

El cuerpo en tensión

Antropólogo social Pedro Ovando Vázquez
ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA - INAH
pedro.ovando@gmail.com



Cantina *La Perla* en la calle de Aluminio, Col. Morelos.
© 123076. SINAFO-FOTOTECA NACIONAL.

*Estamos Condenados al cuerpo,
que nos da la posibilidad de existencia,
un cuerpo que llamamos "propio",
pero que está habitado por otros cuerpos y por lo Otro*
Margarita Baz

*En lo inaprensible del mundo sólo el propio cuerpo
proporciona la aprehensión de la existencia*
David Le Bretón

Introducción

Traslúcido y opaco a la vez, el cuerpo mantiene sobre sí una observancia incesante, comporta un sin-numero de inquietudes sobre su desciframiento, y elude una a una las posibilidades de una definición terminante. El saber médico, biológico, genético o neurológico por un lado, y por otro la sociología, la antropología, la tradición y las singularidades culturales, han definido un conjunto de morfologías del sujeto, una sucesión de interpretaciones sobre individuo, en cuya redefinición aparece una constante: el cuerpo. Hacer una reseña de las diversas concepciones culturales e históricas del individuo sería una empresa destinada al fracaso. Lo que me interesa explorar en este escrito son los dominios conceptuales que debaten sobre el horizonte de la corporeidad. Particularmente, me

interesa exponer cómo, en su tratamiento del cuerpo, los conceptos de representación y experiencia componen un espacio de tensión, que se manifiesta en el proyecto de una antropología del cuerpo.

Sospecho pues, que en estas morfologías e interpretaciones culturales del sujeto, opera una maquinaria que des-materializa la corporeidad y que oscurece su horizonte vivencial. Ésta es la maquinaria de la representación; el concepto de representación suple la vitalidad del cuerpo con una descripción de sus atributos históricos y sociales. La representación construye y edifica relatos sobre el cuerpo, negando incesantemente la intención en nombre del discurso. ¿Quiere decir esto que discurso y experiencia configuran polos opuestos e irreconciliables? Más allá de una respuesta clara a esta pregunta, estos conceptos (expe-

riencia y representación) me llevan a entrever trayectos argumentativos cuyo lugar de convergencia es el cuerpo.

¿Antropología del cuerpo o Antropología de la representación?

Uno de los textos más citados actualmente para hablar de éste tema, desde la antropología, es el tratado *Antropología del cuerpo y modernidad*, de David Le Breton; texto revelador que analiza minuciosamente el devenir de las concepciones del cuerpo en la cultura occidental. La emergencia de las categorías de "individuo" y "persona" como invenciones de la modernidad, nos permiten ver a través del texto, cómo las estructuras sociales y culturales constituyen hábitos y formas de representar al cuerpo. El ensayo de Le Breton pone de manifiesto un énfasis por pensar la cultura como un espacio

de construcción, espacio que involucra componentes que se articulan entre sí, a saber: los dispositivos de lo simbólico y el imaginario, herramientas conceptuales que le permiten dar cuenta del discurso de la modernidad, en cuyos enunciados encontramos la anatomización del cuerpo, la figura médica, el énfasis por una taxonomía de las regiones corporales y su traducción en un pensamiento organicista sobre la materia. En la modernidad, nos dice el autor, el sujeto se ve investido por un imaginario histórico-cultural que fragmenta el espesor del cuerpo y lo condensa en la figura del individuo. El discurso moderno sobre el hombre hace patentes los saberes culturales y las tradiciones de occidente, pero al mismo tiempo la estructura del pensamiento moderno esconde, debajo de sus propias construcciones, una lógica de la representación.

Aquí, a modo de hipótesis provisoria, diré que la modernidad al poner de nueva cuenta al sujeto en el centro de la reflexión, cuestiona también la idea de la construcción. Los conceptos que utiliza Le Breton en su antropología del cuerpo, a saber: símbolo, imaginario y representación, no escapan a la propia modernidad que describen. La estructura del pensamiento moderno emerge como una meditación sobre la imagen, sobre el símbolo y sobre la representación. Pero de igual manera, en la modernidad gravita de forma marginal una crítica a la representación y un regreso al pensamiento sobre la vivencia. La corporeidad se muestra atravesada por un cuestionamiento incesante en esta crítica ¿acaso por que el cuerpo constituye la aporía del problema?

