho de otro modo, la socialización se articula con una flexibilidad creativa inherente al cuerpo propio, a esa racionalidad prerreflexiva del gesto logrado y de la postura adecuada que testimonia una complicidad esencial, pero siempre reinventada, entre el sujeto, el mundo y el prójimo.¹⁴ Sin duda existe la inculcación social,

¹³ P. Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Ginebra, Droz, 1972, p. 178: "La práctica es a la vez necesaria y relativamente autónoma en relación con la situación considerada en su inmediatez puntual porque es el producto de la relación dialéctica entre una situación y un *habitus*, entendido como un sistema de disposiciones durables y extrapolables que, integrando todas las experiencias pasadas funciona en cada momento como una *matriz de percepciones, de apreciaciones y de acciones*, y hace posible el cumplimiento de tareas infinitamente diferenciadas, gracias a las transferencias analógicas de esquemas que permiten resolver los problemas de la misma forma y gracias a las correcciones incessantes de los resultados obtenidos, dialécticamente producidos por esos resultados".

¹⁴ *Ibid.*, p. 226: "Se ve qué lejos se está del encadenamiento mecánico de acciones reguladas por adelantado que se asocia comúnmente a la noción de ritual: sólo el virtuoso perfectamente dueño de su arte de vivir puede aprovechar todos los recursos que le ofrecen las ambigües"

pero, lejos de realizarse de un modo represivo y mecánico, es solidaria con una apropiación activa, con un ejercicio expansivo de las facultades orgánicas. Para preservar sociológicamente el actuar contra el peso de los determinismos, no se trata, entonces, en Bourdieu, de apelar a una libertad de traspaso y superación soberana de lo dado, sino, hablando de disposición, de invocar un sentido merleau-pontino de la improvisación, de la agilidad y de la adecuación, sentido que el *habitus* controla no como una ley que contiene de antemano los casos particulares, sino del modo en que una regla abre un espacio para actualizaciones *a priori* indeterminables y aleatorias que en respuesta le enriquecerán el sentido.

En sus análisis, todo el arte de Bourdieu —y allí retoma, según él mismo, la inspiración marxista— consiste en sugerir que es en torno de actitudes de clase donde se agrega todo el universo de esas prácticas habituales. Esa acentuación sociológica resulta sin duda iluminadora en el plano empírico: en muchos casos, las *actitudes de clase* relativamente fijas constituyen el trasfondo de estilos corporales individuales, ellos mismos ligados por mil lazos a las coacciones y a las creencias generadas por la organización económica no igualitaria de las sociedades capitalistas. Lo es también en el plano teórico, porque permite subrayar la variedad de formas de prácticas y de estilos corporales allí donde el pragmatismo, por ejemplo, tiende a no hablar de la práctica y del cuerpo más que en singular.¹⁵ Lo es por último en el plano político, porque contribuye a presentar el cuerpo como uno de los actores de la lucha de clases. Pero, por principio, Bourdieu no puede captar la flexibilidad y la creatividad del cuerpo en acción sino enroladas y sujetas de modo irreversible a la lógica de clase existente. Es también una filosofía del cuerpo —como flexibilidad y dinamismo irreversiblemente *encadenados*— lo que constituye la base de una concepción de la sociedad de la que sin esfuerzo se pueden criticar algunos rasgos deterministas. ¿Acaso las iniciativas del cuerpo y el modo en que se halla investido

dades y las indeterminaciones de las conductas y de las situaciones para producir la acciones que convienen en cada caso, para hacer 'lo que hay que hacer', lo que se dirá 'que no había otra cosa que hacer', y hacerlo como se debe".

¹⁵ Al respecto, véase E. Balibar, S. Laugier, "Praxis", en B. Cassin, *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaires des intraduisibles*, París, Seuil, 2004.

(en el campo artístico, sexual, etc.) no pueden estar vinculadas a la posibilidad de un cuestionamiento de las relaciones sociales y de los esquemas de la cultura, de un movimiento que no se reduce a la reproducción de lo existente a lo idéntico? Retomando la concepción marxista de la explotación, la posibilidad de tal relación puede volverse creíble.

CUERPO Y EXPLOTACIÓN

Aunque no haya elaborado una teoría de la acción ni una teoría de la génesis práctica de las funciones cognitivas y de las relaciones intersubjetivas, Marx hace del cuerpo la fuente de un dinamismo donde se alimentan intersubjetividad práctica y constitución de la experiencia. Su materialismo muestra cómo ese dinamismo se ve sometido a la influencia determinante de las coacciones institucionales y de la violencia social: el despliegue práctico del dinamismo natural se encuentra siempre aprisionado en las relaciones sociales de producción, que pesan no solo sobre la acción social sino también sobre el cuerpo. En su crítica de la Economía Política, Marx analizó la apropiación capitalista de la fuerza corporal y sus efectos recíprocos sobre la constitución de los cuerpos. Si ese análisis muestra que el cuerpo nunca se da en un más acá o en un más allá de lo social, sino permanece siempre atrapado en acuerdos económicos y técnicos, también muestra que el cuerpo socialmente determinado según las relaciones de clase y de género conserva un poder de formación, de deformación y de crítica del juego social.

En *El capital* es en primer lugar por la intermediación de la definición del valor como se aborda el cuerpo. La teoría del valor tiene como función determinar cómo la "plusvalía" (y así la explotación capitalista) es compatible con un intercambio de equivalentes (el contrato asalariado). Se basa totalmente en la elaboración del concepto de "fuerza de trabajo": el valor producido por la "fuerza de trabajo" resulta diferente del valor de la "fuerza de trabajo". Ahora bien, la fuerza de trabajo es el cuerpo como sujeto del trabajo: "Por fuerza de trabajo o potencia de trabajo entendemos el resumen de todas las capacidades físicas e intelectuales que existen en la corporeidad, la personalidad viviente de un ser humano, que este pone en movimiento cada vez que produ-

ce valores de uso de cualquier especie".¹⁶ En la teoría marxiana del valor, el concepto de fuerza de trabajo desmpeña de hecho una doble función, una que remite al cuerpo como fuerza y otra al cuerpo como conjunto de necesidades. La sustancia del valor se halla definida, en efecto, por cierto gasto de fuerza de trabajo o como cierta cantidad de energía corporal en el sentido fisiológico del término: "Todo trabajo es por una parte gasto de fuerza de trabajo humana en el sentido fisiológico, y es en esa calidad de trabajo humano idéntico, o hasta de trabajo abstractamente humano, como constituye el valor mercantil".¹⁷ Pero el capitalismo también transforma el cuerpo "fuerza de trabajo" en una mercadería dotada de un valor, y ese valor se define por la cantidad de trabajo socialmente necesario para la reconstrucción de la capacidad de trabajo. En ese sentido el salario resulta determinado por la satisfacción de las necesidades del cuerpo trabajador: "necesidades naturales propiamente dichas", por una parte, "necesidades llamadas necesarias" en función "de las condiciones en las que se formó la clase de los trabajadores libres y, en consecuencia, de sus costumbres y de sus propias exigencias en lo que hace a sus condiciones de existencia",¹⁸ por la otra. Se le ha reprochado a Marx que definiera el valor en términos puramente energéticos o fisiológicos, adhiriendo así al modelo del "motor humano" por el que sus contemporáneos reducían el cuerpo del obrero a una simple cantidad de energía física.¹⁹ El reproche es injusto. Por el contrario, Marx identificó esa concepción del cuerpo como ideológica²⁰ y le opuso una concepción política y social del cuerpo. Para que exista explotación no basta con instalar por la vía contractual un cuerpo "fisiológico" del asalariado en el proceso de trabajo: es preciso que, por añadidura, en el seno del proceso de producción un conjunto de relaciones de dominación específicos obligue al individuo a "gastar" su actividad en forma de trabajo valorizable, y eso con una duración tal que el valor producido exceda el valor de la fuerza de trabajo (plus-trabajo): el cuerpo del asalariado se ve como un cuerpo dominado y no sólo como

¹⁶ K. Marx, *Le Capital*, libro I, París, PUF, "Quadrige", 1996, p. 188 [*El Capital. Crítica de la economía política*, Madrid, Siglo XXI, 1980].

¹⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹⁸ *Ibid.*, p. 192.

¹⁹ A. Rabinbach, *Le Moteur humain. L'énergie, la fatigue et les origines de la modernité*, París, La Fabrique éditions, 2004, pp. 127-144.

²⁰ K. Marx, *Le Capital*, ob. cit., pp. 641-648.

una energía utilizada.²¹ Por otra parte, la teoría de la reproducción de la fuerza de trabajo señala claramente que la "fuerza de trabajo" es indisoluble de un conjunto de normas que no atañen solo a las modalidades social y culturalmente determinadas de la satisfacción de las necesidades individuales (normas de consumo). En la medida en que la cuestión de la reproducción de la fuerza de trabajo compromete la de la continuidad intergeneracional, son también la normas generadas de la familia²² y de la educación las que deben tenerse en cuenta: el cuerpo explotado se define como un cuerpo social y no sólo como un cuerpo fisiológico.

Como se ve en el análisis de la evolución de los límites de la jornada de trabajo, el cuerpo define igualmente el punto de vista de cierta crítica del capitalismo. La producción de plusvalía se basa en una restricción al plustrabajo y la extorsión de plustrabajo puede tomar dos formas: aumentar la duración de la jornada de trabajo (producción de plusvalía absoluta), bajar el valor de la fuerza de trabajo intensificando la productividad del trabajo (producción de plusvalía relativa). Es a través del estudio de la primera de esas dos formas como Marx propone el único análisis temático del desarrollo sociohistórico de la lucha de clases en *El capital*. Es sorprendente que se lo introduzca a partir del análisis de la indeterminación del Derecho y que tenga por apuesta específica el cuerpo obrero.

²¹ Para la distinción entre "proceso de trabajo" y "proceso de valorización", véase *El capital*, libro I, cap. 5. Para la interpretación del "gasto" de la fuerza de trabajo como elemento central de una concepción "sociopolítica" del valor, véase J. Bidet, *Que faire du Capital?*, París, PUF, 1999.

²² Marx hace notar que para la reproducción de los obreros el capitalismo "confía en el instinto de conservación y en el instinto sexual de los obreros" (*Le Capital*, ob. cit., p. 642) y subraya que destruye las condiciones materiales del orden familiar en el que delega la reproducción de la fuerza de trabajo: "por terrible y repugnante que parezca la disolución del viejo régimen familiar dentro del sistema capitalista, no deja de ser cierto que la gran industria, al asignar a las mujeres, los adolescentes y los niños de uno u otro sexo, fuera de la esfera doméstica, un papel decisivo en los procesos socialmente organizados de la producción, crea el nuevo fundamento económico en que descansará una forma superior de la familia y de la relación entre ambos sexos (...). Es evidente que la composición del personal obrero combinado a partir de individuos de ambos sexos provenientes de sectores de edades muy variados, a la vez que es una fuente envenenada de ruina y de esclavitud en su forma brutal natural, en su forma capitalista, donde el obrero existe para el proceso de producción y no el proceso de producción para el obrero, en condiciones propias no puede sino transformarse en fuente beneficiadora del desarrollo de la humanidad" (*ibid.*, pp. 550-551).

En el régimen capitalista la producción de plustrabajo se basa en un intercambio de equivalentes: en la esfera de la circulación, una mercadería (la fuerza de trabajo) es pagada a su valor por el capitalista quien, como contrapartida, puede hacer libre uso de ella en la esfera de la producción, con la condición de que ese uso sea compatible con las condiciones de la reproducción de la fuerza de trabajo. Legalmente, la jornada de trabajo resulta así fijada por un doble límite máximo: "Primero por el límite físico de la fuerza de trabajo (...). Es preciso que en una parte de la jornada la fuerza repose, duerma y en otra parte de ella el hombre debe satisfacer otras necesidades físicas, alimentarse, lavarse, vestirse, etc. En segundo lugar, más allá de ese límite puramente físico, la prolongación de la jornada de trabajo tropieza con límites morales. Hace falta que el trabajador tenga tiempo para satisfacer necesidades intelectuales y sociales cuyo alcance y número se hallan determinados por el estado general de la civilización".²³ El problema se halla en que el capitalista y el proletario proponen cada uno una interpretación diferente del "límite normal" de la jornada de trabajo a la que uno y otro parecen tener legítimo derecho. "El capitalismo invoca su derecho de comprar cuando busca hacer la jornada de trabajo tan larga como sea posible (...). Del otro lado, la naturaleza específica de la mercancía vendida implica una limitación a su consumo por el comprador, y el trabajador invoca su derecho de vendedor cuando quiere limitar la jornada de trabajo a una medida normal determinada. Se da entonces una antinomia, derecho contra derecho, uno y otro con el sello del intercambio mercantil. Entre dos derechos iguales, la violencia zanja la cuestión. Y de ese modo en la historia de la producción capitalista la reglamentación de la jornada de trabajo se presenta como la lucha por los límites de la jornada de trabajo. Lucha que opone al capitalista global, o la clase obrera".²⁴ El capitalismo estuvo primitivamente orientado hacia la extensión indefinida de los límites de la jornada de trabajo, lo que se ha traducido en una dramática agravación de las condiciones corporales de la vida de los obreros (talla, salud, duración de la vida, aptitud para el trabajo), así como por diferentes formas de degradación moral ligada a la ausencia de condiciones sociales normales de reproducción de

²³ *Ibid.*, pp. 258-259.

²⁴ *Ibid.*, pp. 261-262.

la fuerza de trabajo. El capítulo VIII describe los diferentes aspectos del problema apoyándose principalmente en los informes de los inspectores de fábricas, dibujando un cuadro de las condiciones de vida de la clase obrera que se completará con el análisis de las condiciones de alimentación y alojamiento desarrollado en el capítulo XXIII. El sufrimiento y la vida insostenible inducidos en el propio lugar de la producción por las condiciones de trabajo dieron lugar a distintos movimientos de resistencia y de lucha abierta que, a merced de los conflictos entre fracciones de la burguesía y con el progreso de la organización de la clase obrera, terminaron por reorientar al capitalismo por la vía de la extorsión de la plusvalía relativa, dando lugar a nuevas formas de opresión de los cuerpos (la parcelación y la desposesión del cuerpo por el maquinismo)²⁶ y a nuevas resistencias. Pero es claramente en ese conflicto inicial, una de cuyas apuestas fundamentales es el uso del cuerpo del obrero, donde se juega la formación del proletariado como clase revolucionaria.

