

### EL CUERPO Y LA ESTÉTICA IRREDUCTIBLE

---

Walter Cenci\*

UNSaM

Sigue resonando de forma enigmática aquella expresión de Spinoza que sostiene que nadie sabe lo que puede un cuerpo, se multiplican las posibilidades de esta afirmación, desde la medicina, pasando por la ética hasta llegar a la estética, sugiere diversas interpretaciones y se presta a ser articulada con distintos conceptos. En particular nos interesará trazar desde algunas perspectivas el vínculo entre el cuerpo y el arte, considerando que éste no sólo es un soporte del juego representacional – cuando el cuerpo es él mismo la materia prima del arte como sucede por ejemplo en el body painting –, sino que también es la herramienta del arte, el cuerpo agente de la creación, pero a su vez, es sobre quien impacta la *aisthesis*, es decir, es el cuerpo quien es afectado en la percepción y no es sólo una variante mental el efecto estético, sino que repercute en él. Cabría a su vez concebir que el cuerpo también participa de aquello que Kant postulaba para el arte mismo, ser él una finalidad sin fin, una forma singular, irreductible.

Desde tiempos inmemoriales el cuerpo ha cumplido una función expresiva, estética, ceremonial, sitio privilegiado del ritual y del arte, convertido desde siempre en una figura de transfiguración, un lugar posible para la fábula, en correlato con el universo mítico que lo determinaba: ornamentos, pinturas, tatuajes, atavíos, máscaras, todo esto amalgamado en un régimen de intercambios reglados minuciosamente por el orden simbólico. El cuerpo se integraba a la dimensión inhumana de los dioses y a la metamorfosis del

---

\* [w.cenci@gmail.com](mailto:w.cenci@gmail.com)

mundo. De esto nos habla la cosmología, la mitología, la antropología, inscribiendo al cuerpo en un ciclo de intercambios, de rituales iniciáticos en el que el nacimiento y la muerte se conjugan incesantemente. Siempre el arte ha dado una imagen del cuerpo, ha permitido mediar, mimetizar, representar al cuerpo. Tenemos a la historia, en particular a la del arte, que nos presenta una serie de variantes sobre esto, articulando todos esos aspectos cosmológicos, antropológicos, semiológicos. Cabría preguntarse por el estatuto del cuerpo y su vínculo con el arte en el mundo contemporáneo y quizás observemos aquello que menciona dice Octavio Paz (1991), “el arte contemporáneo no nos ha dado una imagen del cuerpo: es una misión que hemos confiado a los modistas y a los publicistas”, (Puppo, 1998:69) a quienes podemos sumar los cirujanos plásticos. Ahora bien, todos ellos ya no cumplen la misión de dar una imagen del cuerpo, de figurarle una condición ideal o lanzarlo al ámbito de la ilusión, sino de diseñarlo, operan como sus demiurgos, que establecen su condición actual. Y no sólo el arte no nos ha dado una imagen del cuerpo, el mundo contemporáneo no ha generado una configuración nueva para él ya que la ha delegado a estas tres instancias: la moda, la publicidad y la cirugía plástica, las tres determinadas por lo que Heidegger denomina la esencia técnica o por lo que Baudrillard describe como la simulación, y que determina para el cuerpo una realidad nueva, lejos de ser una forma de encarnación, se vuelve un objeto manipulable demiúrgicamente, maleable como un conglomerado de signos.

Para establecer la determinación del cuerpo como soporte de la experiencia estética, es decir, el cuerpo del creador, del espectador e incluso la propia corporalidad de la obra – aunque ello no sea el cuerpo humano mismo –, habría que precisar en qué escena se pone en juego, más aún que es la escena del cuerpo. Podríamos retomar lo que expresa Jean Baudrillard para establecer esta determinación.