En una de sus primeras afirmaciones Le Breton comenta “Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de



Pulquería *La Sonrisa*, en la calle de Guatemala en la ciudad de México.
© 197658. SINAFO-FOTOTECA NACIONAL.

una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición de persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en si misma”.¹ Este enunciado plantea por principio de cuentas, un distanciamiento del paradigma de la unidad psico-biológica de la especie humana, y niega la corporeidad como materia real inseparable de toda experiencia subjetiva; en su exposición compara al cuerpo con un *melting pot* donde “Cada autor ‘construye’ la representación que se hace del cuerpo, individualmente, de manera autónoma. [...] la noción moderna del cuerpo es un efecto de la estructura individualista del campo social”.² Y aunque Le Breton no repara en los mecanismos normativos y de poder que impiden a los individuos *construirse* un cuerpo autónomamente, podemos

decir que, en efecto en la sociedad actual existe una gran valoración de la originalidad.

Pero pareciera que la modernidad no sólo crea una estructura individualista del sujeto, la modernidad también focaliza la representación como una forma de concebirlo. Sin embargo, el cuerpo, su existencia fenomenológica parece escapar a este pensamiento representacionista y constructivista del ser humano, existencia que abordaremos mas adelante. Herencia innegable, pero no por ello fácil de rastrear, el concepto de representación opera en antropología desde sus inicios, pero la incorporación más audaz de este concepto en la antropología tiene su génesis en una teoría simbólica de la cultura. La cultura, como un conjunto de sistemas de simbólicos, abre la puerta al pensamiento

sobre los universos interpretativos. Los símbolos son elaboraciones, construcciones, imágenes, formas de poner en relación pensamientos y cosas. El símbolo, entidad arbitraria, desdobra la experiencia, la representa, despoja a la realidad de su naturaleza cambiante e inaprensible, y le otorga una imagen continua, constante, histórica. La cultura es el conjunto de representaciones, sistemas de representaciones, imágenes, asignación de valores. De ello podemos deducir la definición del cuerpo supeditado a la noción de cultura. Desde esta perspectiva la naturaleza del cuerpo es cultural; pero cuando hablamos de cuerpo ¿a qué naturaleza nos estamos refiriendo?

Desde la antropología de Le Breton, una antropología de las representaciones, hablar de una región dialógica, es decir *fuera y en* lo simbólico, atenta contra la hegemonía de la representación, de manera que una argumentación fuera del dominio de lo cultural parece infértil, ya que cuando intentamos definir al cuerpo “No se trata, de ningún modo de una realidad evidente, de una materia incontrovertible: el ‘cuerpo’ [nos dice Le Breton] sólo existe cuando el hombre lo construye culturalmente. El cuerpo sólo cobra sentido con la mirada cultural del hombre”.³ Cuerpo-suplemento, cuerpo-accesorio, subsidiario de las tramas simbólicas de la cultura, vemos cómo opera en la argumentación una exclusión de los conceptos de materialidad, existencia y experiencia. El origen de esta exclusión es la metáfora de la *imagen* como soporte conceptual. En ella radica la idea de una “mirada cultural”, de un horizonte de visión, un contexto donde emergen las imágenes que seccionan y planifican al cuerpo, de tal forma que las prácticas corpóreas y la experiencia subjetiva aparecen esencialmente ligadas a la aprehensión figurativa.



Pulquería *El Amor*, en la esquina de las calles de Venezuela y Rodríguez Puebla en la ciudad de México. © 197659. SINAFO-FOTOTECA NACIONAL.