En todos los análisis del capítulo VIII del libro I de *El capital*, el cuerpo aparece a la vez como lo que está excluido del derecho, porque los asalariados contratan como voluntades libres desencarnadas, y como lo que, sin embargo, cuenta más para los individuos: lo que los conduce no sólo a resistir, sino también a organizarse políticamente. Sin embargo, lejos de identificar el cuerpo con un impensado del derecho liberal, esos análisis muestran más bien que el cuerpo se inscribe en sí mismo como una reivindicación subversiva: como los obreros no pueden reducirse a voluntades sin cuerpos, las cláusulas implícitas del contrato salarial definen la aporía fundamental de la concepción liberal del trabajo.²⁷ El sufrimiento y la degradación de los cuerpos oprimidos aparecen así no sólo como la motivaciones de algunas luchas anticapitalistas, sino también como el fundamento de su legitimidad en el seno mismo del universo normativo de la sociedad burguesa. De un modo más general, los análisis del capítulo VIII, del capítulo XIII (efectos de la transformación de la manufactura en gran industria), de los capítulos XVIII y XIX (consecuencias del salario por tiempo y por piezas), y del capítulo XXIII (formas

concretas de existencia de una sobrepoblación relativa) comparten una crítica al capitalismo que, aun cuando explicita las contradicciones estructurales de un modo de producción, se esfuerza siempre por tomar como punto de partida las "condiciones de vida" de la clase obrera.²⁸ La crítica del capitalismo es, en Marx, una crítica por los efectos, y principalmente por los efectos producidos sobre el cuerpo.

Sin duda Marx tuvo el mérito de desarrollar modelos de crítica social (bajo la égida de la alienación y después de la explotación) que no solo eran compatibles con un relevamiento preciso de las desgracias y de las modificaciones que sufrían los cuerpos individuales por la organización capitalista del trabajo, sino que además exigían tal relevamiento. Si hay una "moral" o una "teoría de la injusticia" que se pueda extraer del libro I de *El capital*, no es más que el desarrollo de un núcleo duro de intuiciones igualitarias y democráticas; muestra también, y más fundamentalmente, que una institución social es mala cuando los cuerpos resultan maltratados en ella (la parcelación de las actividades, las condiciones de trabajo degradantes, la enfermedad y la muerte socialmente inducidas) y cuando sus poderes expresivos y creadores son sistemáticamente instrumentalizados y dirigidos desde el exterior. No es menos cierto que el hecho de que Marx no haya precisado verdaderamente el trasfondo normativo de esas tomas de posición explica que se las haya podido descuidar e interpretar en diversos sentidos. Otros límites están dados por el hecho de que no haya centrado su análisis de la apropiación capitalista de los cuerpos más que en la esfera de la producción, sin ofrecer instrumentos teóricos que permitieran analizar el cuerpo como mercancía. Nuestros días se caracterizan principalmente por el surgimiento de la economía del bienestar (dietética, deportes, etc.) y de la salud, por el desarrollo de las industrias farmacéuticas, de las biotecnologías y del comercio de órganos, a la vez que crecen las poblaciones acorraladas en la simple supervivencia en las villas miserias.²⁹ El cuerpo es la apuesta transversal y paradójica de

²⁶ Ibid., pp. 474-475.

²⁷ Se ha señalado que la emergencia del derecho del trabajo procedía precisamente de la evidencia de que el obrero no era solamente una voluntad libre sino ante todo un cuerpo sufriente del trabajo; A. Supiot, *Critique du droit du travail*, París, PUF, 1994, pp. 51-66.

²⁸ Para ello basta mencionar el cuestionario de la *Enquête ouvrière* preparada por Marx en 1880; véase la traducción [francesa] y el comentario propuesto en la revista *Travailleur*, n° 12, 2004. [Cuestionario para una Encuesta Obrera, <http://www.motranscosmosquerra.org/public/En-cuesta%20Obrera%20Marx.html>]

²⁹ Sobre el lugar de las villas miserias en el capitalismo contemporáneo, véase M. Davis, *Le pire des mondes possibles. De l'explosion urbaine au bidonville global*, París, La Découverte, 2006. Sobre el comercio y

mercados y de tráfico en pleno desarrollo y el objeto de diversas técnicas de *marketing* que dan lugar a diferentes tipos de producciones ideológicas. El movimiento por el que el capitalismo posfordista parece orientarse por la vía del "biocapitalismo" parece acompañado por una doble ideología: la primera presenta el cuerpo como una realidad esencialmente vulnerable y sufriente, como si expresara silenciosamente una demanda infinita de medicamentos y de intervención médica;²⁹ la segunda, por el contrario, celebra el fin del cuerpo gracias a los implantes y las prótesis tecnológicas.³⁰ ¿Puede el cuerpo conservar una función crítica en tal dispositivo económico e ideológico? Responder a esta pregunta supone que antes se recuerden dos transformaciones características del siglo xx: la promoción del cuerpo como legitimación del capitalismo fordista (derecho a la salud y al bienestar en el "Estado providencia") y su uso como argumento subversivo contra ese mismo capitalismo (liberación del deseo y "revolución sexual").

CUERPOS MECANIZADOS, REPRIMIDOS Y DISCIPLINADOS

La temática del cuerpo como un conjunto de necesidades y fuerzas se vio renovada en el siglo xx por el análisis freudiano. El freudomarxismo encontró allí la ocasión de denunciar de otra forma la opresión de los cuerpos y de afirmar resueltamente el alcance subversivo de las necesidades y de las fuerzas corporales. Ya en Feuerbach el cuerpo era considerado como la sede de la relación afectiva con el mundo y muchos análisis de Marx dan testimonio de la presencia de esta

temática, que se renovó a la luz de la idea de un cuerpo como foco erótico.³¹ De ese modo, el capitalismo no aparecía ya solamente como el origen de una destrucción y de una mecanización de los cuerpos, sino también como una empresa de represión de las pulsiones frente a la cual la liberación del deseo y la revolución sexual constituían las consignas adecuadas.³²

Resulta sorprendente que el desarrollo del freudomarxismo —de la crítica de la represión capitalista-burguesa de la sexualidad por Reich a la crítica del hombre unidimensional por Marcuse— haya acompañado la reorientación (fordista) del capitalismo hacia el consumo. Tal como Freud hacía de la reducción de la sexualidad al orden familiar el origen principal de los trastornos de la subjetividad, así el capitalismo del siglo xx se proponía desimplantar los deseos para orientarlos hacia un consumo siempre acrecentado y siempre renovado.³³ El freudomarxismo se manifestaba entonces como un instrumento eficaz para desarrollar la crítica immanente de ese régimen de acumulación, oponiendo a la mercantilización niveladora del cuerpo y de los deseos, la potencia subversiva de las pulsiones. Pero también podía sospecharse que la promoción del cuerpo como norma, vía la exigencia de una satisfacción de las pulsiones, constituyera uno de los componentes de la legitimidad del nuevo orden capitalista. Desde una óptica foucaultiana, es el propio capitalismo el que, por la atención que le otorga a la reproducción de la fuerza de trabajo, hace del cuerpo una apuesta política en el preciso momento en que se vuelve biopolítico. Lejos de constituir una exigencia subversiva (como en Negri),³⁴ en Foucault la biopolítica es esa tecnología que evoluciona con el capitalismo hasta dar nacimiento a una "somatocracia".³⁵ un dispositivo

²⁹ el tráfico de órganos, véase N. Scheper-Hughes, "The Rotten Trade: Millennial Capitalism, Human Value and Global Justice in Organ Trafficking", *Journal of Human Rights*, 2003, 2, 2 y "The Ends of the Body: Commodity Fetishism and the Traffic in Human Organs", *SALS Review: A Journal of International Affairs*, 2002, 22, 1.

³⁰ Sobre esta cuestión, K. Sunder Rajan, "Genomic Capital: Public Cultures and Market Logics or Corporate Biotechnology", *Science as Culture*, n° 1, marzo de 2003; "Subjects of speculations: Emergent Life Sciences and Market Logics in the United States and India", *American Anthropologist*, vol. 107, n° 1, marzo de 2005.

³¹ Sobre esta temática, D. Le Breton, *L'Adieu au corps*, París, Métailié, 1999; B. Andrieu, *Le Somnaphore. Naissance du sujet biotechnologique*, Liège, Siliis Maria, 2003.

³² Al respecto, véase A. Schmidt, *Emmanzipatorische Sinnlichkeit. Ludwig Feuerbachs anthropologischer Materialismus*, Munich, 1988.

³³ Véanse los textos de B. Andrieu y de J.-M. Lachaud y Cl. Lahnera en este mismo libro.

³⁴ Véase E. Zaretsky, "La psychanalyse et l'esprit du capitalisme", *Actual Marx*, n° 41, primer semestre de 2007, pp. 130-152.

³⁵ M. Hardt, A. Negri, *Empire*, París, Exilis, 2000.

³⁶ M. Foucault, *Discours et écrits*, París, Gallimard, 1994, t. III, p. 210: "El capitalismo que se desarrolla a fines del siglo xviii y a principios del xix primero socializó un primer objeto, el cuerpo, en función de la fuerza productiva, de la fuerza del trabajo. El control de la sociedad sobre los individuos no se realiza solamente por la conciencia o por la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista, la biopolítica es lo que más importaba, lo biológico, lo corporal"; *ibid.*, p. 43: "Se podría decir que en la actualidad surgió lo que en realidad se prepa-

social donde la mercantilización del cuerpo (salud, bienestar, biotecnología) constituye uno de los ejes principales de desarrollo económico, mientras que la satisfacción de las necesidades corporales por el Estado y las empresas constituye una de las principales formas de legitimación.

A partir de la objeción realizada por Foucault al freudomarxismo,³⁶ el proyecto de una crítica de la opresión de los cuerpos se vuelve dudosa. Por una parte, se dice, combinando un nuevo dualismo cartesiano del alma y del cuerpo con una especie de rousseaunismo que se aferra a las supuestas virtudes del concepto de "represión", esa crítica subestimaría gravemente la profundidad de la incorporación de lo social y, recíprocamente, la de la socialización de los cuerpos y de la vida. Por otra parte, como no tendría en cuenta los efectos de la normalización de los cuerpos, esa crítica descuidaría las apuestas políticas de las prácticas que aspiran a liberar el cuerpo de las identidades de género y de raza.³⁷ Sin duda, esas objeciones tuvieron el mérito de permitir historizar los discursos sobre el cuerpo al punto que las fronteras demasiado simples se confunden. Pero no es cierto que los efectos de clarificación histórica de la sospecha foucaultiana se extiendan muy lejos ni que sean normativamente satisfactorios. En los textos más tardíos sobre la ética griega clásica, Foucault parece, sin duda, valorizar un dominio de reflexión, el de la "dietética",³⁸ que se refiere precisamente al modo en que las necesidades, los impulsos y las debilidades del cuerpo deberían asumirse inteligentemente en el marco de una formación racional de sí. Señal, quizá, de que la posibilidad de una articulación a la dimensión materialista del propósito marxista no se encuentra excluida por los desarrollos teóricos de ese tipo: manifestamente, la exterioridad del cuerpo y su autono-

mía siempre precaria en relación con las reglas y restricciones sociales sigue siendo un problema estimulante para un pensamiento que no renuncia a adherir a motivaciones normativas críticas y emancipadoras.

Organizar el proyecto de una crítica, normativamente en claro con ella misma, del cuerpo maltratado, reprimido, regimentado, deformado, mercantilizado, sobresolicitado e ideológicamente sobreinvertido, constituye hoy un modo creíble y fecundo de prolongar la propuesta de Marx, inspirándose tanto en lo que se desarrollaba en el análisis del anclaje natural-corporal de la práctica como en la concepción de la explotación como sujeción y disminución del cuerpo. Distintuyendo la "naturalidad externa" (el medio) y la "naturalidad interna" (que, más allá de la división de lo innato y lo adquirido, designaba las virtualidades de todo tipo presentes en el individuo), Marx en 1844 se basaba en un concepto amplio de "naturalidad". Es posible que hoy ese concepto amplio encuentre una resonancia nueva por el hecho de la presión que ejerce la problemática ambiental: también en ella se trata de seres y de fuerzas que hay que comprender explorándolas mejor, que hay que preservar en los límites de lo razonable y operar en el espacio de las relaciones sociales y en la cultura. Con seguridad la "naturalidad" del "defensor de la naturalidad", la del teórico de la ética o de la estética del cuerpo, y el "cuerpo" del militante que lucha por condiciones de trabajo más decentes, menos hostiles a las necesidades corporales, no son una sola y misma cosa. Pero tampoco se hallan completamente separadas unas de las otras. Hay un aire de familia que reúne las diferentes versiones de ese natural invocado en el seno de esos diferentes compromisos, aquí y allí hay formas parecidas de politizar a esos seres y a esas fuerzas que la sociedad socializa y que, a la vez, le resultan parcialmente irreductibles. Sin duda, en la resistencia que algunas fuerzas históricas oponen a las formas de la dominación de la alienación y de la explotación que se hallan más o menos directamente vinculadas con el capitalismo, no son fuerzas naturales subterráneas que se despiertan, amenazando atropellar todo a su paso antes de dilatarse en una sociedad reconciliada. Bien sabemos que las luchas sociales y políticas abrevan muy a menudo en fuentes motivacionales que se vinculan con exigencias immanentes a las relaciones sociales. También sabemos que lo que podemos analizar e invocar como "natural" resulta siempre de una elección y de

raba desde el siglo XVIII, es decir no tanto una teocracia como una somatocracia. Vivimos en un régimen para el que una de las finalidades de la intervención estatal es el cuidado del cuerpo, la salud corporal, la relación entre la enfermedad y la salud, etcétera".

³⁶ M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, vol. I "La volonté de savoir", París, Gallimard, 1976 (*La historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*).

³⁷ J. Butler, *Bodies that matter. On the discursive limits of "Sex"*, Nueva York, Routledge, 1998.

³⁸ M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, vol. III, "Le souci de soi", París, Gallimard, 1984, cap. 4, *Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí*, México, Siglo XXI, 1986.] Sobre este tema y el que sigue, véase S. Haber, *Critique de l'antinaturalisme*, París, PUF, 2006, cap. I.

recortes que han operado las prácticas humanas en una oferta forzosamente rica de posibilidades ambiguas. No habrá entonces un gran despertar de la naturaleza, una gran rebelión de los cuerpos contra la opresión que la sociedad (y eventualmente la cultura) les impone. En cambio, no es absurdo creer que las fuerzas críticas que existen puedan encontrar insatisfacciones, alienaciones y, positivamente, pulsiones inherentes a algunas virtualidades creadoras enraizadas en nuestra naturaleza corporal y, más en general, en la naturaleza.