“Es muy difícil decir lo que constituye la escena del cuerpo. Por lo menos esto: es ahí donde *se representa*, y muy especialmente a sí mismo, donde se escapa a su inercia, en el gesto, donde se desata, en el aura de la mirada, donde se convierte en alusión y ausencia; en suma, donde se ofrece como seducción.” (Baudrillard, 2002:31)

Siguiendo esta perspectiva, la escena del cuerpo es aquello que hace de él una metáfora, un efecto de representación, no únicamente como una materialidad orgánica, sino aquello que escapa a sí mismo en una duplicidad especular, teatral. Sin embargo, se pueden establecer dos tipos de escenas, dos dramaturgias diferentes para el cuerpo. Una bajo el espejo de la alienación, del Otro como instancia gestora de la dimensión imaginaria, en donde el cuerpo queda inhibido, envuelto fantasmáticamente en él, destinado a elaborar una trama inconsciente. Pero se puede sostener otra escena, que inscribe al cuerpo en el estadio de una ilusión superior, como alusión y máscara, como mimesis, al modo que sucede en la danza, donde escapa al estatismo a través de la metamorfosis de los movimientos y gestos; es también la escena del aura, del recubrimiento que hace al cuerpo elemento de ausencia, de elipsis, dándole, de ese modo, la posibilidad de integrar la escena mayor, como dice Baudrillard, de la seducción. Esta escena ya no representacional, que podríamos denominar la transfiguración del cuerpo, implica su condición ancestral y mítica, desarrollando no un drama sino una fábula, una transcripción de todas las posibilidades en las que el cuerpo se entrama. La primera escena sería metafísica, estableciendo un orden de trascendencia para el cuerpo, suponiendo la relación sujeto-objeto; la segunda, pertenece a un encadenamiento inmanente y, por lo tanto, ya no metafísico sino metamórfico. Pero podríamos establecer una tercera posibilidad: la condición técnica del cuerpo, donde allí la escena no tiene lugar precisamente, adolece de un espacio de proyección, porque el cuerpo es únicamente una superficie de signos, de rasgos distintivos como es en la moda, en la publicidad y también en la posibilidad quirúrgica del cuerpo, en donde él es moldeado, retocado en función de un ideal estético.

Ahora bien, la escena también es el límite del cuerpo, ya sea como sitio de la metamorfosis, o como espacio de la especularidad metafórica; sin embargo, en la dimensión técnica del cuerpo estamos más allá del fin y de su forma: entramos en la hipertelia del cuerpo, en el más allá del cuerpo y, por lo tanto, en una especie de estado residual de él. La hipertelia responde a una lógica de los extremos, allí donde el cuerpo pierde su medida y, por lo tanto, traspasa su escena, por eso, no es simplemente atravesar el espejo como en *Alicia en el país de las maravillas*, en donde justamente se presenta la posibilidad de traspasar la racionalidad por medio de la ilusión, hacia lo maravilloso. A su vez, la hipertelia supone la salida de órbita de lo real y su representación escénica, tanto como de la ilusión y su encadenamiento metamórfico. En este sentido, la hipertelia, al superar el fin, el *telos* de la definición y el límite, el marco de representación y seducción, se convierte en un agujero negro del cuerpo, engulléndoselo por medio de las extensiones tecnológicas y quirúrgicas, determinando al cuerpo mismo como un satélite de ellas mismas.

### **Anomia y anomalía del cuerpo del arte**

La escena del cuerpo es quien puede establecer su condición de metáfora, su efecto de representación, su aparición, no únicamente como mera materialidad orgánica, sino en una duplicidad especular, teatral. Sin embargo, se pueden establecer dos tipos de escenas, dos dramaturgias diferentes para el cuerpo. Una bajo el espejo de la alienación, del Otro como instancia gestora de la dimensión imaginaria, en donde el cuerpo queda inhibido, envuelto fantasmáticamente en él, destinado a elaborar la trama inconsciente. Pero la escena que describe Baudrillard no es esa escena del inconsciente, sino aquella del cuerpo como ilusión, como alusión y máscara, como sucede en la danza, donde escapa al estatismo a través de la metamorfosis de los movimientos y gestos y también es la escena del aura, del recubrimiento que hace al cuerpo elemento de ausencia, de elipsis, dándole, de ese modo, la posibilidad de

