

DE CUERPO PRESENTE: PRÓTESIS, PLIEGUES Y LA NUEVA CARNE

Carolina Sánchez-Palencia Carazo

La medicina define al “cuerpo extraño” como cualquier elemento ajeno a nuestro organismo que penetra y se aloja en éste con mayor o menor fortuna como huésped; pero podríamos ir más allá y aventurar que “cuerpos extraños” son también todos aquellos que habitan más allá de nuestras fronteras anatómicas. Y si seguimos indagando, podemos concluir que incluso nuestro propio cuerpo puede hacerse “extraño”, si ejercemos sobre él una mirada distanciada, descreída, desnaturalizada. Quizás sea ésta una buena premisa: extrañarnos de nuestro cuerpo; poner en cuestión las ideas recibidas y los significados ineludibles asociados a la ética cartesiana; ésa que siempre ha privilegiado la mente, el alma o el espíritu a expensas de la materialidad de la carne. No hay que olvidar que la somatofobia, bien asentada en el imaginario cultural de Occidente, se ha basado precisamente en el intento de neutralizar las bajas pasiones o apetitos carnales que pudieran desviar o distraer al *homo cogitans* de su actividad intelectual. Sin embargo, como en el caso de la sexualidad en el siglo XIX, al cuerpo puede aplicársele lo que Foucault llama la “hipótesis represiva”, dado que es precisamente el intento de silenciamiento por parte del poder lo que da lugar a un incremento de debates y prácticas en torno a ese tema. De hecho, en los últimos treinta años hemos asistido a tal proliferación de discursos filosóficos sobre el cuerpo y sus significados que podemos incluso hablar de una verdadera “resurrección de la carne”, aunque no desde luego en el sentido de la ortodoxia cristiana, sino más bien para referirnos al hecho de que el cuerpo ha pasado de ser

“el gran ausente de los discursos sociales” a ser objeto de escrutinio ya no sólo científico sino cultural, y por lo tanto atravesado por una multitud de disciplinas que van desde la filosofía, la sociología, la antropología, la psicología, la historia del arte, la semiótica, la informática o la publicidad entre otras. Disciplinas que nos ayudan a entender cómo a partir de sus progresos y de la transferencia de conocimiento entre unas y otras es posible elaborar y reformular nuevas teorías y políticas del cuerpo.

El cuerpo es nuestro referente más inmediato y cotidiano, el lugar donde se fundamenta o se realiza la identidad del sujeto, aquello que más evidentemente nos define, nos contiene y nos delimita; la forma en que nos presentamos ante el mundo, y también la forma en que representamos el mundo.

Sin ir más lejos, el cuerpo es inseparable del lenguaje mismo y ambos comparten una retórica que en el habla cotidiana hemos naturalizado pero que sugiere una identificación entre, por ejemplo, las partes de un texto y la anatomía; así, hablamos del encabezamiento, los apéndices, o las notas a pie de página, pero también del cuerpo del texto o del corpus literario. Igualmente, nos servimos de las partes del cuerpo para expresar estados emocionales, condiciones o sentimientos que en principio nada tienen que ver con lo somático. Así decimos de alguien que “no tiene un pelo de tonto” o “no tiene dos dedos de frente”; que “habla por los codos”, “tiene la cabeza muy dura”, o “la mano muy larga”; que estamos “hasta las narices” o “metidos hasta el cuello”, que tenemos “algo en la punta de la lengua” o bien “metido entre ceja y ceja”; que nos “han puesto los dientes largos” o nos “han dejado con la miel en los labios”; que “seguimos al pie del cañón” o que “tenemos las carnes abiertas”. El isomorfismo entre el funcionamiento del mundo y la estructura orgánica

de los seres humanos explica también un determinado orden social y político en términos de metáforas corporales: ser “cabeza de gobierno”, “mano derecha del presidente”, “mantener la frente alta”, o “no vivir de rodillas”, son algunas de las posibilidades por las que el cuerpo se transforma en un símbolo de la sociedad misma. En definitiva, lo que estas construcciones idiomáticas evidencian es una conexión íntima entre lo textual o lo verbal (i.e., la forma en que representamos el mundo) y lo anatómico; una conexión que podemos rastrear hasta el inicio y origen de todas las cosas, pues la Biblia ya nos dice que “al principio fue el verbo” y que “el verbo se hizo carne”. De hecho, el cuerpo también nos sirve para comprender lo invisible e inmaterial, y eso explica que en casi todas las mitologías los dioses se encarnen para presentarse ante los mortales, desde Zeus asumiendo formas humanas o animales para seducir a las ninfas, a Jesucristo, que es Dios corporeizado en el vientre inmaculado de María para sufrir y morir en la cruz, y así redimir a la humanidad.

Y a pesar de esa ubicuidad de lo corporal, hemos naturalizado de tal manera lo que somos, de qué estamos hechos y cuáles son nuestras funciones que somos reacios a poner en duda, extrañarnos o revisar los cambios con los que cada momento histórico y cada sociedad ha ido reformulando sus representaciones corporales. Se trataría pues de convertir el cuerpo en objeto de escrutinio no sólo científico sino cultural. Un planteamiento constructivista que nos llevaría a considerar que, incluso aunque asumamos que hay una materialidad biológica previa al discurso, la forma en que la percibimos, la usamos y nos relacionamos con ella, siempre está determinada por la cultura.