CONTRA LA DESENCARNACIÓN TÉCNICA: ¿UN CUERPO HÍBRIDO?

BERNARD ANDRIEU

La única prueba de nuestra existencia es
nuestro cuerpo.

David Cronenberg

¡Habría que despedirse del cuerpo!¹ En muchos lugares hoy se expande una tesis tecnófoba como consecuencia de lo que sería un desarrollo poshumanista de las ciencias y las técnicas que conduciría a un abandono del cuerpo, que se volvería, según la interpretación de Stelarc, "obsoleto". Ahora bien, para el artista la unidad de los dos modelos mecánico y cibernético define un cuerpo biónico. Para él, "más que reemplazar una parte del cuerpo que falta o que funciona mal, esas interfaces y esos dispositivos aumentan o amplifican la forma y las funciones del cuerpo".² La tecnología vinculada con la *tercera mano* consiste en agregar dedos mecánicos para contrabalancear las cualidades naturales del cuerpo sin sustituirlas. La tecnología insertada en la escultura de estómago es un implante más o menos aceptado por el organismo viviente. El exoesqueleto asegura la interacción a las redes sobremultiplicando las capacidades naturales por funcionalidades biovirtuales. Stelarc quiere avanzar un paso más con una reconstrucción auricular como extensión permanente. La "bi(o)uteria" transforma un pedazo de su propio cuerpo (en este caso un cartílago de la caja torácica) en una estética info-funcional (antena Internet): el cuerpo biológico se conecta orgánicamente con lo virtual, transformándose así en biovirtual, a la vez que desaparece la oposición viviente/biuteria.³

¹ *Le dictionnaire du corps en Sciences humaines et sociales*, obra colectiva dirigida por Bernard Andrien, París, Editions du CNRS, 2006.

² Stelarc, "La troisième oreille ou une oreille sur le bras", *Quasimodo*, "Modifications corporelles", n° 7, pp. 258-260.

³ Jane Goodall, "An Order of Pure Decision: Un-Natural selection in the Work of Stelarc and Orlan", *Body & Society*, vol. 5, 1999, pp. 149-170.

criminación: "No podés hacer nada, no podés cambiar la opinión de la gente (suspira). Preguntá a la gente qué piensa de los políticos y de los vendedores de autos usados y hasta de los televangelistas: preguntales qué piensa, y tendrás diferentes opiniones".

DE LA DIMENSIÓN CRÍTICA DE CUERPOS EN ACCIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

JEAN-MARC LACHAUD
Y CLAIRE LAHUERTA

[El cuerpo es un cuerpo político
Norman O. Brown]¹

En 1975, Jean-Marie Brohm publica una obra, *Corps et politique*, en la que se refuta vigorosamente toda "denegación de la dimensión política del cuerpo".² Para el autor, el cuerpo es, en efecto, "una institución política definida por las relaciones sociales de clase e insertada en el conjunto de las instituciones políticas de una formación social dada".³ Dicho de otro modo, J.-M. Brohm opone la ineludible-realidad de una "corporeidad de clase" a una ilusoria "corporeidad homogénea".⁴ Ese libro se dedica entonces a la deconstrucción minuciosa de los mecanismos coercitivos (violencias concretas y simbólicas) a través de los cuales el orden político establecido ejerce su implacable control sobre el cuerpo, de esta manera oprimido y alienado. Señalamos que si bien el autor denuncia el poder represivo del sistema capitalista, subraya con razón que algunos textos provenientes de la tradición marxista también desarrollan un teoría reaccionaria del cuerpo (ironiza por ejemplo sobre el propósito de Lenin de llegar a un "alma sana en un cuerpo sano"). Evocando por otro lado las sociedades donde entonces reinaba el *socialismo realmente existente*, J.-M. Brohm observa que el "estajanovismo estalinista se tradujo históricamente en la muerte burocrática del cuerpo".⁵ Insoportable o indolora, la dominación que se ejerce

¹ Norman Oliver Brown, *Le Corps amour* (1966), trad. R. Dadoun, París, Éditions Denoël, 1968 [*El cuerpo del amor*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972].

² Jean-Marie Brohm, *Corps et politique*, París, Jean-Pierre Delarue/Éditions universitaires, 1975, p. 50.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁵ *Ibid.*, p. 47.

ce sobre el cuerpo (y que tiende a domesticarlo) sigue vigente en la actualidad. La proliferación de leyes que exigen que el cuerpo se conforme a múltiples prescripciones normativas lo prueba. El cuerpo cotidiano sigue *proscripto*. Por eso, el proyecto político de liberación del cuerpo propuesto por J.-M. Brohm se trata, escribe, de "hacer morir todo lo que impide a lo viviente vivir de y en su cuerpo"⁵ es siempre pertinente.

Después de haber denunciado, en *Eros y civilización*, "la *sobrerrepresentación* inútil (exigida por el reinado del principio del rendimiento) que estructura las sociedades industriales avanzadas (capitalistas o socialistas), en *El hombre unidimensional*", Herbert Marcuse analiza con agudeza los mecanismos sociales que fundan la organización del mundo moderno. El autor señala, por ejemplo, que si la problemática de la sexualidad parece menos reprimida y sublimada que antes, esa aparente liberación enmascara de hecho un empobrecimiento muy concreto de la vida sexual.⁶

Conceptualizando el proceso mortífero de la "desublimación represiva", H. Marcuse pone en tela de juicio la felicidad adulterada que acompaña ineluctablemente la "administración total" de la existencia humana. En *La sociedad de consumo*, Jean Baudrillard insiste por su lado sobre el valor capitalístico que legitima el (re)formatado del cuerpo en vista de las exigencias de la sociedad de consumo. "En la panoplia del consumo, escribe, hay un objeto más lindo, más precioso, más resplandeciente que todos, es el cuerpo".¹⁰ El cuerpo, glorificado y fetichizado (de hecho, instrumentalizado y transformado en simple mercadería), se vuelve entonces un capital que hay que "hacer fructificar".¹¹ El autor encara

⁵ Jean-Marie Brohm, "L'objet/sujet du corps", en J.-M. Brohm et alii, *Quel corps?*, París, Éditions de la Passion, 1986, p. 8.

⁶ Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel* (1966), trad. M. Wittig, París, Éditions du Minuit, 1968 [Barcelona, Seix Barral, 1969].

⁷ Herbert Marcuse, *Eros et Civilisation* (1968), trad. J.-G. Nery y B. Fraenkel, París, Éditions de Minuit, 1963 [Eros y civilización, Buenos Aires, Ariel, 1985].

⁸ Para Jean-Michel Palmier ("Herbert Marcuse" en *Dictionnaire des philosophes*, Denis Huismann (dir.), París, Presses Universitaires de France, 1984, p. 1757), H. Marcuse muestra que "privada de su contenido revolucionario", esa sexualidad "no amenaza más nada y no hace sino reforzar los mecanismos de integración y de represión".

⁹ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, París, Éditions Denoël, 1970, p. 199 [La sociedad de consumo, Barcelona, Plaza y Janés, 1974].

¹¹ Ibid., p. 204. J. Baudrillard precisa que el cuerpo está a partir de ese momento investido "en función de objetivos capitalísticos".

principalmente el triunfo de un erotismo funcional que, apoyándose en el reconocimiento formal del principio de placer y en la aceptación tiránica del principio de rentabilidad, obliga al erotismo a plegarse a las reglas del intercambio generalizado.

En el seno de las sociedades liberal-democráticas, la profecía situacionista sobre el triunfo del espectáculo parece haberse realizado plenamente. El cuerpo, señala J.-M. Brohm, puesto en evidencia "a través de un caleidoscopio *de signos*, de imágenes, de espectáculos de todo tipo" es a partir de ahora "en primer lugar el espectáculo del cuerpo (in-La presencia y la visibilidad *exhibicionistas* del cuerpo (incluida su intimidad) en el espacio público son un fenómeno hoy incuestionable. Pero, bajo esa aparente liberación del cuerpo, a veces cínicamente sobrepuesto, se imponen nuevas alienaciones. Ese entusiasmo mercantil y mediático por el cuerpo forma parte de la construcción de "un nuevo imaginario del cuerpo", según David Le Breton.¹³ y valoriza nuevas prácticas corporales.¹⁴ El arte, porque se interesa en el cuerpo, lo representa, lo pone en escena y en juego, participa a su modo en la producción de una *imaginaria significativa* (de consenso o de disenso) del mismo. Pero como se enfrentan el arte contemporáneo y, más precisamente, el campo de la plástica a la cuestión, ineluctablemente compleja, del cuerpo? Paul Ardenne, en *L'Image corps*, insiste con justicia sobre la diversidad de las intenciones estéticas de las búsquedas artísticas que

¹³ Jean-Marie Brohm, *Corps et politique*, ob.cit., p. 28.

¹⁴ David Le Breton, *La Sociologie du corps*, París, Presses Universitaires de France, 1992, p. 6. [La sociología del cuerpo. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005].

¹⁵ David Le Breton (ibid., p. 109) considera que "retirándose parcialmente de las viejas solidaridades sociales, asumiendo cierta atomización de su condición, el individuo es invitado a descubrir su cuerpo como una forma disponible para su acción o su descubrimiento, un espacio del que conviene cultivar la seducción y ampliar aún los límites". Para J.-M. Brohm, las teorías del cuerpo que remiten "todo al cuerpo" tienden a "privatizar la política y a psicologizarla" (*Corps et politique*, ob. cit., p. 50). El lector encontrará en *Le Corps andlyseur politique*, ob. cit., p. 50. El mismo autor, un (París, Éditions Anthropos-Economica, 2001), del mismo autor, un estudio crítico que interpela las ideologías del cuerpo actuales, que nos sobre los cuales se apoyan las ideologías del cuerpo actuales, que nos incitan a desarrollar un verdadero culto del cuerpo. Sería útil asimismo mostrar por qué y de qué manera ciertas prácticas corporales siguen estando prohibidas y reprimidas (política y moralmente) dentro de un contexto en el que todo parece aceptado.

caracterizan¹⁵ *el arte del cuerpo*¹⁶ en este período histórico, donde se suceden, a las últimas certidumbres del siglo xx, las dudas que oscurecen el alba incierta de este tercer milenio.

CUERPO, ARTE Y POLÍTICA EN LOS AÑOS 1960 Y 1970

"Mayo de 1968 mostró de manera flagrante, frente a las interpretaciones economicistas de la lucha de clases, que la revolución socialista sería también de la libido (aunque no sólo de ella) y que sería una *revolución de cuerpo* llevado por el deseo, y sobre todo del deseo de revolución",¹⁷ señala J.-M. Brohm. En efecto, en los años 1960 y 1970, rebeldes y utópicos, tanto en Occidente como en Oriente se afirman nuevas reivindicaciones, a menudo descuidadas por los partidos obreros. El *antiautoritarismo* de la *contracultura* pone en cuestión de manera radical la dominación ejercida sobre el individuo y sobre su cuerpo por el Estado, los Partidos, la Familia y los Patrones. Se trata, en contra del orden corporal dominante, de denunciar la servidumbre y la alienación de los cuerpos, de militar para conquistar una libre disponibilidad del propio cuerpo. Problemas hasta ese momento escondidos aparecen postulados en voz alta en la escena política e interpelan directamente los discursos y las posturas revolucionarias clásicas.¹⁸ Si el Partido Comunista Francés no es en absoluto receptivo a tales luchas, ciertos movimientos de izquierda abordan abiertamente la cuestión. Los activistas de *Vive la Révolution* (Viva la Revolución) publican, en *Tout!* muchos artículos que sostienen las tesis y las consignas del Movimiento de Liberación Femenina (MLF) y del Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR). La liberación de las costumbres y la revolución sexual se convierten de esa manera en apuestas sociopolíticas de primer

orden¹⁹ y explican sobre todo el interés que manifiesta la generación del "gran rechazo" (H. Marcuse) por los escritos de un autor olvidado, Wilhelm Reich.²⁰ Este último, desde *La función del orgasmo* (1927)²¹ a *La lucha sexual de los jóvenes* (1923),²² critica la hipocresía de la moral burguesa y fustiga su carácter represivo, fuente de una absoluta miseria sexual. W. Reich afirma en efecto que la sexualidad representa la esencia misma de la vida. Denunciando su retroceso, desearrolla, en *La Revolución sexual* (1945),²³ una moral revolucionaria orgánica, basada en "la libre satisfacción del placer sexual".

El cuerpo en acción se impone rotundamente en la escena artística de los años 1950 (con los *happenings*) y, sobre todo, a lo largo de los dos decenios siguientes.²⁴ En estrecha correspondencia con los movimientos contestatarios que se desarrollan entonces²⁵ y que anuncian el tiempo por venir de una auténtica *liberación*,²⁶ el cuerpo activado, productor de "es-

¹⁹ Véase sobre todo el archivo que la revista *Partisans* consagra a estas cuestiones bajo el título "Sexualidad y represión" (n° 66-67, 1972).

²⁰ Recordemos que las posiciones defendidas por W. Reich le valieron el privilegio de ser excluido simultáneamente del Partido Comunista Alemán y de la Asociación Internacional de Psicoanálisis.

²¹ Wilhelm Reich, *La función del orgasmo*, México, Paidós, 1984.

²² Wilhelm Reich, *La lucha sexual de los jóvenes*, Trad. J.-M. Brohm, París, François Maspéro Editeur, 1972 [*La lucha sexual de los jóvenes*, Buenos Aires, Granica, 1972].

²³ Wilhelm Reich, *La Revolución sexual*, trad. C. Sinelnikoff, París, Editions Plon, 1968 [*La revolución sexual*, Barcelona, Ruedo Ibérico, 1970].

²⁴ Cf. Jean-Marc Lachaud, "Body Art", en Bernard Andrien (dir.), *Le Dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*, París, Editions du CNRS, 2006, pp. 67-68.

²⁵ En esos años, todo es político. En *Les Années de l'utopie. Bilan critique des idées sautes et folles des décennies 60 et 70* (obra colectiva bajo la dirección de Guy Hennebelle, Condé-sur-Noireau/París, Panorama, Editions Corlet et Arléa, n°10, 1993), G. Hennebelle señala que esta generación "emprendió con brillo la tarea de poner en cuestión las cuestiones humanas heredadas de dos mil años de 'patriarcalismo' doscientos años de tradición 'burguesa' y de educación 'de clase'". Del mismo modo, "el eslogan 'lo que es personal es político' es el grito de alianza de la política feminista", como recuerda, por ejemplo, Peggy Phelan de la política feminista, en *Art et Féminisme*, obra concebida por Helena Reditt, con un ensayo de P. Phelan, trad. M. Hernet, París, Editions Phaidon, 2005.

