

El cuerpo y la forma social

Por Mijail Mitrovic

Hay un dato que desvía mucha de la atención prestada al cuerpo en las reflexiones sobre el arte contemporáneo, y es el siguiente: el cuerpo funcionó como medio y vehículo ritual hacia la trascendencia desde los albores de la historia humana. Ese simple dato, sin duda antropológico, permite a muchas prácticas artísticas, desde la *performance* hasta la danza, desde el teatro hasta el *action painting*, asumir que hoy contamos con el cuerpo como recurso simbólico de la *misma forma* en que los antiguos lo hicieron. Sin embargo, hay una brecha entre el pasado y el presente que conviene advertir, la misma que, bien mirada, nos separa irremediamente del pasado precolombino, y es la existencia del capitalismo. Advertida esa brecha, se hace evidente que una reflexión sobre el cuerpo y la forma social que lo recubre permitirá esclarecer, a su vez, las formas asumidas por este en el pasado y su diferencia fundamental con las actualmente disponibles. Un pasado del que ya no queda más que una imagen cuya sustancia nos es solo palpable mediante la ficción. En lo tocante al cuerpo, lo central a captar de la introducción del capitalismo como modo de producción que reorganizó el mundo entero es su mandato de racionalización de todos los factores productivos. El cuerpo, sin duda, es uno de ellos: como explicara Marx, mientras el instrumento o herramienta funcionaba según las habilidades concretas y los fines que el ser humano le asignara, la maquinaria “es ella misma virtuosa, posee un alma propia presente en las leyes mecánicas que operan en ella, y así como el obrero consume comestibles, ella consume carbón, aceite, etc. (*matières instrumentales*) con vistas a su automovimiento continuo”¹. La oposición entre instrumento/herramienta y maquinaria dio lugar a una *inversión* donde la actividad del trabajador quedó sometida al poder de la maquinaria –es decir, al poder de la clase capitalista ejercido a través de ella–. “En la manufactura y el artesanado el trabajador se sirve de la herramienta; en la fábrica, sirve a la máquina. Allí parte de él el movimiento del medio de trabajo; aquí, es él quien tiene que seguir el movimiento de éste. En la manufactura los obreros son miembros de un mecanismo vivo. En la fábrica existe un mecanismo inanimado independiente de ellos, al que son incorporados como apéndices vivientes. (...) El trabajo mecánico agrede de la manera más intensa el sistema nervioso, y a la vez reprime el juego multilateral de los músculos y confisca toda actividad libre, física e intelectual del obrero. Hasta el hecho de que el trabajo sea más fácil se convierte en medio de tortura, puesto que la máquina no libera del trabajo al obrero, sino de contenido a su trabajo”². Sirva este extenso pasaje de *El Capital* no solo como ilustración del paso de la manufactura a la industria, de ese proceso que parece lejano y distinto a nuestro presente imaginado como una era digital, informática, abstraída de la esclavitud salarial y del trabajo manual (que en absoluto ha desaparecido, por cierto, ni ha sido reemplazado por el llamado “trabajo inmaterial”). En el pasaje citado vemos también aquello que Marx buscaba liberar –“el juego multilateral de los músculos”, la “actividad libre, física e intelectual”–, aquellas formas del cuerpo y de la actividad que quedaron canceladas con el sometimiento al

¹ Marx, Karl (1980 [1972]) Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse), borrador 1857-1858. Vol. II, octava edición, Buenos Aires: Siglo XXI, p. 219

² Marx, Karl (2009 [1975]) El Capital. Crítica de la economía política. Libro primero: el proceso de producción de capital. Volumen II. Ciudad de México: Siglo XXI, pp. 515-516