integrar la escena mayor de la seducción. De la escena imaginaria, como de la escena de la seducción está fuera el obeso y la anoréxica, ambos responden a la lógica residual del cuerpo, a la tendencia amorfa en que se convierten cuando se es obesamente gordo o anoréxicamente delgado. La escena representacional del cuerpo remite a un límite y a un fin, a una articulación entre la causa y el efecto que se pierden en el desbalanceo de la anorexia – la obra del escultor Giacometti puede ser un ejemplo extrapolado al arte –, y de la obesidad – la obra de Bottero puede reflejar esta condición. Baudrillard utiliza el término hipertelia (Cfr. Baudrillard, 1993:173-184) para hablar de los acontecimientos históricos que siguen funcionando aún sin la presencia de su causa, como una suerte de inercia que actúa sobre ellos aunque la fuente causal ya se haya retirado, de igual manera podemos hablar de la hipertelia del cuerpo en la obesidad y la anorexia: la escena del cuerpo que causa su condición y su realidad ya ha desaparecido, sin embargo, el cuerpo continúa manifestándose, reproduciéndose sin un límite externo preciso en la obesidad, o continúa adelgazando sin un límite interno porque la escena de la delgadez misma también ha desaparecido.

La misma hipertrofia que afecta a lo social, a su posibilidad de definición cuando es comprendida como masa, también alcanza a la dimensión del cuerpo. No sólo habría anomia, es decir una trasgresión a las leyes impuestas, sino una anomalía, que sería una forma más radicalizada de desafectación en torno a las reglas, una suerte de manifestación de falta de las mismas. Así pasa en la masa social: más allá de la anomia, es una forma de anomalía, es el engullimiento de todas las instancias políticas, culturales, morales que hacen a lo social, su anegamiento interno sin posibilidad de tener la claridad de una representación estable, duradera; la masa es la obesidad de lo social. Desarrollo amorfo, pero, al mismo tiempo, delata la flacura, la anorexia y esqueletización de la estructura social, de su tejido conectivo y su capacidad de definirse como un cuerpo social sostenido, consistente, tanto de un contrato social como de

una forma simbólica de regularse. Finalmente, siguiendo otra alternativa que plantea Baudrillard, lo social desaparece por hipertrofia, por su condición amorfa, de excrecencia en la multiplicación y proliferación de referencias sociales, y hacia el extremo, por el eclipsamiento de su nitidez, de su definición, por la falta del escenario que la haría posible.

Ahora bien, la escena también es el límite del cuerpo, ya sea como sitio de la metamorfosis, o como espacio de la especularidad metafórica; sin embargo, en la obesidad y en la anorexia estamos más allá del fin, más allá del límite del cuerpo y de su forma: son la hipertelia del cuerpo. La hipertelia, según señala Baudrillard, responde a una lógica de los extremos, al eclipsamiento y traspaso de la escena, no es simplemente atravesar el espejo como en *Alicia*, en donde justamente se presenta la posibilidad de traspasar la racionalidad por medio de la ilusión, hacia lo maravilloso. Esta hipertelia es la salida de órbita de lo real y de la ilusión, la superación de la esfera gravitacional que mantenía a la atmósfera que hace viable al cuerpo. En este sentido, la hipertelia, al superar el fin, el *telos* de la definición y el límite, el marco de representación y seducción, se convierte en un agujero negro del cuerpo, engulléndoselo como sucede en la anorexia, o haciendo de él mismo en agujero negro, absorbiendo una masa superior a la normal en la obesidad. Freud postulaba para la formación de la vida la condición del funcionamiento de la pulsión de vida, no sin anudarse con la pulsión de muerte, actuando mutuamente en la dialéctica de lo orgánico. (Freud, 1999) Pero una vez desorganizada esta condición orgánica de funcionamiento, esta implicancia pulsional de la vida y la muerte, el desequilibrio que se genera es de efecto potencial. Cuando Eros y Thánatos pierden su relación, su posibilidad de asignarse respectivamente en el juego de la vida se establece otro movimiento, cuya consecuencia no es sólo la reabsorción al estado inicial de nirvana, sino también un desarrollo indefinido, indómito de reproducción y de metástasis.