²⁶ Véase Herbert Marcuse, *Vers la libération*, trad. J.-B. Grasset, París, Editions du Minuit, 1969 [*Un ensayo sobre la liberación*, México, Joaquín Mortiz, 1968].

¹⁵ Paul Ardenne, *L'Image corps*, París, Editions du Regard, 2001.

¹⁶ Retomamos aquí el título de la exposición organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Marsella en 1996, *L'Art du Corps* (catálogo de la exposición, Marsella, Musées de Marseille. Réunion des musées nationaux, 1996).

¹⁷ Jean-Marie Brohm, *Corps et politique*, ob. cit., p.15.

¹⁸ Hacemos referencia aquí a las luchas de las *minorías* que reivindican nuevos derechos, la de las mujeres, por ejemplo (aborto, contracepción).

pacio social", según Henri Lefebvre,²⁷ acepta el desafío que le imponen la implacable lógica capitalista. La irrupción del "cuerpo propio" en la esfera artística, señala P. Ardenne, está motivada por "el deseo y luego el logro de una 'desalienación', de una liberación total, de un rechazo a todos los obstáculos hasta entonces ligados al principio de la representación corporal".²⁸ *Interdisciplinarios*, esos cuerpos, con rudeza o con sensualidad, con seriedad o sarcásticamente, se levantan contra las conveniencias corporales dominantes e inauguran otros *posibles*.²⁹ Recalcitrantes e insubmisos, irreverentes e irrespetuosos, asumiendo plenamente sus *diferencias*, esos cuerpos *destrabados* y *sin límites* poseen una fuerza de choque crítico y proclaman su autenticidad (re)encontrada. El cuerpo en acción es pues movilizado, en vistas a su potencial potencia transgresora y subversiva, para conquistar ese "poder ser"³⁰ que evoca Lea Vergine. Jonatahn Benthall afirma por su parte con toda claridad que la resistencia y las aspiraciones que sostienen los grupos oprimidos y minoritarios *pasan* por el cuerpo: "encontrarán una expresión eficaz en el cuerpo más que [sólo] en el lenguaje verbal en la medida en que elijan afirmar su libre albedrío en lugar de conformarse a las normas dominantes",³¹ escribe.

²⁷ En *La Production de l'espace* (Paris, Editions Anthropos, 1974), Henri Lefebvre consagra unas cuantas páginas a la cuestión del cuerpo. A pesar de la denuncia que hace de la negación del cuerpo en la tradición judeocristiana, por una parte, y de la mutilación que le inflige la lógica de la división del trabajo capitalista, por otra (el capitalismo "ha llevado la división del trabajo hasta el interior mismo del cuerpo de los trabajadores y aun de los no trabajadores", señala en las pp. 235-236), H. Lefebvre insiste en la *inventiva* del cuerpo. La energía del cuerpo participa así de la creación de un espacio "diferencial" (que se opone al espacio abstracto que sirve 'de instrumento de dominación', escribe en la p. 427).

²⁸ Paul Ardenne, *L'Image corps*, ob. cit., pp. 193-194.

²⁹ Véase Jean-Marc Lachaud, "Art, sexe et Révolution. Retour sur l'audace artistique et politique des années utopiques", en *L'Audace*, Dominique Berthel (dir.), Fort-de-France, *Recherches en Esthétique*, n° 8, 2002, pp. 26-34.

³⁰ Lea Vergine, *Il Corpo come linguaggio* (La "Body art" e stori simili), Milan, Giampaolo Pireno Editore, 1974.

³¹ Jonatahn Benthall ("The Body as a Medium of Expression: A Manifesto", Studio International, julio-agosto 1971, pp. 6-8), citado por A. Jones ("Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale", en *Le corps de l'artiste*, obra concebida por Tracey Wart, con un ensayo de A. Jones, trad. D.-A. Canal, Paris, Editions Payot, 2005, pp. 29-30).

El arte feminista³² combate así el sexismo inherente a toda sociedad patriarcal poniendo concretamente en juego el cuerpo (el de la artista mujer antes que nada). "El hecho de que tamaño proporción de arte producido por mujeres a partir de los años setenta utilice y comprometa directamente el cuerpo femenino es el resultado inevitable de las circunstancias históricas que han relegado el cuerpo de la mujer a su posición de inferioridad social y política de subordinación a los hombres",³³ constata Laura Cottingham. Mediante acciones y resultados a menudo resonantes, el arte feminista se ocupa de deconstruir las bases sobre las cuales se edifica la opresión de las mujeres. Las artistas feministas ponen en el banquillo los discursos, las imágenes y las prácticas que participan del desprecio y la degradación de la corporeidad femenina. Martha Rosler, en *Vital statistics of a Citizen*, *Simply Obtained* (1977), abandona su cuerpo a las manipulaciones de dos científicos, que lo miden y evalúan luego la conformidad de las mediciones obtenidas cotejándolas con una *grilla de lectura* preestablecida. Ana Mendieta (en *Rape Scene*, 1973) tiene la parte superior del cuerpo aplastado contra una mesa; sus muslos y sus piernas, desnudas, están manchadas por restos de sangre (las marcas bárbaras de la violación). Valerie Export no duda en utilizar, para sus intervenciones en el espacio público, una estrategia de interpelación agresiva. En 1968, la artista deambula por las veredas de Viena, paseando a un hombre desnudo que marcha en cuatro patas y que ella lleva atado con una cuerda (*Aus der Mappe der Hundigkeit*). En 1969 (*Genital Panic*), entra en un cine de Múnich que proyecta un film pornográfico; vestida de negro (el pantalón, cuidadosamente recortado, deja ver su vello público y su sexo) y provista de un arma, y propone a los hombres allí presentes que dispongan como mejor les parezca del sexo que les ofrece. Otras propuestas construyen situaciones en las que se explora la identidad femenina y la *diferencia sexual* (incluida en la expresión del deseo y del placer *específicamente femenino*).³⁴ En *Red Flag* (1971), Judith Chicago fotografía la extracción

³² Debemos mencionar, aunque no podamos dedicarle más espacio a esto, la emergencia simultánea de un arte homosexual, gay y lesbico.

³³ Laura Cottingham, "Are you experienced? Le féminisme, l'art et le corps politique", en *L'Art au corps*, ob. cit., p. 336.

³⁴ Algunas propuestas despiertan violentos debates en el seno del movimiento feminista. Así las obras de Carolee Schneemann (*Mézi Joy*, en 1964, por ejemplo) o las producciones de Hannah Wilke (entre 1974 y 1979, en *S.O.S. Stimulation Object Series*, la artista pega sobre su cuerpo

de un tampón higiénico rojo de sangre de sus entrañas. En *Female Sensibility* (1973), Lynde Benglis y Marilyn Lenkowsky son filmadas mientras se abrazan y acarician sobre un fondo sonoro saturado de refranes populares. Notemos que esa lucha contra el sexismo se articula a veces con una crítica del racismo (en *The Mythic Being: Cruising White Women*, en 1975, Adrian Piper, artista negro, ocupa el espacio público maquillado como un joven andrógino cuyo origen étnico es difícil determinar; esto, con el fin de confrontar directamente a los vianantes con la cuestión de la *diferencia*) o bien con la crítica a la división del trabajo y la explotación capitalistas (en 1973, en *Harford Wash: Washing, Trucks, Maintenance*, Mierle Lederman Ukeles efectúa diversas tareas de mantenimiento en las calles de la ciudad; tareas que, aunque indispensables, son asumidas por trabajadores mal remunerados y poco respetados, pero también por las mujeres dentro de la casa). Del mismo modo, Hannah Wilke (quien, en *Exchange Values [Marx]*, en 1978, posa desnuda y calzada con tacos aguja en una máquina con la inscripción "Exchange values"), subraya la necesidad de tejer lazos entre las luchas feministas y anticapitalistas.

"El cuerpo es el dato fundamental", escribe François Pluchart.³⁵ El Arte corporal, en el que las figuras emblemáticas

desnudo representaciones diminutas del sexo femenino realizadas con chicle masticado por el público) suscitan virulentas críticas por parte de las feministas norteamericanas radicalizadas que sospechan que esas artistas se manejan dentro de los marcos fijados por la ideología patriarcal dominante. En reacción, Hannah Wilke reafirma su rechazo a hacer recaer toda expresión de sensualidad y de placer femeninos dentro del marco de una relación heterosexual y responde a sus detractoras en 1974 con *Beuware of Fascist Feminism*. Laura Cottingham precisa que las cuestiones planteadas por esas querellas (políticas y estéticas) siguen siendo hoy problemáticas y abiertas. Haciendo alusión a los trabajos de Cindy Sherman (esta, a finales de los años 1970, en su serie *United Film Still*), usa el travestismo para endosar diversas identidades femeninas, la de la *seductora*, por ejemplo, admite que es legítimo preguntarse si esas fotografías son realmente "subversivas" o si se remiten a una "reificación inmediata de los estereotipos femeninos producidos por la política del patriarcado euro-norteamericano y el lenguaje del cine dominante, de la pintura europea y la cultura popular" ("Are you experienced? Le féminisme, l'art et le corps politique", en *L'Art au corps*, ob. cit., pp. 341-342).

³⁵ François Pluchart, *Manifeste de l'art corporel* (20 de diciembre de 1974), en Fr. Pluchart, *L'Art corporel*, París, Image 2 Édition, 1983, p. 60. Véase igualmente, del mismo autor: *L'Art: un acte de participation au monde*, Nîmes, Centre National des Arts Plastiques / Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

fuieron, en Francia, Michel Journiac³⁶ y Gina Pane,³⁷ posee una evidente dimensión sociopolítica (este "pensamiento sobre el cuerpo se abre a un pensamiento social y político"³⁸ afirma Catherine Millet). François Pluchart, al analizar el contexto en el que surge este arte, insiste precisamente en el hecho de que el Arte corporal "no estalló por casualidad". Lo considera "la primera respuesta a un malestar creciente a partir del fracaso de la sociedad industrial [y] la más clara y más violenta reacción al aparato que, conscientemente o no, trastornó el mundo y que, más que darle de qué vivir, lo somete, lo mutila y lo castiga".³⁹

De esa manera, Michel Journiac proclama de manera profundamente radical, determinante y sacrificial, su voluntad de desatar el cuerpo de su alienación cultural (sacrificial en el sentido de que el artista, de formación teológica,⁴⁰ opone al esquema corporal judeo-cristiano una postura crítica verdaderamente encarnada en su obra, fundada en acciones espectaculares, espejo de grandes imágenes —o iconos— de la Biblia). *Messe pour un corps* (1969) es una instalación francamente espectacular e iniciática del Arte corporal, que vuelve a poner en juego el ritual de la transubstanciación proponiéndole al público presente en ocasión de la inauguración de la muestra que pruebe la morcilla realizada con la sangre cocida del artista. Todas las acciones o instalaciones del artista (*La lessive* y *Piège pour un voyeur*, 1969; *Piège pour une exécution capitale*, 1971; *Contrat pour un corps*, 1972; *Contrat de prostitution*, 1973, *Action érotico-patriotique*, 1979, *Action de corps exclu*, 1983...), son en primer lugar

³⁶ François Pluchart, en *L'Art corporel* (ob. cit., p. 17) escribe que la postura de Michel Journiac, "que se sitúa en relación a la historia del arte y del contexto político, se desarrolla bajo el triple aspecto corporal, sociológico y crítico".

³⁷ Para Bernard Lafargue ("Performance de la jouissance, jouissance de la performance" en *Mise en scène du geste*, Jean-Marc Lachaud (dir.), Borda, Publications du Service culturel de l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 1994, pp. 52-63), el "gesto" del artista "tiene por finalidad sacar a la luz, por las violencias que se inflige, la grilla de técnicas de entrenamiento social que, por efecto de la repetición, son introyectadas y vividas como naturales".

³⁸ Catherine Millet, "L'espace du corps", en *L'Art au corps*, ob. cit., p. 184.

³⁹ François Pluchart, *Troisième manifeste de l'art corporel* (24 de diciembre de 1980), en François Pluchart, *L'Art corporel*, ob. cit., p. 71.

⁴⁰ Antes de consagrarse al arte, Michel Journiac fue seminarista, entre 1960 y 1962.

contestatarias, y en ese sentido bastante cercanas a las prácticas situacionistas. Pero, más allá de una objeción sistemática, la postura de M. Journiac no es verdaderamente anticultural, ni en modo alguno contracultural; es antes que nada *alternativa*. M. Journiac aseguraba no criticar la sociedad en tanto tal, sino más bien la ideología que la desestructura para dominarla. Esta ideología, claramente identificada como judeocristiana, quiebra y mantiene al cuerpo dentro de moldes de servidumbre, subordinado al poder. Se trata, pues, de interrogar a la sociedad a partir de las fuentes de su mal funcionamiento para volver a pensar la cultura, desprender el cuerpo de su anclaje religioso para darle la libertad de rebelarse.

El cuerpo-intensivo, en el sentido deleuziano del término—está en el centro de este principio, como el eje nodal y determinante de una metamorfosis eficaz; la muerte, también ella, actúa en la obra de M. Journiac, como un goce, como el acontecimiento (o la empresa) de una vida, y no como una finalidad mórbida. En *Contrat pour un corps*, el artista propone a los coleccionistas que “transformen su cuerpo en obra de arte”. El contrato estipula elegir entre tres fórmulas: la apuesta de la pintura (el esqueleto es laqueado de blanco), la apuesta del objeto (el esqueleto es disfrazado con las ropas del coleccionista) o bien la apuesta sociológica (el esqueleto es revestido de oro). Condiciones—sacrificiales—del contrato: ceder su cuerpo al artista. Morir. Esta concepción, en la que la muerte hace irrupción con cinismo en la vida, señala la incoherencia de una sociedad ciega y sorda a ciertas materialidades, y de una cultura corrompida que impone a los vivos *estar en el mundo*.