De allí que el cuerpo y la vivencia que de éste se tiene, es concebido por Le Breton como una cartografía: no hay existencias del cuerpo, sino imágenes del cuerpo, figuras del cuerpo. En este sentido resulta orientadora la reflexión de Zenia Yébenes acerca de la figura “[...] figura se relaciona con *ingere*, formar, con *factor*, el escultor que trabaja sobre la materia o el autor que trabaja sobre las palabras, con *fictio*, la acción de dar forma y de fingir. Figura es la cosa trabajada, la escultura [...] en todo caso una cosa construida o la construcción de algo [...]”.⁴

La cultura a la que alude Le Breton, también es tributaria de esta metáfora de la imagen. La cultura es un contexto de visión, los símbolos culturales fabrican una imagen, una figura que representa a la carne inaprehensible y opaca del cuerpo, que por sí mismo no tiene sustancia imaginable sino a través del dispositivo de la imagen: “La mirada, el sentido de la distancia, de la representación, incluso de la vigilancia, es el vector esencial de

la apropiación que el hombre realiza de su cuerpo”.⁵ En la mirada, en la construcción de figuras, subyace la forma, la noción lo formal y por tanto de lo que posee un valor. Los signos son estas entidades con forma, son susceptibles de inteligibilidad y de comprensión así como de relación, las figuras conforman sistemas inteligibles, contextos de reconocimiento e interpretación. El cuerpo considerado en sí mismo, el cuerpo como materia informe, como espesor incompleto, como sustrato carnal no ofrece pues, ninguna oportunidad para la valoración o el sentido sino hasta que el dispositivo de lo simbólico y de la tradición lo recoge y le otorga una figura, una investidura. El cuerpo adquiere distancia de sí y es visto, imaginado, representado.

Así, vemos cómo la estructura de la representación es una instancia productora. Montada sobre lo irrepresentable del presente viviente, la representación colma espacio social con repeticiones, con historicidades reiteradas incesante-

mente que simulan una especie de estabilidad, disfrazando con ello lo huidizo de la experiencia y la inmediatez de lo vital. La representación es un ejercicio de repetición de los órdenes simbólicos del mundo, de las disposiciones de los sujetos, de las relaciones entre ellos, es pues la materia prima del discurso. De allí que el cuerpo sea producido y que carezca de naturaleza propia, que aparezca como una construcción cultural sedimentada por la tradición, puesto que su naturaleza cuerpo es social. El cuerpo carente de sí no es sino la mirada que se le impone, las palabras con las que se le describe, el discurso al que es arrojado y que lo despoja de una realidad propia. Pero el trabajo de Le Breton también expresa algunas consideraciones que nos alertan sobre otra lectura del cuerpo, una lectura que pareciera ser velada por la insistencia en las visiones del mundo descritas en el libro. Al admitir que la condición humana es corporal y que el cuerpo es el soporte del individuo, la frontera de su relación con el mundo, el autor

concede una fractura a la idea del cuerpo como representación, como imagen y figura.

Paralela a la instauración del individualismo, en los intersticios de la modernidad se suscitó una reflexión que pone de relieve la experiencia como punto clave del enraizamiento particular y universal del individuo con el mundo. Esta otra lectura tiene su génesis en lo que Michael Foucault denominó la *analítica de la vivencia*, en la cual “Lo vivido es a la vez el espacio en el que se dan todos los contenidos empíricos a la experiencia y también su forma originaria que los hace posibles en general [...] permite comunicar el espacio del cuerpo con el tiempo de la cultura, las determinaciones de la naturaleza con la pesantez de la historia, [...] Trata de articular la objetividad posible de un conocimiento de la naturaleza, sobre la experiencia originaria que se esboza a través del cuerpo, y de articular la historia posible de una cultura sobre el espesor semántico que a la vez se oculta y se muestra en la experiencia vivida”.⁵

Esta analítica nos muestra el otro polo de la tensión a que nos referimos con anterioridad: la experiencia. Más que un cuerpo simbólico, el cuerpo es ante todo un lugar crítico. A continuación, habré de trasladarme hacia dicho lugar.