Hablamos del cuerpo como significante, es decir, como soporte material de determinados significados, como síntoma

de la cultura y sus prácticas cotidianas: los cuerpos maquillados, tatuados, mutilados o transformados por *piercings* o cirugía nos hablan de la interacción y del encuentro, una visión en la que el cuerpo ocupa un espacio central como soporte de lo individual y lo colectivo, como marca tanto de integración como de exclusión social. Aquí quizás convenga recordar el concepto de “estigma” en el sentido en que lo usaban los griegos, es decir, como una serie de cortes o quemaduras en el cuerpo que advertían que el portador, ritualmente deshonrado, era un esclavo, un criminal o un traidor, a quien debía evitarse, especialmente en lugares públicos.

En esta línea constructivista que se opone al biologicismo y al esencialismo, quizás sean los argumentos de Michael Foucault los que merezcan una mayor atención por ser los que más claramente han influido a críticos y filósofos contemporáneos. En *Vigilary Castigar: Nacimiento de la prisión*, Foucault lleva a cabo un examen de todas aquellas instituciones de confinamiento --prisiones, hospitales, asilos, escuelas, conventos-- que fueron fundamentales en la constitución de ese cuerpo dócil y disciplinado, base de la sociedad burguesa racionalista (39-74). Este planteamiento que Foucault llamó el “biopoder” evidencia que, lejos de ser esencial, inmutable y universal, el cuerpo tiene una historia, y que se trata en gran medida de una historia de vigilancia encaminada a configurar un individuo controlado y supervisado por una serie de regímenes de poder, como son la religión, la ciencia o el arte, regímenes que actualmente han derivado en nuevas formas de disciplina --mercado, tecnología, moda-- para adaptarse a la nueva sociedad de consumo, pero que ejercen sobre los cuerpos esa misma función normativa. Recuérdese, por ejemplo, cómo recientemente se ha intentado homogeneizar el sistema de tallas de ropa catalogando a las mujeres españolas

en tres morfotipos: campana, diábolo o cilindro.

Y es que los cuerpos femeninos han sido doblemente objeto de estas prácticas disciplinarias, por lo tanto es lógico que las primeras en reivindicar una nueva representación del cuerpo en el lenguaje y en la cultura fueran las feministas, por entender que las mujeres siempre han sido oprimidas y excluidas a causa de la biología. Por ello, uno de los primeros compromisos en la agenda del feminismo fue desligar el componente biológico (sexo) de los significados culturales a él asociados (género). Con ello, se empezaba a cuestionar explícitamente la visión esencialista del cuerpo como algo natural e inmanente y se proponía abordarlo desde su status de construcción histórica.

Y así al menos parece haberlo entendido una parte de la crítica feminista –bautizada por Elizabeth Grosz como “body feminism”-- que a partir de los años 80 se ocupa, desde distintos ámbitos, en re-pensar el cuerpo femenino, aquello que, según Estrella de Diego, siempre nos ha definido pero nunca nos ha pertenecido: “Los cuerpos femeninos acaban por ser lo que la mirada del poder quiere o puede construir, quitando y poniendo según convenga, desposeyendo a las mujeres de aquello que supuestamente es lo único que han poseído, de aquello que la historia les ha dicho que es su misma esencia” (29). Dado que no existe cuerpo sin mirada que lo represente y sin lenguaje que lo nombre, y que en este caso, ambos son instrumentos de poder, será necesario desde el feminismo romper la mirada dominante e inventar un nuevo lenguaje. Y en esa tarea se empeñó el feminismo francés de Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray y Monique Wittig--, quienes, partiendo de los estudios psicoanalíticos de Jacques Lacan, empezaron en la década de los 70 a proponer una inscripción literal y metafórica del cuerpo femenino en la escritura.

El objetivo es, por tanto, re-significar el cuerpo femenino y sus discursos asociados, pero esta tarea no está exenta de polémica: si efectivamente el cuerpo femenino ha sido —y sigue siendo— un instrumento de represión, ¿puede ahora utilizarse como soporte de la transgresión? ¿es posible plantear una política corporal alternativa? ¿pueden las mujeres reivindicar y recuperar su propio cuerpo para la cultura, y convertirlo en una de esas metáforas rebeldes, plurales y renovadoras? Lo cierto es que a menudo los productos finales de la transgresión, aunque eficaces como bofetada estética, resultan ambiguos y problemáticos, porque es muy difícil romper la mirada dominante e introducir nuevos significados. ¿Cuál es finalmente la diferencia entre una imagen de la pornografía para hombres y algunos de los cuerpos segmentados que utilizan las artistas contemporáneas? Parece obvio que la intencionalidad es diametralmente opuesta: la iconografía de las mujeres desea desenmascarar los trucos del poder a través de sus propias estrategias subvertidas.