El cristianismo, como toda religión, tiene de absoluto que es prisionero de sus dogmas, o más bien mercachifle de sus propias especulaciones; de manera que la edificación sistematizada de sus principios evoluciona furtivamente, y aun en las conformaciones más laicas de la sociedad contemporánea, en auténticos códigos de conducta. La elaboración de una construcción ideológica y corporal compleja y draconiana permite la aplicación difusa de creencias, cuyos efectos pueden aparecer como una evidencia para todos, aunque hoy la mayor parte de sus reglas fundamentales se ignoren. Si el gran triunfo del cristianismo fue el de hacer olvidar los códigos que lo modelan, entonces la vía última de desmodelización residiría en su deconstrucción lógica y autocentrada. Michel

Onfray en su *Traité d'athéologie* escribe que “la carne occidental es cristiana [...] El cuerpo que habitamos, el esquema corporal platónico-cristiano que heredamos, el simbolismo de los órganos y sus funciones jerarquizadas—la nobleza del corazón y del cerebro, la trivialidad de las vísceras y del sexo [...] todo eso estructura al cuerpo desde hace dos mil años de discurso cristiano: la anatomía, la medicina, la fisiología, ciertamente, pero también la filosofía, la teología y la estética contribuyen a la escultura cristiana de la carne.”⁴¹ El autor concluye que, puesto que los occidentales actúan sin real conciencia de esos determinismos profundos anclados en cada gesto y en cada reacción, la misión atea no consistirá en recusarse a ver la realidad de las creencias, sino en efectuar un trabajo sobre esas formas, vueltas invisibles pero bien reales.

En 1987,⁴² M. Journiac insiste sobre el hecho de que la imagen del hombre está en crisis, social, pero también cultural. El autor-artista dice hasta qué punto la imagen, en el seno del mundo cultural y sus administraciones, sigue siendo vehículo de ideologías sometidas a un pensamiento dominante, y a la clase burguesa más precisamente. Retomando las palabras de André Breton: “Los clásicos de la burguesía no son los nuestros”,⁴³ Michel Journiac describe el desmoronamiento de una práctica artística tradicional desconectada de la realidad de una vivencia, y demasiado tributaria de la *Institución* como para haberse liberado verdaderamente. Más allá de la imagen, pues, la *Institución* como organismo debe ser repensada, y el arte está en condiciones de proponer una fórmula capaz de renovar el cuerpo discursivo, político, comprometido y eficaz. Si el orden a que remite la imagen está en desuso, porque es indisoluble del judeocristianismo, se tratará entonces de abrir el campo de los posibles. “El Arte corporal, más allá de las anécdotas, escribe M. Journiac, es en primer lugar este cuestionamiento de la imagen.”⁴⁴

⁴¹ Michel Onfray, *Traité de athéologie. Physique de la métaphysique*, París, Le Livre de Poche / Editions Grasset, 2005, pp. 80-81. [Tradido de *ateología*, Barcelona, Anagrama, 2006]

⁴² Michel Journiac, “L'enjeu de la représentation: le corps”, en Michel Journiac, *L'enjeu de la représentation: le corps*. Actes des colloques 1987 y 1996, París, Editions du CERAP/ Université de Paris 1-Panthéon-Sorbonne, París, 1998.

⁴³ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁴ *Ibid.*

DE LA PRESENCIA CRÍTICA DEL CUERPO EN EL ARTE ULTRACONTEMPORÁNEO

En los años 1980 y 90, según Bernard Andrieu, se impone una "nueva filosofía del cuerpo" en los discursos y en las prácticas.⁴⁵ Este se convierte, en efecto, para el individuo (que desea apropiárselo, dominarlo y modelarlo), en un bien precioso en el que es indispensable *investirse*. Más precisamente, el autor subraya que el "cuerpo propio" que hoy se "valoriza" está "comprendido en la ideología liberal dominante como un cuerpo individual del que sólo tendríamos que disfrutar".⁴⁶ No obstante, la invención de su propio cuerpo sigue sometida a los dictados de un "consumo dirigido" del cuerpo (H. Lefebvre) que, simultáneamente, refuerza la exclusión de que son víctimas los cuerpos no conformes, no rentables. En pocas palabras, ¡el cuerpo debe seguir siendo obediente!⁴⁷ Para B. Andrieu, el sistema capitalista recupera y desvía progresivamente las adquisiciones de los años anteriores (promoviendo un cuerpo susceptible de emanciparse de las cargas políticas, morales y culturales del pasado), reforzando de este modo las modalidades de la alienación corporal (más solapada que antes puesto que la borradura del cuerpo persiste, paradójicamente, aunque el cuerpo sea constantemente adulado y celebrado). En *Le Corps en liberté* haciendo referencia a la posición de Gilles Deleuze que sostiene que "son las sociedades de control las que están por reemplazar a las sociedades disciplinarias",⁴⁸ B. Andrieu considera que la libertad corporal aparentemente alabada no es sino una ilusión, "producida

por el poder con el fin de reforzar, por una especie de ironía democrática, el control de los cuerpos por los propios individuos".⁴⁹ En el marco del advenimiento del capitalismo liberal-libertario reina en efecto, según Christopher Lasch,⁵⁰ un individualismo narcisista que transforma el cuerpo en simple moneda de cambio y lo vuelve apto, porque es moldeable y flexible, para satisfacer el "nuevo espíritu del capitalismo".⁵¹ Si en los años 1960 y 70, como subraya Jacques Rancière,⁵² se había puesto de manifiesto "una forma de circulación entre las prácticas producción artística y la de la acción política", se ve que en la época de "la defecación de los grandes sistemas de explicación y de las consignas federativas", las relaciones entre arte y política deberán volver a cuestionarse a partir de ahora.⁵³ En efecto, con el desmoronamiento de los grandes relatos, el arte parece estar, en los años 1980 y 90, cercenado de todo proyecto de emancipación política. Dominique Baqué observa así que las producciones artísticas se remiten a menudo a una "conciencia política flotante".⁵⁴

⁴⁵ Bernard Andrieu, *Le Corps en liberté*, Bruselas, Editions Labor/Editions Espace de Libertés, 2004, p.9.

⁴⁶ Christopher Lasch, *Le Complexe de Narcisse: la nouvelle sensibilité américaine* (1971), trad. M. I. Landa, Paris, Editions Robert Laffont, 1980 (*La Cultura del Narcisismo*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1999), François Cusset (*La Décennie. Le grand changement des années 1980*, Paris, Editions la Découverte, 2006, pp.262-285), indica, en igual sentido, que "un nuevo discurso sobre el cuerpo, liberal y libertario, emerge en los años 1980, discurso que organiza con cuidado la liberación que había decretado, un poco abstractamente y un poco demasiado políticamente, el decenio precedente" (ibid., p. 262).

⁴⁷ Bernard Andrieu, *La Nouvelle philosophie du corps*, Ramonville Saint-Agne, Editions Eres, 2002.

⁴⁸ Ibid. p.15.

⁴⁹ En *Corps et société* (obra colectiva bajo la dirección de Muriel Darron y Christine Détrez, Paris, La Documentation Française, 2004), diversos autores insisten sobre el hecho de que el uso del cuerpo sigue estando encuadrado, política y jurídicamente, por los poderes públicos (como es el caso del transexualismo y la prostitución, por ejemplo). Nótese también que las propuestas de Marcela Iacub sobre el derecho a la prostitución, sobre el carácter moralista del feminismo actual (véase sobre todo *Qu'avez-vous fait de la libération sexuelle?*, Paris, Editions Flammarion, 2002 *¿Qué habéis hecho de la liberación sexual?*, Barcelona, Lector, 2007), provoca importantes remordimientos en el seno de ciertos grupos feministas.

⁵⁰ Gilles Deleuze, "Post-scriptum sobre las sociedades de control", en *Pourparlers* (1972-1990), Paris, Editions de Minuit, 1990, pp.240-246 [Traducción al español en <http://www.reuistapolis.cl/13/dele.doc>].

⁵¹ Véanse los análisis desarrollados por Luc Boltanski y Eve Chiapello en *Le Nouvel esprit du capitalisme* (Paris, Editions la Découverte, 2006, pp. 262-285) [*El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal, 2002], donde se muestra que la sutileza de la dominación capitalista reposa en la articulación entre la aceptación de una cierta autonomía individual y el refuerzo de la mercantilización y de la coacción. Estos autores sostienen, por ejemplo, que las reivindicaciones de los años 1970 en el "terreno de las costumbres" encuentran su sede a partir de entonces en el corazón mismo del sistema capitalista, lo que demuestra "la apertura de nuevos mercados de bienes y servicios en expansión en vinculación con la sexualidad" (ob. cit., p. 417).

⁵² Jacques Rancière, "Politique et esthétique", entrevista a cargo de Jean-Marc Lachaud, *Actuel Marx* n° 39, 2006, p.199.

⁵³ Véase nuestra contribución: "De l'art et du/de la politique", *Raison présente*, n°156, 2006, pp.33-40.

⁵⁴ Dominique Baqué, *Vers un nouvel art politique*, Paris, Editions Flammarion, 2004, p.22.

cuyo signo es un "infantilismo político",⁵⁵ dice, parafraseando una célebre fórmula de Lenin. Sin embargo, la creación artística, no sin contradicciones y ambivalencias (porque pretiere a menudo la defensa *ética*⁵⁶ de valores consensuados antes que el conflicto), choca contra la complejidad y las contradicciones del mundo real. En el marco de esta "obsesión del real",⁵⁷ ciertas posturas y ciertas obras, aun sin dejar de ser *discutibles*,⁵⁸ siguen planteando *artísticamente* cuestiones políticas. Christian Ruby tiene razón en afirmar así que ciertas producciones *ultra-contemporáneas* "manifiestan la preocupación de no respetar el *statu quo*"⁵⁹ y de considerar que se oponen a partir de ese momento a "la difusión de normas [corporales] estilizantes", al "trabajar un cuerpo que ya no es más académico ni organizado ni agenciado"⁶⁰ (al poner en escena, por ejemplo)⁶¹ cuerpos arruinados y degradados, es decir *monstruosos*. Para Philippe Vergne, si "el descubrimiento del cuerpo en los años sesenta y setenta impli-

⁵⁵ *Ibid.* p.196

⁵⁶ En *Malaise dans l'esthétique* (Paris, Éditions Gallimard, 2004), Jacques Rancière analiza con mucha claridad las consecuencias estéticas y políticas de lo que llama *el giro ético de la estética*.

⁵⁷ *Ibid.*, p.196.

⁵⁸ Tanto *artística* como *políticamente*.

⁵⁹ Christian Ruby, "La 'résistance' dans les arts contemporains", <http://www.espacestemp.net/document341.html> (mayo de 2002). "No son cobardes puesto que 'se comprometen', aun cuando no sean heroicas ('puesto que ya no promueven la revolución')", señala también.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Frente a los cuerpos triunfantes de la imaginaria dominante (que exhiben las formas perfectas de las estrellas, los modelos, los deportistas...), los artistas, sobre todo a través de la fotografía, convocan otros cuerpos. El cuerpo trivial (entre 1992 y 1996, en *Portraits de plage*, Rineke Dijkstra fotografía niños y adolescentes), el cuerpo marginal (Nan Goldin, a partir de *The Ballad of Sexual Dependency*, un trabajo iniciado a fines de los 1970, en una sutil aproximación que mezcla con crudeza lo íntimo y lo social, fotografía el cuerpo de prostitutas, travestis, drogadictos, alcohólicos...), el cuerpo excluido (Anthony Hernández, en *Landscapes for the Homeless*, de 1989, fotografía los refugios para los sin techo; para evitar todo voyeurismo, pero tal vez también para volver más concreta la exclusión de que son víctimas, los nombres de estos excluidos no aparecen impresos), el cuerpo amputado (Georges Dureau fotografía a jóvenes negros a los que se les amputó un miembro), el cuerpo envejecido (Manabu Yamamoto, en *Gyūkei*, 1995, fotografía la carne marchita de viejas que posan desnudas), el cuerpo enfermo (en *Intra-Venus*, 1993, Hannah Wilke fotografía su propio cuerpo atacado de cáncer), el cuerpo muerto (a partir de 1991, en *The Morgue*, Andrés Serrano fotografía cadáveres)... se cuelgan de las paredes en museos y galerías de arte.

caba una liberación", hoy, el "cuerpo parece ser considerado como un medio privilegiado para tratar asuntos tales como la identidad sexual, las relaciones masculinas y femeninas, la homosexualidad, la androginia, la mutación, la permutación de órganos".⁶² Ciertamente, hay diversas prácticas artísticas que poseen aún por lo tanto cierta potencia crítica; y en diversos niveles (incluido el hacerse cargo de cuestiones más inmediatamente políticas y sociales).

En *Balkan Baroque* (1997), Marina Abramovic, vestida de blanco, está sentada en la cima de un impresionante montón de huesos bovinos sanguinolentos (lo que recuerda atrocmente las imágenes de carnicería que vemos en las pantallas de nuestros televisores). Durante varios días y horas, sin dejar de cantar las quejas aprendidas en su infancia y a medida que distintas imágenes de ella y de sus padres se proyectan de manera difusa sobre tres pantallas, limpia meticulosamente esos huesos a fin de que ni siquiera un pequeño jirón de carne sea visible. Si la tragedia de la guerra en los Balcanes sobrevuela evidentemente esta instalación (nacida en Belgrado, Serbia, después de la Segunda Guerra Mundial, M. Abramovic vivió en la Yugoslavia dirigida por Tito), la artista nos invita, más allá de ese trágico momento histórico, a reflexionar sobre la barbarie de nuestra época y sobre la negación del cuerpo (y por lo tanto de la vida humana) que resulta de ella. En una galería neoyorquina, Oleg Kulik, desnudo, atado y metido adentro de una caja, adopta la actitud de un perro malo dispuesto a morder; y esto, para oponerse al desprecio con el que el imperialismo norteamericano trata la cultura rusa, desnaturalizada por otra parte por la victoria del capitalismo después de la desaparición de la Unión Soviética (*I Bite America and America Bites Me*, 1997). Ursula Biemann, en una obra videográfica intitulada *Performing The Border* (1999),⁶³ investiga la vida de las mujeres que, en un espacio transnacional (situado en la frontera que separa los Estados Unidos y México), son explotadas por las industrias de alta tecnología estadounidenses. La originalidad crítica del trabajo de la artista consiste en mostrar que la explotación capitalista, en esta zona de violencia extrema (el número de crímenes -no resueltos- de mujeres en Juárez es impresionante), no depende solamente de la

⁶² Philippe Vergne, "En corps", en *L'Art au corps*, ob. cit., p.19.