¿Analítica o crítica?: Entre la materia y el fenómeno

Marc Augé señalará en uno de sus trabajos sobre los cultos fetichistas de las culturas de Togo, que los símbolos culturales desempeñan el papel de ser representaciones y de establecer relaciones.⁷ Al respecto de los dioses-objeto de Benín en Costa de Marfil, Augé nos habla de los símbolos como formas que expresan, ante todo, el carácter constituido e instituido de la realidad social, pero al mismo tiempo, establecen una relación con la materia y la naturaleza, conformando una sola realidad donde los elementos de la relación no se supeditan uno al otro. Los dioses son forma, construcción, pero a la vez son sustancia “Son a la vez cuerpo y objeto, vida y materia: son imagen y por eso se concibe la relación con los dioses y con los seres humanos. Y son materia bruta, tierra indistinta, impensable”.⁸ En el argumento sobre los dioses se pone de manifiesto la tensión entre la representación (la imagen) y la experiencia vivida, es decir la realidad corporal, realidad particularmente problemática en esta relación. Pareciera que en los análisis de Augé opera un pensamiento sobre el símbolo que no se reduce a la imagen o la figura, sino que recupera el trasfondo indiscutible de la experiencia. La producción simbólica no puede estar desligada de la corporalidad, pero no sólo esto sino que el cuerpo “es ante todo símbolo de sí mismo”.⁹

Dotada de atributos culturales como las modas, los adornos y los modales, sometida por prácticas históricas tales como la medici-



Pulquería *El Vaseo 2*, en una calle de la ciudad de México.
© 197664. SINAFO-FOTOTECA NACIONAL.



Pulquería *El Tiro al Blanco*, en la esquina de la calle de Balbuena en la ciudad de México. © 197663. SINAFO-FOTOTECA NACIONAL.

na y manipulada por las actuales tecnociencias, la experiencia del cuerpo describe un límite, un fundamento irreductible, una frontera de la cual es imposible apartarse. Más que un argumento, me parece que Auge lanza una provocación al decir: “Otro límite puesto a esa arbitrariedad [la arbitrariedad del simbolismo cultural] tiene que ver con lo que podríamos llamar la materia prima común: la materia del cuerpo. El cuerpo es así a la vez la materia y la forma del simbolismo [...] puesto que se trata de una materia con vida. El cuerpo nunca es tan material como cuando está muerto. Nunca es tan relacional y nunca está tan en fuga de sí mismo que cuando expresa (literalmente) su necesidad o su dependencia de otro cuerpo [...]”.¹⁰ Auge incita a repensar la corporeidad, sin realizar una inversión de los elementos que someterían la representación al reino material, antes bien, aparece un desdoblamiento del cuerpo como significado-significante, reflexión más cercana a la

idea de Víctor Turner, quien subraya que la fuerza específica de lo simbólico reside en su poder de instigar la acción y activar el vínculo primordial entre lo normativo y lo afectivo. El cuerpo como “construcción simbólica” al cual se refirió Le Breton, es antes bien una relación tensiva entre experiencia y representación.

Activa y transformadora, la vivencia entraña la dimensión de la historia personal, el afecto y la pasión que imprimen el sello de lo singular en la espesura cultural. Lugar de los acontecimientos, la experiencia se desdobra en memoria, narrativa y vínculos sociales, pero también es el territorio de las transformaciones subjetivas así como de la intimidad, sitio donde encontramos finalmente la corporeidad, pues como comenta Rodrigo Díaz “no hay experiencia más que en el interior del cuerpo, es decir, todas nuestras experiencias están encarnadas, por más que el espesor del cuerpo se nos borre continuamente y desaparezca de la

conciencia en nuestras vidas cotidianas”.¹¹ En efecto, la experiencia supone una materialización de los hábitos en la vida colectiva y al mismo tiempo pone en juego la dimensión estética del sujeto, es decir, los órdenes sensoriales, táctiles, olfativos, visuales, motores etc., de modo que la experiencia es el campo complejo de nuestro ser-en-el-mundo. Esta multiplicidad de órdenes que se dan cita, se sintetiza en la vivencia, la inmediatez y la cognición. Los argumentos expuestos hasta el momento me conducen entonces a una revaloración del cuerpo como espacio vivencial y no sólo como depositario de elaboraciones socioculturales. Cercana a esta crítica, el pensamiento fenomenológico afirma que la existencia es aquello que se alberga en el cuerpo de manera esencial.¹²