trabajo. En el quehacer artístico rara vez dicha dinámica se cumple (pocos son los asalariados que trabajan como artistas, y entre ellos son muy pocos los que se convierten en apéndices de máquina alguna), pero me interesa subrayar esa autonomía que la máquina adquiriría ya en los albores de la industria, aquello que lleva a Marx a hablar de “ella misma” como preñada de un “alma”, frente al instrumento como algo animado por quien lo emplea. Porque la autonomización de la máquina, sin duda, la llevó a dominar el cuerpo trabajador, pero pocas veces advertimos que en el mismo proceso se abrían también las puertas a la propia autonomización del cuerpo, ya no como dominante de la relación con el instrumento/herramienta, sino como *factor de producción*. La máquina no solo consume carbón y aceite –mercancías producidas previamente–, sino trabajo vivo. Y por ello, quienes portan la fuerza de trabajo pasaron por una racionalización que pensó, por vez primera, la necesidad de establecer salarios mínimos para su reproducción, límites a la jornada laboral que no atenten contra su vida, y, más recientemente, “buenas razones” para trabajar. Estas últimas tienen una larga historia que empieza con las expropiaciones de tierras y medios de producción propias de la acumulación originaria –lo que imprimía al accionar del capital un feo sello de despojo–, y continúa hasta las muy actuales formas de la ética del trabajo y la ideología del trabajo creativo independiente. Hay un vínculo histórico entre el despojo –la destrucción de las viejas formas de vida rurales que condujo a una migración incierta hacia la ciudad– y la felicidad de los trabajadores llamados “inmateriales”, que van casi en pijama a sus centros laborales, donde parecen no existir más jefes ni capataces, a pegar *post its* en las paredes y asombrarse ante su propia creatividad. Hay allí un triunfo del que el capital se vanagloria: haber logrado que la historia sangrienta de su propio pasado se eclipse por la sensación de libertad que un pedacito del mercado laboral (que parece saturar la imaginación global de la clase media) procura a los cuerpos entusiastas de los creativos y proyecta como ideal –“¡No solo emprendedor, también creativo!”– sobre el resto de las clases sociales. Entre ellos, sin duda, encontramos a muchos artistas contemporáneos, aquellos para los que el cuerpo es un medio legítimo de expresión, un medio no representacional que atenta contra el viejo arte, un medio para hacer del arte algo concreto, tangible, experienciable en la inmediatez de su propia sensibilidad corpórea. Desde esa inmediatez es que muchas veces se nos entregan rituales –*performances*, acciones– donde vemos un cuerpo que se reconcilia consigo mismo, apelando a una fenomenología que, finalmente, lo deshistoriza y convierte su experiencia en un asunto privado e intransferible. Habría que explorar la hipótesis según la cual, al interior de las transformaciones globales de los medios artísticos que marcan un punto de inflexión en los años 60 del siglo pasado, la emergencia del *performance* o la acción como forma estética se explica como una *reacción* ante la doble percepción de que el capital avanzaba sin freno hacia la colonización de la tierra y del cuerpo –sus viejos límites naturales, según lo planteara Marx–, de un lado, y ante la sensación de una desconexión fundamental de los medios artísticos tradicionales (la pintura y escultura, principalmente) respecto de la realidad social –su *abstracción*, en suma, defendida por el altomodernismo como la máxima virtud formal del arte–. De ese modo, habría que discutir cuánto de “conservación” del cuerpo como inmediatez no alienada caracterizó esa década, y cuán poco legó al presente una concepción del cuerpo como el sitio de una experiencia personal y social *al mismo tiempo*, susceptible de organizarse de un modo alternativo al erosionado vínculo social promovido por el capitalismo. Pero volvamos a la imagen histórica de dos cuerpos enfrentados: el cuerpo orgánico del trabajo y el cuerpo técnico de la máquina. La última es a su vez un producto del trabajo, una mercancía que ya no responde al instrumento artesanal sino a un complejo producto de múltiples trabajos previos, ahora articulados como un genuino *sistema* –maquinaria–. Frente a ello, y antes de su subsunción al proceso productivo como un factor, el cuerpo humano aparecía como una totalidad preñada de alma y genio, para luego ser sometido a una conversión en apéndice del sistema, con lo que esas totalidades singulares curtidas en el oficio se disolvieron, abriendo la puerta, paradójicamente, a una masiva posibilidad de que los cuerpos no entrenados en las viejas prácticas artesanales entrasen en la producción. Esa es la llamada “democratización” producida por la industria