## Cuerpo-imagen e Imagen-cuerpo

Más allá de la función representativa del mundo y de ser el efecto de las técnicas de ver, la imagen supone un cuerpo, la propia materialidad de la imagen, como la propia materialidad el cuerpo del observador. La imagen-cuerpo implica no sólo la condición perceptiva del observador, sino la presencia simultánea de dos cuerpos, que nos haría pensar que a su vez el cuerpo es imagen, es un cuerpo-imagen. A esto Barthes lo llama vivencia, la corporeidad de la imagen y del observador se encuentran, se afectan mutuamente. Podemos considerar la condición de la imagen-cuerpo como la situación de la observación de las partículas subatómicas. La sola presencia del observador, afecta a las micropartículas, la imagen que en un momento se capta de ella ya no corresponde con su real posición, entre la imagen y su posición material media un desfase por la presencia material del observador. Más que un experimento es una vivencia, una afectación mutua: el observador es condición para el movimiento de la partícula y la imagen de ella en el tiempo real de la mirada ya no corresponde a su ubicación en el espacio, se convierte en una experiencia diferida.

Si podemos establecer alguna dimensión de sentido en relación a la imagen-cuerpo debemos considerarla como significancia, entendida al modo presentado por Barthes en *El placer del texto*, como la producción sensual de sentido, ya que la propia presencia del cuerpo, su cualidad sensorial, es determinante al momento de establecer la significación. La imagen-cuerpo no puede ser pensada sin su *aisthesis*, no sólo como percepción, sino precisamente como sensorialidad, como la afectación concomitante a la captación sensible. No sólo es un órgano el capta la imagen, es un cuerpo en su totalidad, es un organismo que integra orgánicamente a la imagen. Saussure habla del significante como una imagen acústica, es decir, no sólo utiliza la palabra imagen para una percepción visual, sino para una acústica y podríamos extenderlo para los otros tipos de percepciones.

Desde otra perspectiva, el psicoanálisis y la psicología en general, le han dado mucha importancia a la imagen en la constitución corporal y desde su lugar abonan a esta clasificación de la imagen-cuerpo. En el estadio del espejo, el bebé se identifica con una imagen, él es una imagen y su cuerpo es, antes que una unidad física, una unidad como imagen y esa imagen vista en el espejo le produce un júbilo particular. El yo se constituye en la identificación de una imagen ideal y el cuerpo necesita de una imagen para consolidar su unidad. No tenemos posibilidad más que en una imagen exterior – la imagen en el espejo – de ver la totalidad de nuestro cuerpo, por lo que nuestro cuerpo experimentado como unidad, lo es a través de una imagen externa. La imagen-cuerpo sería lo más cercano y al mismo tiempo algo lejano, que viene del campo del Otro, como sostiene Lacan, pero desde allí opera para la constitución de la subjetividad.

Esta imagen-cuerpo es la que está en juego en los fenómenos de pregnancy imaginaria de los que habla el psicoanálisis lacaniano. Hasta que no es vista la imagen del propio cuerpo, ciertas funciones, incluso ciertos desarrollos orgánicos no se desarrollan. Por ejemplo, si una paloma nunca ha visto la imagen de una paloma, la imagen genérica de su especie, no desarrolla su aparato reproductor; basta que le pongan un espejo para que viendo su propia imagen se dispare este proceso físico. Esta mediación de la imagen, este recorrido externo de la realidad de sí mismo a través de la imagen genera un retorno, una constitución en el propio cuerpo, sin esa realidad virtual, sin ese artificio no podría establecerse la condición específica del cuerpo. La imagen es una iniciación para el cuerpo.

### **El cuerpo y la estrategia de las apariencias**

¿Qué estrategias, qué juegos posibles tiene el cuerpo, para no quedar atrapado en las distintas formas de confiscación contemporáneas, que pasan en gran medida por la estetización generalizada que pesa sobre él? Podríamos

retomar las consideraciones que hace Roger Caillois sobre el mimetismo, y presentar variantes que hagan para el cuerpo vías que le permitan presentar su condición irreductible, más allá de los modelos que se aplican sobre él, sobre las lógicas que lo convierten en un osario, en un conglomerado de signos posibles de ser reproducidos. Caillois (1963) distingue tres casos, o formas diferentes de mimetismo: el disfraz, el camuflaje, la intimidación; ellos son expresiones del intercambio entre la singularidad del cuerpo y la alteridad de otros cuerpos, decorados, ambientes, la metamorfosis entre lo propio y lo otro, en donde el cuerpo encarna una estrategia y un destino singular.