Revisando la obra capital de Maurice Merleau-Ponty “Fenomenología de la Percepción” (que curiosamente no aparece referido a lo largo de la reflexión de Le Breton a pesar de que ambos pertenecen

a la tradición francesa) me perca- to que existe un énfasis reiterado por abolir la idea del cuerpo-como hecho psíquico y recobrar la idea de “cuerpo-vivido”. Este propósito pareciera ser un gesto similar al que busca desequilibrar el dominio de la representación. Si bien el concepto de representación criticado por Merleau-Ponty no se refiere al teatro de los estereotipos sociales o a la puesta en escena de los valores colectivos, sino a la idea de representación en la psicología clásica, su crítica se dirige a poner de manifiesto la tensión provocada por la experiencia. A partir del análisis del espacio y la motricidad del cuerpo, nuestro autor concibe la representación como una realidad psíquica: una representación define un objeto sin ambigüedad, elabora algo identificable. Para esta psicología la disposición de los objetos, el posicionamiento del individuo en el espacio, se hace posible gracias a un conjunto de funciones psíquicas por medio de las cuales el individuo se proyecta en el mundo. Mediato y distante a la relación entre el sujeto y el mundo, el pensamiento se antepone como un esquema que le proporciona al cuerpo un lugar donde moverse, un espacio representado. Contra esto, el esfuerzo fenomenológico opondrá la idea de una orientación originaria entre el hombre y el mundo anterior a todo pensamiento, representación o figura, una intención primera cuyo origen se expresa en la experiencia del cuerpo, definida como flujo existencial en el cual está soportada la dimensión constitutiva de todo acto significativo.

La experiencia, nos dice Merleau-Ponty, es una comunicación interna con el mundo por encima de del pensamiento objetivo, es una evidencia es “presencia sin distancia al pasado, al mundo, al cuerpo y al otro”.¹³ Gesto similar

habíamos dicho, puesto que sugiere un cuerpo distinto del cuerpo construido y convoca una corporeidad que expresa, por medio de sus efectuaciones y no sólo por sus instrumentaciones sociales, una vida capaz de transgredir y desgarrar los imperativos de la cultura y de los nombres. No nos extraña la conclusión de Merleau-Ponty cuando menciona: *el cuerpo si es interpretación, es ante todo interpretación de sí mismo*.

La hegemonía de la representación queda de esta manera evidenciada como la categoría epistemológica que fundamenta esta “Antropología del Cuerpo”. Desenmascarada en la emergencia irrevocable de lo vivido, la representación fracasa en su intento por describir la problemática de lo corporal; ésta me invita a hablar no sólo del papel de los hábitos, de los modelos y mensajes culturales, sino de esa otra voz, la voz singular de los cuerpos (de cada

cuerpo), aquella que habla también de su nacimiento, de su sexo, de su envejecimiento y también de los gritos, de los cuerpos maleducados y abyectos, aquellos que por medio de la transgresión muestran, como señala Zenia Yébenes, que “El cuerpo es el nombre de lo que provoca la crisis en el reino de la representación *suscitando* una diferencia irreductible”.¹⁴

Pero cuando hablamos de estos cuerpos que ponen de relieve la tensión entre experiencia y representación ¿A qué cuerpos nos referimos? ¿Dónde podemos ver expresado este cuerpo vivido? ¿Cuáles son estos cuerpos abyectos, contaminantes y anómalos que atentan contra el dominio del discurso? Son diversas las manifestaciones y prácticas corporales que nos hacen reflexionar en torno a la vivencia íntima y singular del cuerpo: la diversidad sexual, el erotismo, el padecimiento, la enfermedad, el dolor y los procesos rituales,



Individuo cojo y borracho recargado en el atrio de una puerta.
© 197727. SINAFO-FOTOTECA NACIONAL.



Barra interior de la cantina *Club France*. © 201658. SINAFO-FOTOTECA NACIONAL.

etc. A modo de “ejemplificación” de mi trabajo quiero referirme brevemente a algunas propuestas del arte contemporáneo que buscan, por medio de la acción sobre y con en el cuerpo, una estética de la gestualidad y la vivencia. En particular quiero destacar el lugar de la “trasgresión del cuerpo”, como modalidad estética. La transgresión supone la violación de normas y por lo tanto la creación de un espacio de inestabilidad, un campo donde son posibles otras vivencias y en el cual se instiga una resignificación del cuerpo y los discursos que lo atraviesan, que intentan dominarlo, sin lograrlo del todo.