⁶³ Ursula Biemann, "Performing the Border: sur le genre, les corps transnationaux et la technologie", *Multitudes* n° 15, 2004, pp. 75-90.

feminización de la mano de obra sino de su sexualización: "[...] Una joven de Juárez puede elegir entre dos posiciones: puede convertirse en obrera, o, si no la aceptan en la fábrica por su educación insuficiente, puede convertirse en doméstica [...], pero si no consigue una carta de recomendación para ese puesto, su única salida es la prostitución", escribe U. Biemann, quien precisa que, de hecho, "los mercados del trabajo y la prostitución se imbrican en ese orden económico".⁶⁴ Santiago Sierra, a través de una postura incuestionablemente equívoca, se pregunta también por la forma en que el capitalismo se apropia de los cuerpos de los trabajadores. Reclutando una mano de obra servil (los despojados del Sur, los pobres, los marginales y los y las prostituidas del Norte...), la paga a bajo precio y le exige ejecutar tareas y gestos (abrir pozos durante un mes con una simple pala, hacerse tatuar, mas-turbarse...) que revelan con frialdad y cinismo un pleno y absoluto *despojamiento de sí*, incluido su cuerpo, en beneficio de las exigencias de la ley implacable del Mercado. "Todo el sistema capitalista descansa sobre la instrumentalización del prójimo [...]. No uso métodos diferentes a los del capitalismo [...]. Cuando nos ligamos con alguien, lo hacemos en función de su utilidad para servir a nuestros fines, y estos son siempre el rédito", declara.⁶⁵ ¡Queda por determinar evidentemente en qué sentido esta estrategia artística puede pretender (mediante la mimesis llana de la realidad) resultar realmente subversiva!

Hay otros problemas que aborda el arte *ultracontemporáneo*. Carrie Mae Weems se ocupa del racismo y el sexismo que sufren las afroamericanas; en *Mirror*, *Mirror* (1987-1988), el espejo en el que se mira una joven negra le responde: "Blancanieves, ¡jijos una negra despreciable y no lo olvides nunca!!". Sarah Lucas, en *Woman in a Tub* (2000) exhibe el *Ser* de la mujer con ironía sarcástica: por debajo de un overol colocado sobre una percha y en el que dos linones simbolizan los senos de esta mujer sin rostro, aparece el cuerpo de un pollo cuyas patas estradas y abiertas dejan ver una grieta *infame*. Algunos años antes de la publicación de *No logo*:

⁶⁴ Ibid., p. 84. En efecto, los bajos salarios obligan a las jóvenes a buscar un ingreso suplementario a través de la actividad de la prostitución.

⁶⁵ Santiago Sierra, "Ne fais pas l'innocent!" entrevista con Jérôme Sans, en *Hardcore. Vers un nouvel activisme*, Paris, Palais de Tokyo / Editions Cercle d'Art, 2003, p. 186.

la *tyrannie des marques*,⁶⁶ Daniele Buetti, en *Looking for Love* (1995-1996), estampa (con el hierro candente de la mercancía que vampiriza el cuerpo) los cuerpos de Top Models, así transformadas en símbolos "de la violencia del valor de intercambio que se imprime hasta en la epidermis", según Christophe Balsez,⁶⁷ grabando sobre su rostro o sobre su pecho el nombre de marcas prestigiosas. En *Faith, Honor and beauty* (1992), Anthony Aziz y Samuel Cucher evocan cuerpos chatos (en caso de que el género sea visible, toda marca relativa a su identidad sexual es borrada), superficies sobre las que entonces podrán inscribirse los signos de una "modelización sociocultural" (según la fórmula de Dominique Baqué) totalitaria.

Por otra parte, el arte *ultracontemporáneo* propulsa a veces, en una puesta en obra que no es más necesariamente una puesta en imagen, en la que la voluntad encarnizada de poner el cuerpo presente en la obra sobrepasa cualquier iconicidad. Teresa Margolles es una de las figuras emblemáticas de lo que puede el cuerpo, en obra, para el desplazamiento de la imagen. En *Caída Libre* (2005), el dispositivo está a mitad de camino entre la instalación y el procedimiento performativo. En el espacio blanco de la exposición, un sistema de desagüe hace caer a cada minuto al suelo una gota de grasa humana, recogida luego de una autopsia de los cadáveres de personas asesinadas en México. A lo largo del evento, se va formando en el suelo un charco inundo, espeso y grasiento. Pero es sobre todo la dimensión mínima y discursiva del dispositivo de la instalación lo que hace que la obra se lea en su variante sumarial, más accesible por el sonido moribundo de la caída de las gotas al suelo que por la visión del charco informe, que no se materializa sino lenta y laboriosamente. "Cada gota simboliza una muerte, declara T. Margolles, en tanto el desagüe representa la violencia continua y silenciosa: una gota por minuto a lo largo de dos meses da alrededor de ochenta mil gotas, y otros tantos muertos".⁶⁸

⁶⁶ Naomi Klein, *No logo: la tyrannie des marques* (2000), Trad. M. Saint-Germann, Montréal/Arles, Lemaé/Éditions Actes Sud, 2001. [No logo: *El poder de las marcas*, Madrid, Paidós, 2001]

⁶⁷ Christophe Balsez, "Daniele Buetti, destruction ou production de beauté", En *Artypress, Hors-série* n°18, 1997, p. 79.

⁶⁸ Teresa Margolles se expresa así en *Teresa Margolles*, catálogo de exposiciones en el Frac Lorraine (*Caída Libre*) y en el CAC de Bétigny (*Involuntion*), Metz, Éditions du Frac Lorraine, 2005.

El dispositivo toma un itinerario inusitado y eficaz de otro modo cuando la artista explica que la grasa puesta en obra está compuesta de fluidos anónimos, pero que evoca también la de uno de sus amigos cercanos, asesinado algunos años atrás en la calle por unos pocos pesos.⁶⁹ Pero, aunque su trabajo está impulsado por una profunda amargura, Teresa Margolles logra transfigurar la cólera individual en un cuestionamiento colectivo y activista. Esta acción se inscribe en el campo de una denuncia policial y social que lleva a la conciencia del mundo la impunidad con la que el poder mexicano deja que se acumulen los crímenes y que los cuerpos saturen las morgues, sin que las familias, despojadas y desgarradas, estén en condiciones de recuperarlos para darles un entierro decente. La postura de Margolles, con obras ligadas todas a la brutalidad de la muerte y la frontalidad del cadáver, supone la puesta en el banquillo de un sistema administrado vergonzosamente pasivo frente al desencadenamiento de la insostenible violencia criminal (delincuencial ciertamente, pero también, y posiblemente sobre todo, económica y social, puesto que los cuerpos de muchos menesterosos y muchas jóvenes víctimas de la droga se encuentran a diario tirados en la calle) que reina en los barrios pobres de la ciudad de México. Si la cultura judeocristiana es vista en toda su aberración y su ineluctable sordera, es igualmente el salvajismo económico y social de una sociedad neoliberal, profundamente inhumana puesto que es fundamentalmente injusta y desigual, lo que resulta vilipendiado.

A partir de los años 1980, Teresa Margolles integra el servicio de medicina legal de México y funda, con otras artistas, el colectivo SEMEFO,⁷⁰ grupo militante que defiende la "vida del cadáver". En ese contexto, realiza la obra *Tongue*, en 2000. A cambio de un ataúd para un joven asesinado, la artista negocia con la madre la entrega de la lengua con *piercing*, objeto metonímico del desprecio por las normas sociales. El objeto fue así expuesto, simplemente conservado y presentado sobre una pequeña tarima, en tres mues-

⁶⁹ "Cuando veo caer esa gota, pienso en un amigo pintor de gran talento, muerto hace algunos años en México. Pero pienso también, en todos los que mueren violentamente en el mundo" (Estos dichos de la artista son reproducidos por Ixchel Delaporte en "Dire la violence avec le minimum", *L'Humanité*, 26 de abril de 2006).

⁷⁰ Acortino de Servicio Médico Forense.

tras del año 2001. ¿No resulta problemática una práctica así, en la medida en que no se desprende verdaderamente de las exigencias de lo espectacular (relativo) y de lo mediático, que perturban la propuesta del cuerpo en su perspectiva política y social? La artista, bajo la cobertura de una praxis irregular desde un punto de vista legal,⁷¹ una práctica en los hechos subversiva (*Tongue* plantea el problema de la mercantilización de los cuerpos descuartizados en todo su horror), ¿no fracasa acaso sin embargo en su intención de hacer tambalear esta irregularidad contestataria y política en el corazón mismo de la obra? En efecto, los cuerpos muertos, que T. Margolles despoja en nombre del arte y de la política, con un designio no sólo de denuncia sino también humanista (buscando así volver a zambullir lo humano, o lo que queda de lo humano, en el corazón de la esfera social) corren el riesgo de escapar en realidad a cualquier forma de rehabilitación —fundamentalmente por el hecho de su anonimato— al tiempo que la artista se ve confirmada en un rol redentor. La imagen de uno (el muerto) ¿acaso no se borra en beneficio de la del otro (el artista), de modo que el arte vuelve a sumergirse en un callejón sin salida no logrando producir, a partir del cuerpo, más que un cambio de piel? Frente a las críticas que no retienen sino la cualidad denunciante y bienhechora del gesto político de Teresa Margolles, es legítimo preguntarse si un dispositivo así puede legitimar el trueque que tuvo lugar en torno al cuerpo de un hombre, con el fin de transfigurar en el seno del mercado del arte.

Muchos artistas, pues, representan y ponen en escena cuerpos despiadadamente *marcados* por la Historia y por su propia historia; y en vinculación con sus raíces sociales (desde el punto de vista de la clase a la que pertenecen, el origen étnico y el género que les son propios) y con los desafíos que les imponen las sociedades en las que se mueven. Contrariamente a la exaltación de la pureza corporal dominante en los carteles, del espacio publicitario por ejemplo, la escena artística expone a menudo cuerpos impuros, atormentados,

⁷¹ La grasa, al igual que el agua de lavado de los cuerpos utilizada para otras obras (en *Fosse commune*, de 2005, T. Margolles utiliza aguas de *muerto* portadoras de historias para rehacer el damero de baldosas de la planta baja del Centro de Arte Contemporáneo de Brétigny, como para desafiar el olvido que mata por segunda vez esas vidas *sin importancia*), salió del centro médico legal y fue luego embarcada clandestinamente en un vuelo de México a Europa.

EL ESTADO DE VÍCTIMA: ALGUNOS CUERPOS EN LA ESCENA TEATRAL CONTEMPORÁNEA

OLIVIER NEVEUX

[...] mejor habría que decir del escenario teatral, un lugar donde, se dice, es aun posible mostrar el cuerpo, hacer escuchar voces no normalizadas –¿anormales?–, y resistir, literalmente, a la presión de la imaginaria mediática, sus construcciones normativas y sus desiertos poblados

D.-G. Gabily¹

Por todas partes, cuerpos: cuerpos torturados, cuerpos enfermos, cuerpos sufrientes, extenuados... La escena teatral contemporánea está a partir de ahora saturada de cuerpos, al punto que esta presencia arrasadora será una de las quejas recurrentes planteadas a los artistas en la misera polémica de Aviñón 2005.

[...] suscitada por la representación de objetos, situaciones, acontecimientos (asesinatos, robos, masacres, canibalismo, violencia, sangre, excrementos y otras secreciones corporales, etc.) que, fuera del contexto de la representación, provocan reacciones afectivas penosas [...] Así, en *Histoire des larmes*, Jan Fabre exhibe las secreciones del cuerpo humano (lágrimas, sudor, orina); en *Je suis sang*, hombres torpemente circuncidados con un hacha gimen y se resbalan en charcos de sangre; la violencia sexual sobrevuela *Une belle enfant blonde* de Gisele Vienne; Tomas Ostermeier pone en escena *Anéantiss* de Sarah Kane, pieza en la que se trata de violación, de ojos arrancados y comidos, de un niño muerto devorado. [...] ¹²²

Demasiado cuerpo, decían alguno/a/os/as, "odio del cuerpo", decían otros, y el debate continuó *ad libitum* sin que se interrogara verdaderamente el estatuto del cuerpo, su función, su significación, su representación. Como si todos los

¹ D.-G. Gabily, *Violences. Un diptique: Corps et tentations* seguido de *Âmes et Demeures. Actes-Sud Papiers*, 1991, p.10.

² C. Talon-Hugon, *Du théâtre: "Avignon 2005. Le conflit des héritages"*, hors-série n° 16, 2006, p. 3

inquietantes. En este sentido, para retomar la expresión de Jean-Marie Brohm, el cuerpo en acción en el arte es rara vez un "cuerpo de opereta". ⁷² Frente a los poderes (político, económico, ideológico, moral, religioso, científico, tecnológico...) que, como en el pasado, quieren someter el cuerpo, el arte ejerce de esta manera su capacidad de evocar determinadas imágenes en el seno de las cuales, presente-ausente, *resuena el cuerpo de la rebelión*. Por cierto, se puede considerar que algunos artistas tienen dificultades en salirse de la imagen, es decir en huir de la feroz lógica del espectáculo, lo que los arrastra a una introspección estéril de lo que puede (sería más justo decir de lo que podría) el cuerpo (esta cuestión esencial fue planteada por Gilles Deleuze en relación con la afirmación de Spinoza: "No se sabe lo que puede el cuerpo"). Sin embargo, interpelando el *cuerpo en acción*, desmontando los mecanismos de las opresiones y de las alienaciones que lo torturan, el arte *ultracontemporáneo* puede aun imponer obras, como dice Marc Jimenez, "rebeldes al formato cultural, mediático y consumista de la 'sociedad del espectáculo'" ⁷³ o, dicho de otro modo, según la fórmula de Jean-Marc Adolphe, de nutrir "la revuelta de la carne". ⁷⁴

⁷² Marc Jimenez, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Editions Gallimard, 2006, p. 296.

⁷³ Jean-Marie Brohm, "L'objet/sujet du corps", en *Quel corps?*, ob. cit.

⁷⁴ Jean-Marc Adolphe, "Les revoltes de la chair", en *Le Corps: exhibition / révélation*, obra colectiva bajo la dirección de Jean-Marc Lachaud y de Martine Maleval, Vitry-sur-Seine, skéné, n° 2-3, 1998, p.40.

cuerpos fueran equivalentes, como si todas las representaciones del cuerpo fueran similares, como si, después de las experimentaciones festivas y libertarias de los años 1970, como las del Living Theatre (entre otras, *Paradise now*, en el Festival de Aviñón de 1968), el cuerpo en sí siguiera siendo un problema en escena, y una novedad. Esta polémica no deja de sorprender: forma parte de las características propias del teatro el ser cuerpo, encarnación.³ Y el debate, arcaico y vano, alrededor de una muy poco interesante ontología del teatro enmascaraba el cambio efectivo y progresivo del estatuto del cuerpo en las representaciones contemporáneas.