Un claro ejemplo de este ejercicio de deconstrucción es el que lleva a cabo Annie Sprinkle en su “Anatomy of a Pin-up Photo”, al tomar uno de los temas clásicos en la historia del arte, la lección de anatomía, para, en este caso, diseccionar no un cuerpo real sino toda la imaginería de la fotografía erótica. Vestida y maquillada como la típica chica del calendario, Sprinkle se autorretrata acompañando su imagen sensual y morbosa de irónicas anotaciones al margen en las que va desmontando uno a uno todos los artilugios de una feminidad que queda reducida a pura mascarada: las pestañas y las cejas son falsas; el corsé oculta una barriga prominente, y está tan ajustado que casi le impide agacharse y respirar con normalidad; las botas de caña y tacón de veinte centímetros son una tortura que hacen imposible caminar y prácticamente mantenerse en

pie. Así, estableciendo una especie de diálogo entre lo real y lo artificial, el deseo y la repulsión, el *pin-up* pasa del ámbito de lo visible al de lo legible, de manera que lo “real” (alusiones al vientre abultado o el pecho caído, por ejemplo) se formula en el plano de la escritura, y es desmentido por lo ideal, que se relega al plano de la imagen. “La visualidad del cuerpo erótico se convierte, gracias al humor de Sprinkle, en una suerte de ejercicio performativo, en una recodificación de lo corporal a partir de la puesta en escena y deconstrucción de los códigos de la representación erótica” (Giménez Gatto “Cuerpo explícito”) El cuerpo erótico y al mismo tiempo deserotizado de Annie Sprinkle se convierte en un texto indiscreto, que cuenta lo que no debe, lo que no se espera de él (que es proyectar la mirada de placer de la fantasía masculina), un texto/cuerpo que rebasa sus propios límites y se sirve de otros discursos (la ironía, la crítica feminista, los debates sobre pornografía, etc.) para resignificarse.

El de Sprinkle no es un caso aislado sino más bien característico de todo un proceso de desnaturalización que afecta a nuestra forma de entender los cuerpos en la cultura contemporánea. El cuerpo, tradicional soporte de la identidad, contorno de un sujeto estable y definido, se ha convertido en “campo de batallas ideológicas”, como reza el famoso poster de la artista norteamericana Barbara Kruger “Your Body is a Battleground” (1989) donde una leyenda radical, que claramente nos remite al estilo agit-prop, acompaña a la fotografía de un rostro de mujer dividido donde se superponen el negativo y el positivo de una imagen queriendo significar precisamente ese lugar de la negociación, el conflicto y la indefinición con que el pensamiento contemporáneo quiere representar la anatomía humana y sus discursos asociados. Conviene recordar que la obra fue compuesta para apoyar la

marcha de los movimientos de mujeres a Washington en 1989 en su reivindicación de derechos reproductivos como el aborto regulado o el control de la natalidad, por lo que cuestiones relativas al poder y la explotación de los cuerpos femeninos están claramente formulados en esta pieza que combina los recursos de la publicidad con los de la propaganda política.

Como en el caso de Sprinkle, en su combinación de lenguajes y formatos, Kruger nos remite al concepto de intertextualidad (aquel según el cual los textos están presentes en otros textos hasta el punto de que las fronteras entre unos y otros se vuelven indiscernibles) como herramienta para repensar nuestros cuerpos y la manera en que nos relacionamos con ellos. Al igual que ya no puede hablarse de un texto libre de intertextos, una especie de “Texto Alfa” no informado ni mediatizado por otros textos o discursos, tampoco podría pensarse en un cuerpo “natural” previo o ajeno a los discursos culturales e ideológicos que nos ayudan a percibirlo.

Es evidente que las nuevas tecnologías como la robótica, la telemática, la cirugía o la biogenética nos ofrecen la posibilidad de transformar los cuerpos congénitos e incluso prescindir de ellos, pero esta realidad también se acompaña de fenómenos tan característicos de la cultura postmoderna y las sociedades postindustriales como la disolución de la identidad o el descentramiento del sujeto, todo lo cual nos obliga a repensar el cuerpo en su dimensión simbólica y a destacar su cualidad problemática y alejada de las certezas ontológicas de otros tiempos. Los debates éticos y mediáticos provocados por cuestiones como el derecho al aborto, la eutanasia o el suicidio asistido, las leyes anti-tabaco, el dopaje, el uso de tejidos fetales o de células madre, la ingeniería genética, la clonación, las madres de alquiler, la objeción de conciencia a los trasplantes, la mutilación genital por motivos religiosos, o

el uso del cuerpo para la experimentación, la pornografía, la publicidad, o el arte (recuérdese, por ejemplo, la controversia surgida en algunas de nuestras ciudades respecto la plastinación de cadáveres humanos con ocasión de la exposición *Body Worlds*) evidencian que el cuerpo no puede separarse de su dimensión simbólica, histórica, social, económica y cultural, y que, ni la carne, ni la anatomía recubren la complejidad de la corporeidad humana que se teje en un “conjunto de sistemas simbólicos”. Una de las preguntas clave que se hace Donna Haraway es ¿por qué deberían nuestros cuerpos terminar en la piel?, y sobre todo en la postmodernidad donde han surgido tantas subjetividades diferentes, apoyadas en corporealidades nada ortodoxas (305). En la mejor definición de lo que es un intertexto, el cuerpo se dibuja con los otros y es, al mismo tiempo, el lugar de la diferencia individual y del cruce con los otros.

Desde luego, la idea de cuerpo como “commodity”, objeto de intercambio o mercancía de consumo no es nueva, si tenemos en cuenta toda la teorización marxista que analiza el trabajo humano dentro de las sociedades industriales y cómo éste deja de ser parte de la vida cotidiana y se convierte en un alienante bien comercial. Por cierto, que también en este ámbito se emplea la retórica del cuerpo para referirse al proletariado como “mano de obra” o “braceros”. Las fotografías de Sebastiao Salgado, por ejemplo, a las que resulta difícil mirar con indiferencia, nos devuelven a la materialidad del cuerpo para esculpir sobre él las marcas del sufrimiento, el dolor y la extenuación en su colección *Workers*. Como señala Eduardo Galeano, frente a la exhibición morbosa y rentable de la miseria, la cámara solidaria de Salgado no viola el alma humana sino que reclama su dignidad, y ahí radica precisamente su belleza (77-92).