La amenaza de los cuerpos

En las décadas subsiguientes a la segunda guerra mundial, las propuestas del arte contemporáneo estuvieron marcadas por la protesta política, las reivindicaciones étnicas y de género, el feminismo y los procesos de descolonización

en un intento que buscó, en última instancia, destruir las barreras entre arte y vida. En este periodo se da una diversificación de tendencias que se enfocan a la meditación sobre el cuerpo y la acción como nuevo paradigma estético. Heterónomos en sus propuestas, en sus intenciones y procedimientos, los artistas de este periodo redimensionan los procesos de acción a través de la gestualidad y la intervención de espacios públicos haciendo uso del cuerpo como arena del discurso y resistencia ideológica. Tal es el caso de Fluxus (movimiento de artistas neoyorkinos de los sesenta y setenta) en donde confluyen un conjunto de inclinaciones estéticas que parten de tradiciones culturales e ideológicas diversas, dada la variada nacionalidad de sus integrantes. El trabajo de Fluxus, el absurdo de sus acciones, la simplicidad de sus materiales, y lo efímero de sus manifestaciones, antes que una

reducción ingenua de la elaboración artística, constituye una nueva reflexión sobre los márgenes del arte, sus posibilidades sensoriales e ideológicas. Para Yu Yeon Kim las acciones del grupo Fluxus “insertaron una ruptura que desestabilizaba el flujo del comportamiento social y del pensamiento convencional”.¹⁵

Durante una de sus presentaciones en 1965, Shigeko Kubota (integrante de Fluxus) realizó la acción *Vagina painting* en la cual hizo trazos sobre un enorme lienzo en el piso utilizando como pintura su propio flujo menstrual haciendo diversas posiciones corporales para derramar sangre directamente de su vagina. Kubota busca con ello implicar su condición femenina de manera no representacional sino física, al dejar rastros de su cuerpo y de su experiencia sexual, experiencia que trata de hacerse presente a través la creación de formas mediante un gesto íntimo

y a la vez cotidiano puesto que el periodo menstrual es algo común en la vida de toda mujer.

A partir de este vuelco hacia la vivencia y el acontecimiento, también se estableció en el arte una correspondencia entre las “prácticas-corporales-orientadas” y movimientos sociales. Por medio del juego con las representaciones colectivas estos trabajos se oponen a la creciente formación de arquetipos culturales, a la “cosificación” de los individuos vía los sistemas dominantes de consumo, publicidad y medios masivos de comunicación. En pugna contra la concepción del cuerpo como objeto, el *Body Art* (otro género performativo de estos años) encuentra en la exposición de la intimidad corporal y en el sometimiento al dolor, la materia prima para la generación de vivencias y de símbolos discordantes con respecto a la idea del bienestar social. *Meat Joy*, fue el título de una de las acciones ejecutadas por Carolee Schneeman en 1964; en esta acción, Carolee

junto con otras mujeres y hombres, se presentan semidesnudos untándose los cuerpos unos a otros con trozos de carne cruda, pintándose con sangre e incitando a la audiencia a acercarse y ser participe de los gestos eróticos, extravagantes, sensuales y violentos consumados en la pieza, tratando de hiperbolizar la sexualidad por medio de un irrestricto contacto corporal y un alejamiento de las categorías de pudor y tabú. En palabras de la propia Schneeman, la obra es “un fluido e impredecible performance [...] una celebración de la carne como materia”;¹⁶ *Meat Joy* alude paradigmáticamente a una oposición radical frente a valores culturales como el individualismo, el distanciamiento y el ocultamiento de lo íntimo. Aquí parece hacer eco la reflexión de Le Breton cuando comenta: “La acción sobre el cuerpo se traduce en la voluntad de cubrir la distancia entre la carne y la conciencia [...]”.¹⁷

Las obras de los *Accionistas Vieneses* (Rudolf Schwarzogler,

Günter Brus), Kathy O’Dell, Paul MCarthy, Gina Pane entre otros, se valieron de la automutilación, la violencia dramatizada o irónica para hacer público el sufrimiento personal. En su pieza *Escalade non-anesthésiéé*, Gina Pane sube descalza por una escalera en cuyos peldaños están colocadas navajas de afeitar. Conforme Gina sube por la escalera, paulatinamente va cortándose las plantas de los pies y derramando sangre por el suelo. De modo dramático, la encarnación del dolor en Gina, la percepción inmediata del sufrimiento, abre un conjunto de rutas interpretativas al hacer presente una acción inersubjetiva cargada de cualidades corporales y emocionales. Testimonio de esta experimentación de los límites de la experiencia fueron los trabajos del chino Qui Li; quien realiza “El performance más absoluto y finalmente trágico *Entierro de hielo* (1992) [...] Eligió el solsticio de verano, el día más largo del año, para su último performance que, de hecho, era un pacto suicida. Su intención era cubrirse de hielo e intercambiar el calor de su cuerpo con el hielo y, por lo tanto, derretirlo mientras dejaba su vida”.¹⁸