Es claro que, de manera más o menos explícita, en los argumentos de esos demostradores aparecía la cuestión de la "falsedad" del cuerpo mostrado: los cuerpos violentados cuya penosa representación difícilmente habría podido conmutar con lo Bello. Todo eso era demasiado negro, demasiado marcado por la desolación. Era hora de mostrarle otra cosa al mundo. A lo que los defensores enviaron una respuesta periodística hablando del "odio profundamente reaccionario a la experimentación, al replanteo de la herencia y al deseo de fundación [...] ¿Qué quiere el fascista, y con él el descontento y el nostálgico, el hombre resentido? El respeto a un modelo, la perennidad de un sistema: una imagen fija cuya arquitectura podrá ser nueva, con la condición de que sea planteada para la eternidad".⁴ Una polémica ancestral: "antiguos" versus "modernos", "fascistas" versus "progresistas", el juicio del buen gusto contra una pretendida modernidad...

EL VICTIMISMO

Y sin embargo, sin adherir a los argumentos de la "derecha teatral", es posible, de todas formas, no asociarse al campo de los "modernos", de los que se extasían, sin críticas, frente al teatro del cuerpo (pero ¿qué cuerpos? ¿y qué situación soporta el cuerpo?). Si nos atenemos a los comentaristas, los artistas habrían atrapado (por fin), sin escapatoria, el cuerpo

³ Aunque, según toda evidencia, eso (ya) no basta para caracterizarlo. La puesta de Denis Marleau, en 2002, cuando crea *Les Aveugles*, de Maeterlinck, sin actores en escena, lo atestigua.

⁴ C. Eveño, "15, 30, 60", en G. Bani, B. Teckels (coord.), *Le cas Avignon 2005. Regards critiques*, Vic-la-Gardiole, Ed. L'Entretemps, 2005, pp.112-113.

sometido al desastre y, en una lengua nueva, materializarían en escena la violencia y el miedo. Es verdad que, de manera hegemónica, el cuerpo no se caracteriza ya más que por el sufrimiento que soporta. Su última singularidad es la de ser carne mortificada. Un sufrimiento que alcanza por sí mismo, pura constatación, o entretenimiento indulgente, sin causa ni devenir: una reducción del cuerpo pensado a partir de ahora como puro soporte exhibido (siempre) en la condición de víctima de los sujetos. Es lo que uno de esos creadores, Roméo Castellucci, llamó justamente *victimismo*: "En todos mis trabajos existe una forma de ser víctima que, no obstante, muy a menudo, es victimismo. A menudo ser una víctima es un victimismo que uno mismo se busca, por ser la única manera de tener existencia en la escena".⁵ Un victimismo que hay que tomar literalmente: una ideología de la víctima cuando el sujeto, en un mundo insensato, sufre. Como sucede a menudo en Castellucci, el propósito sigue siendo opaco. Es verdad sin embargo que, en su teatro, la escena es con toda claridad el lugar de la víctima. Una víctima constitutiva en este caso del arte dramático: sería la condición, casi un supuesto técnico para que el teatro existiese (dejando en el olvido de esa manera decenios de trabajo teatral para, justamente, sustraerse a ese tipo de trágico).

A partir de ese momento, el sufrimiento no atestigua sino sufrimiento, y la posibilidad para cada individuo de convertirse en víctima, a cada instante (o verdugo o, en una confusión políticamente insoportable, víctima y luego verdugo y a la inversa). Esa representación parece muy caracterizada por la descripción que hacía Alain Brossat en su obra *L'Épreuve du désastre*, en un capítulo que tiene por título, justamente, "La desdicha como representación".

[...] la exaltación constante de la catástrofe estetizada y sacralizada por la nueva teología (de pacotilla) de la desgracia y del horror cuestiona constantemente el desligamiento de la política con la moral y la teología. La magia blanca y negra, cuyo sostén es la representación de la catástrofe, se presenta como una regresión del discurso político hacia formas arcaicas en las que la dramaturgia de la desdicha alternativa en el espectador el sentimiento del horror sagrado y, en los buenos, la catarsis; pero al mismo tiempo, este arcais-

⁵ C. & R. Castellucci, *Les Pélerinages de la matière. Théorie et praxis du théâtre*, trad. K. Espinosa, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2001, p.115.116.

no "a la antigua" de la representación de la catástrofe no se disocia de todo lo que lleva a los demócratas modernos más allá de sus códigos tradicionales, de esa figura emergente y equivoca del más-que-moderno posdemócrata en quien la violencia no está tanto contenida y reprimida como más bien mimetizada en una sobreexposición ritualizada.⁶

La observación general de Brossat define la suma de las representaciones específicas de ese teatro contemporáneo, que se viste con el ropaje valorizador de la lucidez y de la subversión política cuando, muy a menudo, no se trata sino de reconducir, producir o acompañar la *dóxa*. Y la crítica de Brossat apunta justamente a lo que ese teatro enmascara bajo la materialidad del cuerpo: una teología. Cuando representa —y no sin plantear muchos problemas— el nombre de "Auschwitz", Castellucci quiere ver (y hacer ver) en ese nombre "[...] el cuerpo eviscerado de Auschwitz que se convierte en el cuerpo mismo de Dios".⁷ Si este teatro es claramente político, no lo es, diga lo que se diga, por su disidencia, sino por su capacidad para reconducir artísticamente el debate y el pensamiento dentro de las categorías impuestas.

LA IDEOLOGÍA ÉTICA

De esa manera, la mostración de cuerpos arruinados o sometidos a violencia habrá a la vez aliviado a los que desprecian el teatro contemporáneo en su odio a todo lo que no es texto, todo lo que se escapa de lo Bello y de lo Cívico, y servido de coartada política a creadores cuyas denuncias, cuando no acompañan las dimisiones teóricas y políticas en vigencia, siguen siendo, en última instancia, muy generales.⁸ Esta

⁶ A. Brossat, *L'Épreuve du désastre. Le xx^e siècle et les camps*, París, Albin Michel ("Bibliothèque Albin Michel Idées"), 1996, pp. 447-448.

⁷ R. Castellucci, en B. Tackels, *Les Castellucci. Écrivains de plateau*, I, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 65. La cita completa es: "Existe pues un cuerpo absolutamente vaciado, que es probablemente el cuerpo mismo de Dios y que existe innegablemente en el teatro, pero es un cuerpo vacío, un cuerpo para atravesar. Puede tratarse de un cuerpo de alegría, un cuerpo por venir, o bien un cuerpo que pertenezca al orden del puro terror, el cuerpo eviscerado de Auschwitz, que se convierte así en el cuerpo mismo de Dios".

⁸ Pélagie Vlassova en *La nudité de Brecht* hace así el "elogio del revolucionario": "Allí donde se calle/ él hablará/ Allí donde reine la opresión y se hable de destino/ él dará nombres".

exhibición de cuerpos disminuidos (mostrados o descriptos), enmascarada, muy a menudo, detrás de una lectura apresurada de Artaud⁹ no es, en efecto, políticamente inocente. Avala al mismo tiempo que produce una categoría aparentemente objetiva: la de la víctima. La instrumentación del cuerpo como "cuerpo-víctima" participa de esta ideología masiva de la *Ética*, de la que, en un pequeño gran libro, Alain Badiou criticaba ya, en 1993, la vigencia consensuada. Tendencia sintomática de un universo artístico más dispuesto a acompañar los poderosos imperativos ideológicos que a confundir la inhumanidad con la violencia o acusar los mecanismos y los supuestos de esa violencia. Ya que del cuerpo el espectador contemporáneo no verá a menudo sino su capacidad de soportar más y más degradación. ¿Qué puede un cuerpo? Puede sufrir siempre, sin escapatoria. Puesto en escena, el cuerpo no habla más que de (versión progresista) la insoportabilidad del sufrimiento o bien (versión relativista) del carácter "natural" del estatuto de víctima. En cualquier caso queda poca duda a partir de ese momento de que "lo único que verdaderamente puede sucederle al hombre es la muerte"¹⁰ y que en consecuencia las últimas aventuras aún posibles residen en la brevedad.

Sumergidos por la Ética de los derechos del hombre, nuestro tiempo, a partir de ahora, dice Badiou, milita por los "derechos del no Mal: no ser ofendido y maltratado ni en su vida (horror del crimen y de la ejecución), ni en su cuerpo (horror de la tortura, las sevicias y el hambre), ni en su identidad cultural (horror de la humillación de las mujeres, de las minorías)".¹¹ Existe ciertamente una legitimidad para todas estas reivindicaciones. Se podría ver en esta atención nueva

⁹ Nunca estará de más volver a citar algunas líneas que permiten volver a contemplar el teatro de Artaud a la luz de otras categorías diferentes que las habituales y complacientes citas móbidas: "El teatro nunca se hizo para describir al hombre y lo que el hombre hizo, sino para constituir un hombre que nos permita avanzar en el camino de la vida sin supurar y sin apesear. El hombre moderno supura y apesaa porque su anatomía es mala, y el sexo está mal ubicado en relación al cerebro en la cuadratura de dos pies. Y el teatro es ese pellejo desgarrado que, música de troncos mediante púas metálicas de alambradas, nos mantiene en estado de guerra contra el hombre que nos encorsetaba..." (citado en P. Thévenin, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, París Seuil, 1993, p. 127).

¹⁰ A. Badiou, *L'Éthique. Essai sur la conscience du Mal*, París, Hatier, 1993, p. 33, reditado en Nous (Caen) en 2003. En español, <http://www.elortiba.org/badiou.html>

¹¹ *Ibid.*, p. 11

prestada al cuerpo "desfigurado" por el sufrimiento una creciente sensibilidad a la opresión, el deseo de reparar la violencia ejercida sobre los cuerpos, una atención a la particularidad de cada sufrimiento. Y sin embargo, no es así. Mantenido dentro de su estatuto de víctima –pero ¿de qué sufrimientos? infligidos por quién?, el cuerpo no dice nada más que su capacidad casi infinita para soportar. Si la víctima tiene una sustancia (y de hecho parece en gran medida haberse vuelto intercambiable), lo mismo sucede con su verdugo; en una dialéctica relativamente simplista: no hay otro móvil que el sadismo, el goce del sufrimiento infligido por el sufrimiento mismo.

La transformación progresiva del estatuto del cuerpo en escena acompaña este pasaje hacia una ética del "no-mal", vuelta por completo hacia los suplicios infligidos al cuerpo. Este foco en el cuerpo-víctima forcluye un punto esencial: el cuerpo del oprimido, la oprimida, no coincide siempre con el de la víctima, incluso a veces, si se retoma la definición implícita en Badiou, se le opone. En efecto, este último opone a esta tendencia dominante, hegemónica, la singularidad de una inmortalidad en obra:

[...] el estado de víctima, de bestia sufriente, de moribundo descarnado, asimila al hombre a su subestructura animal, a su pura y simple identidad viviente [...] Ciertamente, la humanidad es una especie animal. Es mortal y predadora. Pero ni uno ni otro de estos roles pueden singularizarla en el mundo de lo vivo. [...] es siempre por un esfuerzo inaudito, saludado por quienes son testigos de ese esfuerzo, que provoca un reconocimiento radiante, como una resistencia casi incomprensible, en ellos, de aquello que no coincide con la identidad de víctima. Ahí está el Hombre, si nos ponemos a pensar: en lo que lo hace, como dice Varian Chalamov en sus *Récits de la vie des camps*, una bestia resistente de otro modo que son resistentes los caballos, no por su cuerpo frágil, sino por su obstinación a seguir siendo quien es, es decir, precisamente otra cosa que no una víctima, otra cosa que un ser-para-la-muerte, y por lo tanto: *otra cosa que un mortal*.¹²

Hay que afirmarlo una vez más: el cuerpo del oprimido/a, es sin duda un cuerpo asignado al sufrimiento, cuerpos asesinados, violados, discriminados.¹³ Pero la cuestión no se re-

¹² A. Badiou, *L'Éthique*, ob. cit., p.13.

¹³ Véase, entre tantos otros estudios, el de N. Guénif-Soliman, "La réduction à son corps de l'indigène de la République", en P. Blanchard, N. Bancel, S. Lemaire (dir.), *La Fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial* (2005), Paris, La Découverte ("Poche"), 2006, pp. 203-212.

sune ahí. Lo que se juega en esta reducción es doble. Por una parte, la aprehensión estratégica que el oprimido tiene de su propio cuerpo (de su experiencia subjetiva) y, por otra, la conformación a las nominaciones hegemónicas.

LA "EVIDENCIA" DE LO VISIBLE

Badiou señala que la ética de los derechos del hombre funciona sobre la base del sentido común: el sufrimiento se ve. Es del orden de lo visible. Y en el teatro, en escena, como señalan Biet y Triau: "un cuerpo de actor [...] no es sino que más bien es visto, es decir incluido en un sistema de comunicación".¹⁴ Duplicación en la esfera de lo visible: el teatro, lejos de revelar los modos de organización de la realidad, reconduce la fabricación por temor de la sensibilidad democrática. Parece muy lejos el tiempo en que, inspirado por la perspectiva brechtiana, el teatro se dedicaba de lleno a revelar lo que no se describe a primera vista, a rearticular lo dado para inscribirlo en un proceso de conocimiento.

Podría tomarse un ejemplo "simple", opuesto a los casos extremos (genocidios, masacres en masa) que constituyen la inspiración principal de este teatro. Colette Guillaumin observa así que "el cuerpo es el indicador primero del sexo. Una de sus funciones sociales es la de actualizar, hacer visible lo que se considera como la división fundamental de la especie humana: el sexo; división fundadora del sistema social que supuestamente debería serlo de toda sociedad posible".¹⁵ El cuerpo posee entre otras funciones sociales la de apoyar, reforzar, volver visible, naturalizar el sexo. Habrá que preguntarse por qué el cuerpo no es sino muy rara vez interrogado según estos criterios en el teatro para descubrir su fundamento ideológico. El teatro no va más allá de lo espectacular, sino dentro de la redundancia paroxística de lo que ya es visible. Al interesarse (con toda legitimidad) en las situaciones agudas, el teatro deja de lado el conjunto de las construcciones del cuerpo y de las opresiones aferentes. Representa la violencia, la mima –la que se ve, que es directamente aprehensible– sin cuestionar los supuestos, tributarios de una estética más mediática y televisiva que crítica.

¹⁴ C. Biet, C. Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard ("Folio/essais"), 2006, p.447.