moderna, y sus limitaciones no son difíciles de advertir. Sin embargo, en el arte el cuerpo ha encontrado sus revanchas, algo así como una restitución de sus viejas formas orgánicas, como si aún no hubiesen sido divididas en partes, prestas a ser controladas por separado: la boca y la hora del almuerzo; el ano y el tiempo para ir al baño; la lumbar y las fajas protectoras; los pies y las botas con punta de hierro; la columna vertebral y los intervalos donde se deben levantar brazos y hacer flexiones para que no se atrofién; los ojos y los lentes protectores; el cerebro y la educación para el trabajo; y, desde otro ángulo, el ocio y su función a la vez regenerativa e ideológica, pues la libertad es algo, nos dicen los neoliberales, que depende de la “escala de valores” definida por cada individuo y disfrutada en centros comerciales los domingos en familia. La misma libertad es la que hoy invita a convertir las reuniones amicales en lugares de mercadeo, según el modelo de los negocios piramidales. El arte aquí, como pensaba el romanticismo temprano, procura una restitución de la experiencia como totalidad. Hoy en día, solo en el arte parecemos encontrar cuerpos que se piensan capaces de producir sentido, aún cuando busquen mimetizar la desgarradora experiencia del mundo contemporáneo: el trauma personal, las guerras, el patriarcado, la pérdida del vínculo social, etc. También hay cuerpos que se plantean directamente como médiums del pasado precolombino, en nuestro caso, o de la ritualidad antigua, aquella del baile libre, la desnudez, la pintura corporal, etc. Un nuevo primitivismo de tótems y sanación parece resurgir en el mundo del arte contemporáneo, y en la *performance* esos viejos contenidos estéticos e ideológicos encuentran una forma propicia para reclamar su contemporaneidad, su novedad respecto de los primitivismos de la vanguardia histórica. Pero notemos que en todo primitivismo no se trata tanto de un retorno como de una *reinención* de un pasado al que ya no tenemos acceso –realmente nunca lo tuvimos, dada la brecha de la que hablé antes–. Para sus practicantes, estos gestos de reparación simbólica son siempre respuestas a una *condición generalizada de desgarramiento existencial*, propia del mundo moderno –o de algún término de reemplazo que enfatiza un rasgo supuestamente diferencial (red, líquido, información, pos)–, frente a la cual una vuelta a la naturaleza, o a la cultura más natural propia de sociedades menos complejas, aparece como necesidad imperiosa que justifica cualquier discurso que uno pueda construir sobre la acción que hoy realiza. Parece clara la operación: para todos es evidente que estamos en un mundo invivible, y por ello se buscan cualesquiera referentes de cómo era el mundo cuando era vivible. Para todos, además, estamos en un mundo inconmensurable, demasiado complejo, y por ello se busca anclar la experiencia estética en un medio –el cuerpo– y una escala –individuos, pequeños elencos, comunidades locales para proyectos *site-specific*, etc.– que permita intervenir *palpablemente* en la escena contemporánea y su lamentable situación. Pero las cosas se alteran profundamente si el mundo que vivimos no es simplemente un mundo desgarrado y alejado de las virtudes del pasado, sino *un mundo desgarrado por el capitalismo*. Y se alteran también si el mundo del capitalismo es un mundo en sí mismo irrepresentable *visualmente*, que nos exige alternar dialécticamente entre la visualización fragmentaria de los procesos que lo configuran a escala global y el conocimiento que nos procura la experiencia concreta de quienes vivimos en él. Porque la totalidad no está solamente en el cuerpo, nunca lo ha estado, sino en la experiencia social, aquella que conecta nuestras vivencias cotidianas con procesos invisibles que las determinan, es decir, que las organizan *bajo determinadas formas*. Formas que, a su vez, son compartidas por otros, padecidas por otros, y enfrentadas por otros que buscan dar respuesta a la sensación de fractura que no siempre lleva al remedio individual, sino a la conciencia de clase, a la configuración de un cuerpo colectivo capaz de actuar como una *voluntad colectiva*, según lo sugería Gramsci. Se alteran las cosas también cuando comprendemos que nuestra experiencia del cuerpo está históricamente mediada por esa inversión entre el cuerpo que se sirve de distintas prótesis para amplificar sus capacidades y la maquinaria que se sirve del cuerpo como apéndice para amplificar su productividad, es decir, la productividad del capital, absorbida como beneficio por la clase capitalista. La alteración de nuestra actual comprensión del cuerpo pasa finalmente por asumir su fracturada historicidad, su carácter mediado por un pasado que no se retrotrae hasta las formas rituales del precapitalismo,