De forma mucho más extrema, en la actualidad observamos cómo la anatomía se ha ido tornando en objeto de consumo. Pensemos, como sugiere Mark Dery, en el mercado de órganos, semen, sangre, óvulos, fetos, tejidos, vientres, células, y en los contextos más futuristas hasta conciencias o mentes descargadas en microchips; todo un catálogo de mercancías que, sin embargo, no nos deben hacer olvidar la fisura entre el primer y el tercer Mundo, si consideramos que el milagro económico, científico y tecnológico de unos países se produce a expensas de la degradación de otros (256). Se ha hablado del cuerpo ante la barbarie, del cuerpo como lugar de la fragilidad humana y como recordatorio ineludible de lo real, de ahí que sus representaciones tengan ese valor político en la medida en que son utilizadas para influir en nuestras opiniones y en nuestros actos. Observar los cuerpos vulnerados en Vietnam, Auschwitz o Abu Ghraib, nos convierte en testigos presenciales de la tragedia y el horror y esa visión sirve para remover nuestras conciencias ante esta barbarie que, sin el testimonio del cuerpo explícito y visible, pasaría desapercibida.

Pero más allá de esa dimensión política de los cuerpos me gustaría volver sobre ese complejo proceso de “desnaturalización” o “extrañamiento” que tiene lugar en los distintos ámbitos del pensamiento contemporáneo y que, en lo que al cuerpo se refiere, se manifiesta en los distintos intentos de deconstruir esa lógica cartesiana basada en estructuras binarias —salud/enfermedad, entero/fragmentado, normal/anormal, mortal/inmortal, masculino/femenino, homosexual/heterosexual, uno/otro, propio/ajeno—destinadas a configurar determinadas versiones de lo corporal a expensas de otras, convirtiéndose así en un ejercicio de poder y exclusión. Parece evidente que en este nuevo escenario, el cuerpo no está fina-

lizado y todos podemos añadir nuestra propia marca, nuestro propio signo de identidad en tanto que lo anatómico se convierte en la materia manipulable y transformable para la persona que lo habita.

Desde este punto de vista podemos decir que estamos asistiendo a un cambio de paradigma en el que el cuerpo postmoderno pasa de ser “lugar de la identidad” (entendiendo identidad como concepto ontológico y referido a las esencias, a los significados fijos e inmutables) a “escenario de la performance” (entendiendo performance como ejercicio de provisionalidad, precariedad, mutabilidad). Otra manera de ver esta transición es partir del cuerpo como significante (es decir, síntoma y sustento de la raza, el género, la clase, la nacionalidad, la sexualidad, etc.) para llegar a un cuerpo des-significado de sus antiguas esencias y re-significado por las nuevas tecnologías y nuevos soportes. Uno de estos cuerpos re-significados es el de Michael Jackson a quien Cecilia Bartoli considera el “auténtico castrato postmoderno” y cuya estética aparece como epítome de toda forma posible de mutación, precursor, como apunta Baudrillard, de un mestizaje perfecto entre el blanco y el negro, lo masculino y lo femenino, el niño y el adulto; su reconstrucción total —aclaramiento de la piel, desrizamiento del cabello, cirugía plástica en todo el cuerpo— ha hecho realidad el sueño (quizás a la vista de su trágico final debiéramos preguntarnos si no es un sueño fallido) de una existencia más allá de todas las razas (1991: 9).

Esta es sólo una de las nuevas anatomías que comienzan a surgir —cuerpos digitalizados, travesties, prótesis, cyborgs, cuerpos monstruosos o abyectos y hasta el no cuerpo— que prefiguran un nuevo escenario o, al menos, presentan una alternativa a los modelos vigentes. Y para analizar algunas de ellas es interesante partir de los planteamientos de Baudrillard

en torno a la idea de simulacro, simulación o hiperrealidad, dado que podrían aplicarse a fenómenos como la transexualidad o a marcos teóricos más amplios como la política postmoderna del cuerpo que aquí tratamos de esbozar.

Si partimos de lo que Baudrillard llama “ruptura de la representación” quizás podamos apreciar la cualidad “hiperreal” de las drag queens, drag kings o los transexuales, en cuanto que estas figuras ponen de manifiesto que ni la masculinidad ni la feminidad existen como identidades reales adscritas a una anatomía determinada, sino más bien como signos auto-referenciales, ilusiones o en última instancia, mascaradas de las identidades de género normativas. El hecho de que estas representaciones irónicas se produzcan sobre el cuerpo de hombre o de mujer (y no precisamente sobre el que el espectador esperaba) supone un cuestionamiento de la tradicional adscripción de significados de género a uno u otro sexo biológico y ofrece una noción performativa (no esencialista o biologicista) del cuerpo. Cuando los/las drags o travesties juegan con las expectativas y estereotipos de género, ubicándolos en un cuerpo de sexo contrario, todo el imaginario cultural que los ha sustentado se viene abajo, y se hace necesaria una mirada paródica a las nociones más hegemónicas de masculinidad o feminidad y a la forma en que éstas se han ido esculpiendo en los cuerpos sexuados. Estas prácticas paródicas tratan de demostrar que los significantes masculinos pueden desprenderse de un cuerpo de varón y re-ubicarse en un cuerpo de mujer y viceversa. Pero, ¿qué sucede con el significante masculino por excelencia, el falo? El uso de un pene postizo o dildo suscita una serie de cuestiones relacionadas con el deseo y la orientación sexual. Si para algunos supone reforzar la simbología falocéntrica y la supuesta envidia del pene, para otros (y éste sería el sentido que aquí nos interesa) constituye