Estas tendencias inauguradas a mitad del siglo XX continúan hoy en día desequilibrando las definiciones del arte y notablemente gracias a la exploración de los límites de la vivencia corporal. Pero lo que señalan principalmente es que la materialidad del cuerpo, el énfasis por su construcción incansable, está llena de fracturas y desordenes que nos permiten ver otros cuerpos, vivencias singulares que se enfrentan a las leyes reguladoras de la representación. Más recientemente, en 1990, la artista francesa Orlan nos presenta una reformulación de la unión entre lo psíquico y lo corporal, a la que denomina *carnal art*. El arte de



Cientela en interior de cantina *M. de la Fuente*. © 201659. SINAFO-FOTOTECA NACIONAL.

Orlan se desarrolla principalmente en el quirófano de un hospital de cirugía plástica (su estudio) donde se somete a intervenciones quirúrgicas que moldean su rostro y que posteriormente serán recuperadas en fotografías y videos. En estos *autorretratos-acciones*, Orlan se sirve de la piel como el espacio de interconexión de su ser interior y la apariencia exterior. La piel como frontera y como interfase demuestra dramáticamente la materialización de la existencia. Estos autorretratos nos muestran lo impensable del cuerpo, lo abyecto, ese cuerpo que escapa a una representación determinante obligándonos a pensar en los límites que separan y legitiman unas figuras del cuerpo y excluyen otras, tales como los cuerpos maltratados, mutilados impunemente en las penumbras de la realidad social.

Los cuerpos excluidos son la materia prima en la obra de la artista mexicana Teresa Margolles. Miembro del colectivo SEMEFO a principios de los noventa, Teresa Margolles ha utilizado para sus piezas los fluidos corporales y el agua con que se limpian los cadáveres en la morgue del Servicio Médico Forense, una vez que se les ha practicado la autopsia. En piezas como *Vaporización*, Teresa inunda paulatinamente una sala de museo con la bruma que emana de una máquina de vapor como las que se usan para los efectos teatrales. El cuerpo del espectador que deambula por la sala, es sorprendido al enterarse que el vapor es generado a partir del agua con que se han lavado los cadáveres en la morgue. El cuerpo de los espectadores ha sido transgredido al ser tocado, al entrar en contacto con otros cuerpos. La reflexión emprendida por José Roca a propósito de los trabajos de Margolles señala precisamente este rechazo de la representación y la imagen

como modelos hegemónicos de la vivencia corporal “[...] Margolles inscribe el individuo en el cuerpo político y reemplaza lo óptico con lo háptico, lo visual con lo táctil. Sustituyendo las imágenes visuales con una experiencia sensorial es tal vez lo más cerca que se puede llegar a ser uno con el cuerpo muerto”.¹⁹

De igual forma expone imágenes de la violencia a la que pueden ser sometidos los cuerpos en situación de asesinato. En uno de sus videos muestra una secuencia de imágenes de una joven: primero, sonriente y bella, luego, violada y asesinada.²⁰

Las manifestaciones que nos muestran las tensiones que se entretienen en el cuerpo son, como ya he dicho, múltiples y las expuestas a esta altura de mi ensayo sólo esbozan una apertura al problema. Pero señalan puntualmente, que los procesos mediante los cuales se representa al cuerpo en las sociedades modernas no están libres de inestabilidades originadas en el seno de la vivencia corpórea, y que, (siguiendo el pensamiento de Judith Butler) producen *rematerializaciones* abiertas, *rearticulaciones* que ponen en tela de juicio la fuerza hegemónica de las leyes regulatorias,²¹ las leyes de construyen a los cuerpos.