sino hasta los albores de la llamada revolución industrial, aquella que erosionó las promesas republicanas de las revoluciones burguesas previas, y cuyas promesas nuevamente vienen siendo abandonadas en los tiempos neoliberales. En ese proceso de inversión se gestó la forma social que actualmente configura nuestros cuerpos como algo que tenemos inmediatamente allí, disponible tanto para el trabajo como para la simbolización –aunque esta solo pueda ser ejercida como tal, es decir, autónoma y desanclada de otras actividades– por artistas, a quienes se les permite usar su cuerpo como forma de expresión, construir carreras profesionales con ello, recibir dinero –en muchos casos– y vender los registros de sus acciones bajo los soportes de la fotografía y el video (un monopolio hoy compartido por artistas e *influencers*, ciertamente). Lo inadvertido por estos cuerpos es su dependencia histórica de la maquinaria como estructura a partir de la cual se autonomizó el cuerpo hace unos siglos; su carácter de espejo de la maquinaria capitalista, y, por ello mismo, su imposibilidad de quebrar el reflejo distorsionado que los vincula con una historia que pocos quieren asumir como propia. Se puede “poner el cuerpo” en una situación específica que entabla una confrontación con los poderes, como intentaron convencernos en una muestra latinoamericana hace no mucho, pero en el arte hoy se puede “poner el cuerpo” como si se tratase de un gesto en sí mismo valioso. Esa búsqueda de autonomía –entendida como algo ontológico y no como una condición ganada– podría llevarnos a discutir por qué actualmente parece imposible valorar nuestra acción y experiencia por fuera de las lógicas del capital, como también esa pregunta podría volcarnos a la tarea de imaginar una forma de organizar la sociedad donde esa valoración del cuerpo como medio de trabajo y placer, de producción y expresión, de funcionalidad y belleza, esté lejos de funcionar como una propiedad exclusiva del mundo del arte. Sin embargo, desconectada de los procesos pasados que le dieron forma, esa autonomía no tiene un horizonte mayor que el de aparecer, hoy, como una perfecta mercancía (convendría analizar también cómo ese “retorno al cuerpo” hoy aparece en el mundo del arte contemporáneo como un “retorno al trabajo artesanal” o inclusive un deseo por decir que arte = trabajo, sin advertir las distancias entre el trabajo artístico y el trabajo capitalistamente productivo; aunque no avanzaré por este rumbo). Habrá quienes piensen que estas reflexiones plantean un horizonte imposible para la praxis performática –para el despliegue de una acción simbólica en el espacio del arte–, pues se estaría devolviendo dicha acción al lugar del que muchos artistas la salvaron: me refiero a la posibilidad de su (auto)comprensión como una *práctica ideológica*, o como una práctica orientada por una determinada utopía. Ya Esther Ferrer fue sumamente clara al no solo separar, sino también contraponer, *performance* y utopía, donde la primera sería la realización de la presentación contra la tiranía de la representación utópica, el espacio de la rica individualidad que performa contra la servidumbre del sujeto utópico, la situación abierta contra el espectáculo cerrado del teatro utópico, lo mutable de la acción in situ contra la inmutabilidad lineal de la utopía, “pues el cambio es imposible teniendo en cuenta que la utopía, se supone de entrada, como un estado perfecto, un sueño, un proyecto concebido a la perfección”³. Poco importa para esto si la artista sostiene más adelante que la única utopía que le importa es la anarquista: queda claro que, al menos aquí, la utopía carga consigo todas las valoraciones negativas de una palabra que merecemos olvidar de una vez por todas. Sin embargo, si planteamos que lo digno de olvidar realmente es ese estadio idílico anterior al desgarramiento presente –ya sea el pasado precolombino o, menos alucinatoriamente, los inicios de la sociedad burguesa, cuando sus promesas parecían todavía realizables–, se torna urgente volver a valorar la utopía, al menos bajo la coyuntura actual, como proyecto orientador hacia un futuro alternativo al ofrecido por el capitalismo. Digo que esa valoración debe ser transitoria porque la utopía o imagen ideal cede cuando la sociedad entra en un proceso de experimentación con nuevas relaciones sociales, como lo plantearon diversas reflexiones sobre

³ Ferrer, Esther (2017) Performance y utopía. Murcia: CENDEAC, p. 51

la Comuna de París de 1871 –de Marx a Lenin, de Georg Lukács a Kristin Ross–, y las utopías más bien aparecen cuando la *praxis* se estanca, cuando los experimentos son derrotados y triunfan las fuerzas regresivas. Entonces, actualmente conviene valorar las utopías: ante un pasado imposible de asir y un presente ciertamente desalentador, sostiene Jameson que “[l]a solución solo puede residir (...) en la renovación del pensamiento utópico, de la especulación creativa sobre el lugar que le corresponde al sujeto en el otro extremo del tiempo histórico, en un orden social que ha dejado atrás la organización de clase, la producción mercantil y el mercado, el trabajo alienado y el implacable determinismo de una lógica histórica que está más allá del control de la humanidad”.⁴ Tal vez en esa renovación de la imaginación utópica el cuerpo encuentre un papel más interesante que el asignado por la posmodernidad, donde aparece como último territorio de repliegue frente a fuerzas que parecen imposibles de contrarrestar. Tal vez allí, en ese nuevo lugar imaginado, sea posible figurar una dinámica social donde “el juego multilateral de los músculos” y la “actividad libre, física e intelectual” sean nuevamente pensables no como consuelo ante la explotación o como imágenes compensatorias que solo podemos contemplar, sino como aquello que marca el ritmo de la vida cotidiana.

⁴ Jameson, Fredric (2014) “Imaginario y Simbólico en Lacan” en *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, p. 154