un mecanismo que deconstruye una determinada definición genérica asignada a los genitales masculinos (identificada con el poder, el dominio, etc.). La apropiación paródica de aquello que siempre había dictado los términos de la diferencia sexual y, según Judith Butler, su re-ubicación en un cuerpo de mujer es un subversivo ejemplo de la plasticidad e inestabilidad de ese símbolo hasta ahora incuestionable (1993: 57-59). Al cambiar de contexto (físico, pero también ideológico), el falo también es privado de su autoridad patriarcal hasta el punto de convertirse en un fragmento sustituible, transferible, expropiable, prescindible.

Lo cierto es que, en cualquiera de sus versiones, la prótesis se ha convertido en todo un icono de la postmodernidad: pone en cuestión la idea del sujeto autónomo de la modernidad y privilegia la noción del sujeto como puerto, aquello a lo que se pueden enchufar e incorporar prótesis y dispositivos periféricos. Además de ser copias cuyo original se ha perdido (y me remito otra vez al simulacro de Baudrillard), las prótesis aparecen como ejemplo de la confusión entre lo público y lo privado, lo propio y lo ajeno, lo natural y lo artificial, lo presente y lo ausente, representando, en última instancia, la ruptura de los límites discretos del cuerpo. En este contexto, lo discreto no tiene tanto que ver con el exhibicionismo (otra característica del cuerpo postmoderno) como con los límites. De hecho ya no podemos hablar del cuerpo como “templo” o “fortaleza”, dado que éste ha dejado de ser una entidad cerrada, con fronteras definidas y perfectamente reconocibles. Nuestros cuerpos son más bien sistemas abiertos que se prolongan al exterior y que permiten la inclusión de elementos ajenos que los modifican.

La sustitución de unos fragmentos orgánicos por otros inorgánicos es consustancial al desarrollo mismo de la huma-

nidad y como tal reflejada en los mitos, la literatura y la cultura popular de todos los tiempos. Desde las alas de Ícaro, hasta el garfio del Capitán Garfio, desde la pata del capitán Ahab a los muñones recosidos de la criatura de Frankenstein, desde los dedos de Eduardo Manostijeras hasta las utopías futuristas de Cronenberg, la prótesis es la manifestación material de un sueño, el de mejorar, adaptar o modificar nuestros cuerpos, que culminará en la figura del ciborg, ese ser híbrido, bricolado que integra al humano y a la máquina. Pero en este contexto, esta desmembración puede servir para ilustrar la idea de un sujeto y una identidad igualmente incompletos, protésicos, reemplazables.

Por otra parte, la fascinación por el fragmento es una característica de la cultura y el arte contemporáneos. En la pintura y fotografía del siglo anterior al siglo XX fragmentar el cuerpo habría sido indecente, puesto que el objetivo de los artistas era crear una estética de la figura. Es cierto que existían, por ejemplo, estudios de manos o cabezas, pero no tenían la categoría o el valor de obra de arte, se trataba de bocetos que formaban parte del proceso de creación. A medida que avanza el siglo XX, la tendencia científica a fragmentar el tiempo, la materia y el espacio en unidades cada vez menores, así como la mirada de los pintores cubistas y futuristas contribuyeron a una visión más fragmentaria del cuerpo, como puede apreciarse en “Las Señoritas de Avignon” de Picasso. Asimismo, en la medicina, el arte, el cine, la fotografía, la literatura o la publicidad cada vez más imágenes del cuerpo, pedazos de carne humana son objetivados, cuantificados y disociados del todo al que pertenecían. Cuando la fotografía contemporánea nos ofrece imágenes de fragmentos corporales, por un lado podríamos decir que nos encontramos ante imágenes decididamente “realistas”, sin embargo la literalidad de estos primeros planos

tiene un efecto perverso: al carecer de contexto —una zona del cuerpo con la que referenciar ese plano— el espectador apenas puede reconocer si se trata de un ombligo, una ceja, un pezón o cualquier otra parte de nuestra anatomía. Paradójicamente, la excesiva “cercanía” de la lente respecto a su objeto provoca un “distanciamiento” del espectador respecto a dicho objeto. Los autorretratos fragmentados de John Coplans o las esculturas gigantescas de Ron Mueck también tienen esta intención desfamiliarizadora, al convertir el propio cuerpo, con sus arrugas, pelos, lunares e imperfecciones en una forma compleja que se aleja totalmente de lo documental, pero en la que lo que nos atrae y nos repele al mismo tiempo es la materialidad, la fisicalidad en bruto. En cualquiera de estos casos, podemos concluir que la sensación de dislocación implícita en una visión fragmentaria es una evocadora metáfora de la condición postmoderna.