Notas

¹ Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1995. p. 14

² Ibidem, p. 15

³ Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1995. p. 27

⁴ Debemos apuntar que el pensamiento de Zenia sobre la *figura* no opone esta última a la idea de *experiencia*, ni tampoco la asimila a la *representación*, aunque nos alerta sobre su carácter de construcción, su papel de ficciones o artificios. Pero su idea de *figura* también refiere a su carácter ambiguo y

discutible, equívoco y precisamente por ello muestran una verdad que no se agota en la figura misma “La multiplicidad de las figuras parciales de *lo otro* no hace entonces más que reflejar la multiplicidad de ‘experiencias’, de ‘vidas’ de las cuales esas figuras recuperan y ponen de relieve un rasgo”. Aunque las investigaciones de Zenia se dirigen hacia las complejas discusiones de la deconstrucción, lo imposible, la mística y la estética, camino que dista mucho de este ensayo sobre el cuerpo, creemos que esta alusión a su trabajo aclara nuestra argumentación del cuerpo como imagen.

Yébenes Escardó, Zenia “Figuras de lo imposible: Atisbos desde la mística, la estética y el pensamiento contemporáneo”, tesis para optar por el grado de Doctora en Filosofía, FFL de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006. pag.17

⁵ Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1995. p. 105

⁶ Foucault, Michael, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI Editores, México, 1968 p. 312

⁷ Augé, Marc, *Dios como Objeto*, Gedisa, Barcelona 1998, p. 43

⁸ Ibidem, p. 53

⁹ Ibidem, p. 78

¹⁰ Ibidem, p. 111

¹¹ Díaz Cruz, Rodrigo, “La huella del cuerpo. Tecnociencia, máquinas y el cuerpo fragmentado”, Inedito, 2005.

¹² Si bien la fenomenología fundada por el filósofo alemán Edmund Husserl, a principios de del siglo XX, tuvo múltiples resonancias en las ciencias sociales y antropología, como es el caso de la etnometodología y las sociología comprensiva de Alfred Sultz, la fenomenología existencial desarrollada por Sartre y Maurice Merleau-Ponty no ha sido recuperada de manera significativa para el estudio de prácticas culturales y particularmente la problematización de la percepción para el estudio del cuerpo que es el tópico de este ensayo.

¹³ Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1994. p. 114

¹⁴ Yébenes Escardó, Zenia, “Figuras de lo imposible: Atisbos desde la mística,



Hombre dentro de una cantina, BEBIENDO CERVEZA. © 197938. SINAFO-FOTOTECA NACIONAL.

la estética y el pensamiento contemporáneo”, tesis para optar por el grado de Doctora en Filosofía, FFL de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006. p.17

¹⁵ Kim, Yu Yeon, *Translated Acts / Actos traducidos. Performance y Arte del cuerpo de Asia oriental 1990-2001*.

Catálogo de la exposición, Museo de Arte contemporáneo Carrillo Gil, CONACULTA-INBA México, 2003. p. 9.

¹⁶ Warr, Tracey & Jones, Amelia, *The artist's body*, Phaidon, London Press, 2001. p. 27.

¹⁷ Le Breton, David *Antropología del*

cuerpo y modernidad, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1995. p. 171.

¹⁸ Aunque Qui Li no murió en este *performance*, ya que algunos de sus compañeros lo llevaron al hospital cuando entro en estado inconsciente, después de haberse recuperado y aislado de la vida pública y artística, Qui Li se suicidó en ese mismo año, tras lo cual las autoridades clausuraron las exposiciones retrospectivas de su obra.

Kim, Yu Yeon, “Translated Acts / Actos traducidos. Performance y Arte del cuerpo de Asia oriental 1990-2001”,

Catálogo de la exposición, Museo de Arte contemporáneo Carrillo Gil, CONACULTA-INBA. México, 2003. p. 27

¹⁹ Roca, José, “Ausencia/Evidencia. José Alejandro Restrepo, Oscar Muñoz, Teresa Margolles” en www.universes-in-universe.de/.../col48-3.htm

²⁰ Galindo, Gabriela, “Los horrores del arte contemporáneo” En: <http://replica21.com/archivo.html>

²¹ Butler, Judith, *Cuerpos que importan. De los límites materiales y discursivos del sexo*, Paidós Estudio, Barcelona, 2002, p.18.