¹⁵ C. Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, cété-femmes Edition, 1992, p.117

Por otra parte, desde un punto de vista escénico, reducir el cuerpo al del "cuerpo-víctima" tiene la inmensa virtud de resolver lo que, desde una óptica brechtiana, habría podido descomponerse en capas: "El hecho de que sea más sencillo constituir un consenso sobre lo que está mal antes que sobre lo que está bien es algo que las iglesias han experimentado: siempre les resultó más fácil indicar lo que no había que hacer, es decir, limitarse a las abstinencias, y no esclarecer lo que sí habría que hacer".¹⁶ El cuerpo-víctima es un cuerpo consensuado, en el énfasis o el pudor de su contemplación. Por un efecto de interferencia, despierta la piedad, una piedad sospechosa en estos tiempos anestesiados.¹⁷ Y bajo la cobertura de una atención redoblada frente al sufrimiento, a los cuerpos torturados, este cuerpo impone a menudo un chantaje moral: se muestra bajo la cruel luz de la insensibilidad, la inhumanidad de quien no comulgará con el recogimiento impuesto. Una estética del anodamiento –aquella en la que queda suspendida toda mirada crítica, toda libertad de espectador– reduce a su vez a soportar a la exhibición del sufrimiento.

El cuerpo se instrumentaliza así en beneficio de la ideología dominante: su capacidad para no responder a los mandatos del terror, para no conformarse al "ser-víctima" es excluida del escenario. Profundizando en esto, Badiou se pregunta sobre la constitución de un nuevo heroísmo: ¿qué se hace de los cuerpos que, justamente, no se constatan con el proyecto de sus "verdugos"? Un heroísmo que, en el arte, cayó en desuso a partir de los desvaríos del realismo socialista que debía disminuir las apuestas. Tal vez haya que cambiar de palabras ("Dedicha para los pueblos que tienen necesidad de héroes",¹⁸ señalaba ya Galileo en la obra de Brecht). Tal vez esas categorías se hayan vuelto obsoletas. Pero en la exclusión de todo cuerpo resistente, de la noción misma de opresión para dar lugar al

proceso de victimización, lo que desaparece realmente es, *in fine*, la perspectiva de una política de emancipación ("La política antipolítica puramente humanitaria, que consiste simplemente en prevenir el sufrimiento, se resume, en efecto y en consecuencia, en la interdicción implícita de elaborar un proyecto colectivo positivo de transformación sociopolítica").¹⁹ Lo que le sucede se asemeja a la confusión con un cuerpo por fin politizado, puesto que se halla mostrado en el colmo de sus sufrimientos. A los cuerpos que escapan del lenguaje de la dominación, a los cuerpos ofensivos se oponen los postulados implícitos de esta nueva estética: hay cuerpos que se fusionan en una sustancia idéntica con la víctima, y esta victimización tiene el mérito de hacerse ver, de llevar la mirada hacia el consenso denunciador, de instaurar el cuerpo de la víctima como cuerpo del Otro, como cuerpo diferente que no tiene en común con el propio cuerpo del espectador más que el último heroísmo posible: sobrevivir.²⁰ Esto habla sin embargo más de una manera de posicionar el cuerpo en el espacio social que de un modo de aprehenderse como cuerpo.

Una perspectiva de emancipación no alcanza para disminuir los desastres, los campos en ruinas y las tinieblas que constituyen una parte ineluctable de la experiencia contemporánea. No reemplaza el pesimismo valorizado por un optimismo beato (que ya sabemos hasta qué punto fue estimulado por los regímenes asesinos de la libertad, al punto de resultar obligatoria su demostración),²¹ sino que recuerda que

¹⁶ S. Žizek, *Plädoyer en faveur de l'intolérance*, trad. F. Joly, Casteau-le-Liez, Climats ("Sisyphée"), 2004, p. 12 [*En defensa de la intolerancia*, Madrid, Ediciones Seguitur, 2007].

¹⁷ Véase A. Badiou, en "Qu'est-ce que vivre?" *Logiques des mondes. L'être et l'événement*, 2, Paris, Editions du Seuil ("L'Ordre philosophique"), 2006, pp. 529-537.

¹⁸ Y que se encuentra también, bajo una forma diferente, en las sociedades llamadas democráticas: "[...] el goce contemporáneo no tiene nada de estado espontáneo, sino que surge más bien de un imperativo del Superyó. Como dijo Jacques Lacan en muchas ocasiones, el mandato definitivo del Superyó es "¡Gozar!". Es posible que la fórmula más simple que ponga de manifiesto la paradoja del Superyó sea "¡Te guste o no, tienes que gozar!" [...] Lo mismo sucedía en la era Eisenhower en los Estados Unidos, la de los *happy fiftees*, en la que este mandato fue elevado a la categoría de deber nacional cotidiano. Ya que, como decía entonces una de las campañas publicitarias de la Casa Blanca: "No ser feliz hoy es ser antiorientamericano..." (S. Žizek, *Le Spectre rode toujours. Actualité du Manifeste du Parti communiste*, Paris, Nautilus, 2003, p. 28).

¹⁶ A. Badiou, *L'Étique*, ob.cit., p.12

¹⁷ A. Brossat, *La Démocratie immunitaire*, Paris, La Dispute ("Comptoir de la philosophie"), 2003, p.71: "Cuanto más envueltos, literalmente, nos vemos por el desastre del mundo, en nuestra condición de testigos-espectadores de esta actualidad saturada de imágenes, cuanto más se intensifica el proceso de insensibilización anestésica, tanto más se apela a nuestra condición anestésica para que no seamos arrastrados por el flujo de las imágenes del desastre y no sucumbamos a una melancolía (histórica) sin fin, para que no nos volvámos, literalmente, locos del dolor del mundo".

¹⁸ B. Brecht, *La Vie de Galilée* (1955), Paris, L'Arche, 1990, p.119. (*Galileo Galilei*, en *Teatro completo de Bertolt Brecht*, t. 1, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1972).

el cuerpo del oprimido, la oprimida, en la multiplicidad de las experiencias, es un cuerpo político. Un cuerpo de oprimida, oprimido que no tiene forma fija, directamente reconocible, sino que obliga, cada vez, a precisar las condiciones coyunturales que producen la opresión. No distinguir, por ejemplo, la imagen de un muerto de la imagen de otro muerto, la imagen de un cuerpo sufriente de la imagen de otro cuerpo sufriente, postular una equivalencia cuantitativa "1 = 1", ateniéndose sólo a las apariencias visibles, no le hace justicia a la diferencia por la cual el sentido histórico y político de dos muertos, de dos cuerpos, puede no ser idéntico. Volver sensible esta separación invisible es precisamente una de las tareas del dramaturgo, del encargado de la puesta en escena (del cineasta)... Obligar a pensar el cuerpo del oprimido, la oprimida como diferente del cuerpo de la víctima es exigir otra aprehensión espacio-temporal del cuerpo: inscribirlo cada vez en los supuestos mismos que lo componen. Es así, para retomar las propuestas de Brecht, sobreagregar, a la constatación de lo que es, las transformaciones potenciales del orden de las cosas.²²

CUERPOS OFENSIVOS

Contraejemplos, disidentes, abren la posibilidad de otro teatro (desestabilizando de esa manera la ilusoria unidad de las artes de la escena) y aportan respuestas a su manera, específicas en cada oportunidad. Badiou propuso recientemente, en su obra suma *Lógicas de los mundos*, oponer al materialismo democrático para el que "no hay sino cuerpos y lenguajes",²³ una dialéctica materialista uno de cuyos axiomas

²² B. Brecht, "La Dialectique et le théâtre" (1929-1966), *Œuvres sur le théâtre*, edición establecida bajo la dirección de J.-M. Valentin, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), París, 2000, p. 421 [*Escritos sobre teatro*, traducción, selección y notas de Genevieve Dieterich, Barcelona, Alba, 2004]: "El mundo de hoy no puede ser ser descrito a los hombres de hoy sino como un mundo transformable".

²³ A. Badiou, *Logiques des mondes. L'être et l'événement*, 2, ob. cit., p. 9. Badiou llama la atención sobre "una coyuntura contemporánea que, creyéndose asegurada en su fundamento (el materialismo-democrático), desarrolla contra la evidencia de las verdades un combate pro-pagandístico de todo momento. Combate del que conocemos los puntos salientes: "modestia", "trabajo en equipo", "fragmentariedad", "finitud", "respeto del otro", "ética", "expresión de sí", "equilibrio", "pragmatismo", "culturas"... Todos recapitulados en una variante antropológica, por lo

podría ser "No hay sino cuerpos y lenguajes, quizás haya verdades". Ligar el cuerpo del oprimido, la oprimida al cuerpo-víctima en una misma sustancia neutraliza la potencia de los cuerpos cuando estos son soporte de una verdad, liberados del vocabulario de la persecución, "más allá del bien y del mal". Dado que tienden a ser precisamente otra cosa que un "cuerpo para la muerte", dado precisamente que el sujeto no se reduce a un cuerpo. Cuerpos inscritos en la duración, atrapados por una inmortalidad que producen, en el rechazo de un tiempo que no sería el de lo directo, visto como trascedente. El teatro de Gatti, la última propuesta de Groupov sobre el genocidio de los Tutsi en Ruanda y de sus adversarios Hutu, *Ruanda 94*²⁴ (2000), son otras tantas puestas a prueba del cuerpo de los oprimidos, de los cuerpos lisos y llanamente víctimas pero que no pueden ser aprehendidos bajo la luz exclusiva de ese prisma. En ocasión de una presentación de su película, *L'Enclos* (1960), en Moscú, y en ocasión en que se le pregunta a Gatti por qué no trata sino en unos pocos minutos la realidad del campo para concentrarse enseguida en la solidaridad entre detenidos, Gatti responde:

Cinco minutos para mostrar cómo uno es degradado es un homenaje a la realidad, pero no hay que hacer más. En cuanto al resto de lo que hay que mostrar [...] la resistencia me parece que corresponde a otra realidad. Mucho más importante.²⁵

La reacción de Gatti es emblemática de su escritura. Aunque no desestima jamás el peso de las humillaciones y las derrotas, está volcada por entero a una promesa eman-

tanto restringida, del axioma del materialismo democrático, variante que podría enunciarse: *No hay sino individuos y comunidades* (ibid., pp. 16-17). Badiou vuelve en otro escrito sobre esta cuestión articulada al teatro: "La exploración de las capacidades del cuerpo, sufrimientos, gozos, actos está en redundancia con la máxima fundamental del materialismo democrático que nos domina: no hay sino cuerpos y lenguajes. Por el contrario, la vocación absoluta del teatro es decir, por los estrictos medios del cuerpo y del lenguaje que, justamente, hay otra cosa más que esos medios. El teatro es en su esencia la indicación de un más allá de la restricción democrática a los recursos individuales de los cuerpos y a los recursos "culturales" de los lenguajes" (A. Badiou, en O. Neveux, "Du côté d'une didactique lisible. Entretien avec A. Badiou" en C. Biet y O. Neveux, *Une histoire critique du spectacle militant: théâtres et cinémas militants 1966-1981*, Vica-Gardiole, L'Entretemps, 2007).

²⁴ Groupov, *Ruanda 94*, París, Éditions Théâtrales, 2002.

ÍNDICE

cipadora, en desacuerdo con los dictados dominantes.²⁶ Los cuerpos en la obra del ex miembro de la Resistencia deportado Gatti son todos testimonio de "este excedente, ese plus (que se llama permanencia de la cultura, obstinación de la civilización...) por encima de la pura duración biológica."²⁷ Otra postura diferente, la del Groupov que, a la representación del genocidio, prefiere su explicación, la revelación incómoda de lo que lo hizo posible. Y no es sino tardíamente, y en una representación que dura varias horas, que llegan las imágenes de los cuerpos sometidos a suplicio, imágenes que no son copias sino la captación televisiva de los cadáveres. El personaje ficticio de la periodista Bee Bee Bee procede exactamente a la inversa en la ficción de la obra, ya que quiere comenzar su transmisión con imágenes. Se enfrentan así dos estéticas: la de la periodista y la de la obra misma. Fortalecidas por todo el trabajo didáctico que las precede, esas imágenes no se reducen ya al genocidio y al terror (qué lo son), a la estupfacción, sino que entreabren la posibilidad de una nueva intriga: política.

Se trata así de oponer, al estupor de la violencia sufrida, el giro reflexivo sobre las condiciones de dicha violencia. Y dar lugar, en el corazón de los desastres, a los resistentes de Bisesero (*Rwanda 94*) o a las figuras de "la orquesta negra" en la *Opéra avec titre long*.²⁸ El cuerpo no está menos mortificado, pero ya no es pensado ni presentado como la pantalla consensuada de un sufrimiento insoportable.

A partir de ese momento, el cuerpo (del actor y del sujeto que lo encarna) permite reafirmar, junto con Jean-Paul Curnier, que "no se trata de [...] ni es fundamental, pensar la revolución a partir de una condición de víctima, ni siquiera en el sentido amplio que le da Marx, sino de asaltante".²⁹

²⁶ Cita aportada por M. Kravetz, "Sur le chemin de la parole errante", *Europe*, n° 877 ("Armand Gatti"), mayo de 2002, p. 14.

²⁷ Véase O. Neveux "Siempre hay algo insurgente en el hombre", en L. Garbagnati, F. Tondou-Surplapierre (dir.), *L'Arche des langages. Une oeuvre de référence: Armand Gatti*, actas del coloquio de Besançon, Dijon, Presses Universitaires de Dijon (Collection "Écritures"), 2004, pp. 25-35.

²⁸ A. Brosat, *L'Épreuve du désastre*, ob. cit., p. 298. La cita se refiere originariamente a la literatura sobre los campos de concentración.

²⁹ A. Gatti, "Opéra avec titre long", *Œuvres Théâtrales III*, Lagrasse, Verdier, 1991, pp. 575-744.

³⁰ J.P. Curnier, *Manifeste*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 102.

Presentación	5
¿UN ANÁLISIS MARXISTA DE LOS CUERPOS? Stéphane Haber y Emmanuel Renault	9
CONTRA LA DESENCARNACIÓN TÉCNICA: ¿UN CUERPO HÍBRIDO? Bernard Andrieu	27
UN SUFRIMIENTO QUE NO CESA. MUTACIONES DEL CUERPO FEMENINO Y CREACIÓN DE IMAGINARIO EN UNA INDUSTRIA FARMACÉUTICA Pascale Molinier	41
EL CUERPO DEPORTIVO: ¿UN CAPITAL RENTABLE PARA TODOS? Catherine Louveau	59
UN TRAFICANTE DE CARNE EN ACCIÓN: PASIÓN, PODER Y LUCRO EN LA ECONOMÍA DEL BOXEO PROFESIONAL Loïc Vacquand	79
DE LA DIMENSIÓN CRÍTICA DE CUERPOS EN ACCIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO Jean-Marc Lachaud y Claire Lahuerta	95
EL ESTADO DE VÍCTIMA: ALGUNOS CUERPOS EN LA ESCENA TEATRAL CONTEMPORÁNEA Olivier Neveux	115