El cuerpo humano se encuentra como el punto de referencia del discurso artístico desde sus comienzos y es cierto que a lo largo de la historia, los artistas han dibujado, esculpido y pintado, más o menos antropomórficamente, sin embargo, esa presencia del cuerpo y su percepción por parte de los artistas en la reciente historia del arte —entiéndase por reciente el último tercio del siglo XX y la primera década del XXI—, ha mostrado un cambio más que significativo: el cuerpo ahora es usado no sólo como “contenido” de la obra, sino también como soporte, como lienzo, pincel, marco y plataforma. La artista norteamericana Cindy Sherman se autorretrata reproduciendo las imágenes femeninas dominantes en el canon visual del patriarcado (los cuentos populares, el cine clásico, la historia del arte, la publicidad), convirtiéndose así en objeto y sujeto de la propia representación, y contestando a una tradición que marcaba una clara distinción entre la hegemonía de

la mirada masculina y la pasividad sumisa de la modelo. En la serie “Film Stills”, por ejemplo, Sherman recrea una galería de estereotipos femeninos asociados al cine de los años 50 —el ama de casa, la bibliotecaria sexy, la secretaria, la rubia coqueta--, y aunque las escenas nos resultan familiares, se produce un efecto de distanciamiento que nos obliga a mirar de otra manera. Frente al discurso clásico del retrato, que trataba de capturar el alma del retratado, en todas estas fotografías se genera un vaciamiento de la identidad, dado que mediante disfraces, maquillaje, decorado, maniqués, prótesis, y en definitiva una sofisticada teatralidad, se juega precisamente con la feminidad como mascarada, como algo culturalmente construido, que no revela, sino más bien oculta, a la mujer real.

Cindy Sherman ha sido relacionada con el movimiento llamado Body Art, un grupo de artistas empeñados en rebasar los confines del cuerpo dócil y disciplinado para producir un cuerpo abyecto, grotesco y anatómicamente incorrecto, obligando a la mirada a encontrarse con algo que no espera en un lugar en el que no espera encontrarlo. Quizás el más conocido sea el ejemplo de Orlan, por ser su trabajo pionero en lo que ella misma, en su manifiesto, llamó “arte carnal”, y que, en palabras de esta performer francesa, no es sino un autorretrato en el sentido clásico, ubicado entre la figuración y la desfiguración, aunque realizado con la tecnología contemporánea. En un claro desafío a lo natural y lo congénito, el cuerpo de Orlan se convierte en algo “modificado y recién hecho” cuando, durante años se somete a distintas operaciones de cirugía estética, que, con la ayuda de la anestesia epidural ella misma va retransmitiendo mientras lee en voz alta pasajes de Julia Kristeva, Antonine Artaud y otros pensadores contemporáneos. Como en el principio de Zeuxis, el objetivo era crear a la mujer más hermosa, a partir de las partes más bellas de las

mujeres más hermosas que jamás han existido. Así, en esta especie de homenaje macabro a la historia del arte que combina la belleza con el horror, ha ido reconstruyendo, fragmento a fragmento, sobre su propio cuerpo, el canon estético femenino: la frente de la Gioconda, los ojos de la Psique de Geròme, la nariz de Diana de la Escuela de Fontainebleau, la boca de la Europa de Boucher y la barbilla de la Venus de Botticelli. Unas imágenes así casi nos obligan a apartar la mirada con desagrado, pero en definitiva lo que Orlan nos está mostrando a través de su broma siniestra es la imagen más cruda y explícita de un fenómeno cada vez más frecuente en las sociedades capitalistas contemporáneas que se llaman civilizadas. A este respecto resulta muy interesante la denuncia de Naomi Wolf al modelo feroz —por inalcanzable— que plantea la industria de la moda obligando a las mujeres a regímenes perniciosos, desórdenes alimenticios, peligrosísimas operaciones de cirugía estética, así como ritos iniciáticos enormemente traumáticos; en definitiva un modelo tiránico, sustentado por prácticas disciplinarias basadas en criterios de exclusión, carencia e inadecuación. Habría que añadir que actualmente ese canon de belleza ha adquirido una dimensión digital en la medida en que el modelo ideal de un cuerpo y un rostro perfectos está diseñado por un programa informático que corrige los rasgos de los pacientes.

Orlan y otros Body Artists nos enfrentan a la supuesta paradoja de que la incorporeidad o desaparición última del cuerpo implícita en la era de lo tecnológico parece conllevar el retorno siniestro de la materialidad de la carne, y ahí es donde encontramos a David Cronenberg como uno de los profetas de la Nueva Carne, una estética que, básicamente aboga por la superación de la naturaleza. En sus películas de terror y ciencia ficción este director de cine canadiense muestra todo un

catálogo de mutaciones e hibridaciones (humano con mosca, humano con máquina, humano con humano, hombre con mujer) bastante significativas de la crisis de la identidad post-moderna. Para Cronenberg los lugares de lo monstruoso ya no son las tinieblas o el espacio exterior, sino el propio cuerpo y sus apéndices. Algo parecido podría decirse del artista suizo H.R.Giger, seducido por la sensualidad de lo tecnológico y diseñador de biomecanoides, como puede apreciarse en toda la iconografía que creó para la película *Alien*, una criatura que provoca pesadillas futuristas pero inspirada en los terrores del pasado, y más concretamente en las fantasías masculinas sobre la sexualidad femenina. De hecho, el simbolismo sexual y la imaginería en torno a la penetración constituyen uno de los más potentes leitmotifs de la película. La nave alienígena se presenta como una metáfora del cuerpo femenino al que se accede mediante puertas vaginales, se evocan imágenes intrauterinas y de regresión al estado embrionario, como la de la sala los huevos extraterrestres, y en última instancia, el temor a la castración, encarnado en la doble mandíbula del alien, que nos remite a una inmensa y terrorífica vagina dentata.