**El disfraz:** muchos seres vivos – y no sólo los humanos – pueden hacer de su propia apariencia un recurso de falsificación de la imagen original de sí mismos. Ya sea imitándose entre sí, a un modelo, o a seres de otra especie. En principio, la hipótesis es que a través de este recurso buscan cierta inmunidad análoga al de las especies imitadas. Sin embargo, se han relevado casos en donde algunos insectos comestibles al adoptar los colores de especies no comestibles, lo hacen de modo tan exagerado, que su atavío y su apariencia los convierte en blanco fácil para los depredadores. Pero también hay especies no comestibles que se imitan entre sí, lo que prueba que el disfraz no estaría directamente relacionado con la supervivencia. El disfraz tendría, aunque esta sería una suerte de antropomorfismo, un valor estético, sería un adorno, cuya utilidad podría cuestionarse, pero que sin dudas aleja de su función específica el hecho de ser una forma de lucha por la vida.

**El camuflaje:** es la metamorfosis al medio circundante con el objetivo de convertirse en imperceptible, invisible como una unidad separada. Para llegar a ese fin los animales camuflados logran emparejarse sobre un fondo uniforme sobre el que se destacarían sin esa extrema adaptación al medio. Mimesis que lleva a la inmovilidad, a al menos a establecer una sincronización total con el movimiento del medio, cualquier interrupción en el movimiento revelaría su presencia. Obtienen la invisibilidad a través de una máxima indiferenciación

con el medio y la pérdida del rasgo propio. Pero el camuflaje también suele ser inútil, porque los depredadores rara vez se guían por el aspecto de sus presas. Lo hacen por el olor. Cabe nuevamente la pregunta por la función meramente estética del camuflaje, su inutilidad en términos de preservación de la vida, todo esto mostrando una especie de pulsión estética, que haría fracasar incluso la de autoconservación, serían, jugando un poco con lo expresado por Freud, algo más allá del principio de conservación, de realidad y del placer mismo.

**La intimidación:** Caillois incluye en esta sucesión de formas enigmáticas de mimesis a la intimidación. Ciertas especies se valen de artificios para modificar su apariencia mostrándose más temibles de lo que en realidad son. En la intimidación, la semejanza – entre sí, al modelo, al animal de otra especie o al medio – ya no es lo esencial. Lo esencial es el poder que atrapa la mirada del enemigo, provocando fascinación y espanto a la vez. Efecto de Medusa en el adversario, que captura la potencia de agresión del otro.

En la producción estética tenemos muchos ejemplos que remitan a estas categorías. Orlan puede ser una forma alusiva de la mimesis en todas sus posibilidades, la obra del escultor Ron Mueck también, en donde la inhumanidad de sus obras, perfectamente humanas en los gestos, se hiperbolizan en sus tamaños generando una fascinación intimidante.

El cuerpo, en cualquiera de estas asignaciones miméticas posibles puede jugar un doble rol, puede convertirse en una forma de simulación que fracasa como mero signo que traiciona su propia pretensión, pero también muestra la profunda ambivalencia de su condición. Él es un espacio de juego simbólico, una encarnación, sin dudas, un soporte, cuya eficacia se recorta de manera ambigua. Al mismo tiempo que el cuerpo es colonizado por la estética, por la biotecnología, lanzado a la virtualidad, se disfraza, sale de sí, se convierte en pura apariencia, incluso al riesgo de su vida, sin utilidad posible, fuera del valor de cambio de la vida. Así, y de modo radical, el cuerpo opera como una forma irreductible, una baza plena en el juego de la metamorfosis del mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

Baudrillard, Jean, “La Histeresia del milenio”, en *La ilusión del fin*, Barcelona, Anagrama, 1993.

-----, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 2002.

Caillois, Roger, *Le Mimétisme animal*, París, Hachette, 1963.

Freud, Sigmund, “Más allá del principio del placer”, en: *Obra completas*, Buenos Aires, Amorrortu, t. XVIII, 1999.

Paz, Octavio, *Conjunciones y disyunciones*, Barcelona, Seix Barral, 1991.

Puppo, Flavio (comp.), *Mercado de deseos. Una introducción a los géneros del sexo*, Buenos Aires, La Marca, 1998.