En este catálogo de nuevas anatomías tenemos que detenemos también en la figura del ciborg (literalmente organismo cibernético) aunque implícitamente ya nos hemos referido a ellos al mencionar la importancia de la prótesis o la interacción del cuerpo con las nuevas tecnologías. En este punto, ya no podemos decir que los ciborg “están entre nosotros”, sin más bien que “somos nosotros”. No han bajado de un platillo volante, sino que, como dice Donna Haraway, forman parte de nuestra postmoderna naturaleza. A la vista de que cada vez un mayor número de nuestras funciones mecánicas y cognoscitivas están siendo usurpadas por la tecnología, en algunos ámbitos empieza a hablarse del cuerpo post-humano como

aquel que ha sido modificado en su corporeidad (mediante un hueso sintético, un marcapasos, un implante de silicona o un cambio de sexo).

Si, el cuerpo humano, heredado y natural se ha vuelto obsoleto e insuficiente, la sociedad tecnologizada exige una modificación corporal, un cuerpo ampliado, y en este sentido ha surgido toda una tendencia tecnófila que incluye a artistas, críticos y científicos que basan su trabajo en la asimilación de la tecnología como forma de superar las limitaciones de nuestra anatomía. Para estos autores el cuerpo es una especie de vestigio arqueológico, prueba de la existencia de una antigua humanidad (que podríamos calificar de civilización asentada en lo corporal), que busca pasar a un nuevo estadio en el que la mente se ha liberado de los límites corporales. (Nótese que, paradójicamente, se trataría de una vuelta al dualismo cartesiano, aunque ahora con una dimensión virtual). Por ejemplo, podemos destacar las prótesis e implantes del australiano Philippe Stelarc, donde la extensión y “amplificación” anatómica (en forma de una Tercera mano o Tercer Oído) se nos presenta como una modificación del cuerpo en toda regla, quedando éste como una entidad híbrida, combinada, donde la metamorfosis permite nuevos diseños para adaptarnos a nuevas condiciones: hipogravitación, simultaneidad, velocidad supersónica o visión lateral entre otras.

En línea con las teorías de Haraway hay algunas ciberfeministas que prefieren, en vez de cuerpo, hablar de corporeización (embodiment/disembodiment) un nuevo concepto surgido de la pérdida de seguridad ontológica que acompaña a todo este proceso de desnaturalización que hemos analizado, y que implica que somos “sujetos situados” capaces de asumir posiciones, identificaciones, representaciones múltiples y provisionales, como las que ofrece, por ejemplo, el ciberespacio,

que libera a los usuarios de las limitaciones físicas (lugar y tiempo) y fisiológicas dado que en el espacio virtual se han borrado los rostros, el estado de salud, la edad, el sexo, la configuración física, etc.

Manuel Castells llega a hablar incluso de una verdadera “revolución sexual” producida por las nuevas tecnologías de la comunicación, a las que, por cierto, accedemos protésicamente, con el uso de máscaras o avatares, es decir, identidades ficticias. Estas prácticas permiten que el deseo se desvincule de sus tradicionales significados patriarcales: la familia, el matrimonio, el discurso sentimental o la heteronormatividad. El hecho mismo de que en estos contextos virtuales a los que cada vez nos incorporamos más activamente desaparezcan las marcas de género ha dibujado la posibilidad de un futuro agénérico.

Pero lo cierto es que más que una descorporeización, lo que tiene lugar en la realidad virtual y otras simulaciones electrónicas como chats y videojuegos es más bien una re-conceptualización del sujeto genérico y de su anatomía, pero en ningún caso, como auguran los nuevos profetas del apocalipsis electrónico, su desaparición.

Internet, por ejemplo, está llena de descripciones corporales y de cuerpos que interactúan, y el hecho de que las identidades sean construidas y ficticias no quiere decir que sean acorpóreas ni anónimas; el cuerpo, lejos de desaparecer en la red, se recrea de distintas maneras. Los emoticonos, por ejemplo, sirven para suplir el componente gestual visible en la comunicación cara a cara (llanto, risa, emoción, acercamiento, alejamiento, deseo, etc.). Por otra parte, es interesante comprobar cómo en el desarrollo actual de las modernas tecnologías de lo virtual se produce una progresiva “encarnación”, que consiste en un creciente acoplamiento del cuerpo a los

sensores y expositores de la interfaz. A esta relación se refiere Frank Biocca con el término de “compromiso sensorial”, y puede verse en algunos casos: en el grado de fidelidad sensorial mediante el cual la resolución y el color en el canal virtual, por ejemplo, se acercan cada vez más a nuestra visión real; en la potenciación de los canales sensoriales comprometidos con el entorno virtual y supresión de los no comprometidos, como sucede en el cine, donde la oscuridad y el Dolby Surround exacerbaban vista y oído anulando los demás sentidos; o en el compromiso motor que permite que el movimiento y la actividad corporal formen cada vez más parte de la interfaz, mediante herramientas que van desde el ratón o la pantalla táctil hasta los videojuegos que implican al cuerpo, de manera que los cambios de posición del cuerpo se corresponden con cambios en la interfaz (piénsese en la tecnología de algunas videoconsolas como la Wii).

En cualquier caso, frente a estas pesadillas futuristas sobre la desaparición final del cuerpo, su fisicalidad vuelve a aparecer (en forma, por ejemplo, del dolor, el propio y el ajeno) como el mejor recordatorio de lo humano, de lo real. Al igual que Roland Barthes, Mikhail Bakhtin o Julia Kristeva conciben el texto en términos de red y se valen precisamente de este modelo para describir la intertextualidad, es necesario abandonar la idea de cuerpo discreto y autónomo para integrarlo en una trama de circuitos interconectados, una representación que tiene su expresión más dramática en la expansión de la enfermedad del Sida que ha debilitado las fronteras tradicionales del cuerpo discreto y atravesado los límites sexuales, raciales, sociales y económicos. En esta misma línea me gustaría terminar con un poema que el fallecido Harold Pinter leyó con ocasión de la concesión del Premio Nobel de Literatura 2005 a través de una videoconferencia (una suerte de irónica

telepresencia porque la enfermedad terminal no permitió al cuerpo del dramaturgo viajar a Estocolmo). En un contexto, como el de la guerra donde prolifera el lenguaje eufemístico y la abstracción para ocultar el horror (piénsese en términos como “daños colaterales”, “fuego amigo”, o “ataque preventivo”) el poeta, en contraste con el título de carácter abstracto (“Muerte”) que no se refiere a nadie y que nos incluye a todos, elabora un interrogatorio interesándose por las vicisitudes de ese cuerpo muerto, que son a veces cuestiones de tipo práctico, pero que con ese énfasis en la materialidad, nos devuelven a lo real y en última instancia nos remiten a la iconografía cristiana del “Ecce homo”, es decir, la presentación del cuerpo lacerado de Cristo para reivindicar su humanidad.

“Muerte”

¿Dónde se halló el cadáver?

¿Quién lo encontró?

¿Estaba muerto cuando lo encontraron?

¿Cómo lo encontraron?

¿Quién era el cadáver?

¿Quién era el padre o hija, o hermano
o tío o hermana o madre o hijo
del cadáver abandonado?

¿Era ya un cadáver cuando fue abandonado?

¿Fue abandonado?

¿Quién lo abandonó?

¿Estaba el cuerpo desnudo o vestido para un viaje?

¿Qué le hizo declararlo muerto?

¿Fue usted quien declaró muerto al cadáver?

¿Cómo de bien conocía al cadáver?

¿Cómo sabía que estaba muerto el cadáver?

¿Lavó el cadáver?

¿Le cerró ambos ojos?

¿Enterró el cuerpo?

¿Lo dejó abandonado?

¿Le dio un beso al cadáver?

(Harold Pinter, 2005)

OBRAS CITADAS

- Baudrillard, Jean (2001). "Simulacra and Simulations".
Selected Writing. Ed. Mark Poster. Stanford: Stanford
University Press: 169-187.
----- (1991). *La transparencia del mal: Ensayo sobre los
fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- Biocca, Frank. (1997). "The Cyborg's Dilemma: Progressive
Embodiment in Virtual Environments". *Journal of
Computer-Mediated Communication* Vol. 3, No. 2
September. [http://jcmc.indiana.edu/vol3/issue2/biocca2.
html](http://jcmc.indiana.edu/vol3/issue2/biocca2.html)
- Butler, Judith (1993). "The Lesbian Phallus and the
Morphological Imaginary". *Bodies that Matter*. New
York: Routledge.
- Castells, Manuel (1999). *La era de la información: economía,
sociedad y cultura*. Vol. 1. Madrid: Siglo XXI.
- De Diego, Estrella (1993). "Ver, mirar, olvidarse,
reconstruirse". *100%*. Consejería de Cultura de la Junta
de Andalucía e Instituto Andaluz de la Mujer: 28-35.
- Dery, Mark.(1998). *Velocidad de escape: La cibercultura en el
final del siglo*. Madrid: Siruela.
- Foucault, Michel (2006). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la
prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- Galeano, Eduardo (1992). "Las fotografías de Sebastiao
Salgado: La luz es un secreto de la basura". *Ser como ellos y
otros artículos*. Madrid: Siglo XXI Editores: 77-92.
- Giménez Gatto, Fabián (2007). "Cuerpo explícito: anatomías
de la abyección en los performances de Sprinkle, Flanagan
y Orlan". *Discurso Visual: Revista digital*. Nº 9 Diciembre.
[http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne9/agora/
agofabian.htm](http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne9/agora/agofabian.htm).

- Grosz, Elizabeth (1994). *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington: U of Indiana P.
- Haraway, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Orlan. (2001) *Carnal Art*. Miriapodus Film.
- Pinter, Harold (2005) Nobel Lecture.
Trad. <http://encontrarte.aporrea.org/teoria/perfiles/124/>
- Ruiz Mantilla, Jesús.(2009). “Entrevista: Cecilia Bartola, Mezzosoprano” <http://www.elpais.com/articulo/cultura>
- Wolf, Naomi (1992). *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*. New York: Anchor.