

## Presentación

Resultan numerosas las investigaciones que en los últimos años han convertido el cuerpo humano en objeto de su estudio, y esto desde las más diversas disciplinas y en los más variados textos y contextos. En general, el interés por el cuerpo se centró primero en su construcción y valoración social, así como en los modos de representación. En el ámbito de la semiótica del sentido y la significación se intensificaron las investigaciones sobre el aspecto sensible y las pasiones; el interés se desplazó, finalmente, hacia una postura que considera al cuerpo como fuente misma de todo sentido, como lugar que funda y desde el que se define la relación del ser humano con el mundo. De este modo, al postular la corporeidad como condición de base para la comunicación —y muy particularmente, para la comunicación estética—, el cuerpo pasa de ser un objeto percibido y estudiado desde su exterior, a configurar la generación del sentido.

La *reincorporación* del cuerpo en las ciencias contemporáneas, al poner en entredicho la separación cuerpo/alma, materia/espíritu, vigente desde Descartes en todos los campos y hábitos de nuestra sociedad —al menos así parecía—, marcó un giro importante en sus teorías y prácticas. Sin embargo, las artes y la literatura nunca abandonaron la idea de unidad complementaria e inseparable del ser: cuerpo y alma; significado y significante; forma y contenido, con énfasis en la conjunción “y”, pues no existe lo uno sin lo otro. “Mi pensar es como un cuerpo”, dice el poeta argentino Roberto Juarroz y de modo aún

más radical lo formuló el naturalista Émile Zola ya un siglo antes, al poner en boca del protagonista pintor, en su novela *La obra*, las siguientes palabras: “El pensamiento es el resultado del cuerpo entero”.

¿Qué entendemos por “cuerpo figurado”? El término complejo y aparentemente oximorónico de “cuerpo figurado” hace hincapié en los *procesos* (metafóricos) de figuración que se operan en los discursos y que contribuyen a construir éste como una presencia corpórea; son precisamente estos procesos los que establecen la base para la comunicación entre individuos, entre texto y lector, entre obra de arte y espectador. Si admitimos que el cuerpo en sí no existe sino que es una abstracción, y que esta abstracción sólo *toma cuerpo* al encarnarse a partir de cierta visión del mundo en una figura, una forma o *Gestalt* concreta, la expresión “cuerpo figurado” adquiere sentido, pues da a conocer que sólo somos capaces de aprehender el cuerpo cuando éste, de alguna manera, se contextualiza y se vuelve palpable. La *figuración* del cuerpo, en su sentido amplio, puede operarse sobre el escenario de cualquier sistema de valores, tomando éste la forma, las poses y actitudes que mejor correspondan a la visión subyacente a tal puesta en escena. Podemos entender, por lo tanto, la *figuración* como un proceso de corporización regido por una determinada visión del mundo; ésta, a su vez, remite a un sistema de valores, a un *discurso social* constituido por ciertas reglas, tradiciones, hábitos, creencias y prácticas culturales.

No obstante, admitimos también que toda experiencia parte del cuerpo. El individuo, en sus contactos con el mundo, percibe a éste a través de los sentidos y lo asimila forzosamente a sus dimensiones. En busca de una base común sobre la cual fundamentar el diálogo, instauramos sin cesar analogías y correspondencias corporales. Estos procesos se potencian en la comunicación estética y son aprovechados particularmente en estrategias discursivas de persuasión y manipulación: así (por sólo mencionar dos estrategias usuales), el texto —u objeto de

arte, en general— instauro numerosas correspondencias entre el cuerpo del lector y el cuerpo textual, o crea un efecto rítmico que permite a éste avanzar al *compás* en la lectura.

El cuerpo se proyecta, pues, en todos los ámbitos de la vida, ya sea para crear un vínculo *sensible* (o de familiaridad) entre individuo y mundo o para permitirle a aquel construir lo que percibe a su alrededor como una totalidad integral semejante a la de su cuerpo. “El cuerpo figurado” denota la tensión y la ambigüedad entre, por un lado, el cuerpo como lugar sobre el que se proyecta —y en el que se encarna— cierta visión del mundo, en un proceso de interiorización y, por otro, el que se expulsa y se proyecta a sí mismo sobre los espacios y objetos exteriores, ajenos a él. La corporización, en el discurso estético, de valores y conceptos abstractos, testimonia la extraordinaria elocuencia del cuerpo, capaz de garantizar la eficacia del texto. Esto nos permite afirmar que la comunicación humana está basada en la corporeidad del discurso y que, viceversa, el cuerpo, al inscribirse en un sistema significante, deviene *cuerpo figurado*, esto es, una construcción discursiva.

Ofrecemos en este número dedicado al *cuerpo figurado* una muestra —que no aspira a ser ni exhaustiva ni representativa— de la actual práctica interpretativa en las áreas de la literatura, el arte y la antropología. Los trabajos aquí reunidos provienen de jóvenes investigadores que, en su mayoría, desarrollan sus actividades en el marco de una semiótica *del sentido*, haciendo referencia a maestros como Jacques Geninasca, Raúl Dorra, Jacques Fontanille y otros. Con excepción del quinto trabajo, que sigue una orientación antropológica y diacrónica y trae a colación textos de diversa índole, los análisis aquí propuestos se ciñen a objetos con una vocación estética, en este caso: el género epistolar/periodístico, la narrativa, la poesía y la instalación artística.

Los autores centran su atención, conforme al tema propuesto, en las *figuraciones* o puestas en escena del cuerpo. En las obras estudiadas por ellos, el cuerpo humano aparece como encarna-

ción de un concepto abstracto, subordinado a una estrategia persuasiva (Ursula Bähler, en *La Verdad en marcha* de Emile Zola); como presencia manipuladora —en la figura *pars pro toto* de la mano, justamente— y cuerpo textual en transformación (Daniel Mesa Gancedo, en *Estación de la mano* de Cortázar); como proyección cuasi-figurativa de la escritura poética sobre la página (Blanca Alberta Rodríguez, en *Migraciones* de Gloria Gervitz); como impronta sensible en una superficie corpórea y, a la vez, como disposición espacial (Iván Ruiz, en *La transparencia de Dios* de Juan Francisco Elso); y, finalmente, como figura-símbolo de la integridad, tanto individual como colectiva, amenazada por el discurso tecnocientífico actual (en el artículo de Rodrigo Díaz Cruz).

Poco importa el orden en que se suceden los cinco trabajos que integran el presente volumen. Éste se encabeza con dos estudios literarios, el de Bähler sobre los textos de Zola en defensa de Dreyfus, que la crítica hasta hoy apenas estudió en su dimensión propiamente literaria, y, en segundo lugar, el trabajo de Mesa Gancedo que, a partir de dos versiones de un mismo cuento de Cortázar, procede a su (re)construcción *quirúrgica*. Entre discurso *verbal* y discurso *visual* parece situarse, en cambio, la poesía de Gervitz, analizada por Rodríguez en el tercer artículo; con ello, tiende el puente hacia las artes plásticas, campo en el que se ubican las instalaciones de Elso, interrogadas por Ruiz. El recorrido se cierra con el trabajo de Díaz Cruz, que ofrece una visión panorámica de las figuraciones del cuerpo en la sociedad occidental, desde la anatomía médica del siglo XVII hasta las ciencias informáticas y la biotecnología moderna.

Ursula Bähler interroga, en el marco del tema propuesto, los textos de Zola que tratan el *asunto Dreyfus*, o sea, los artículos y cartas abiertas publicados en la prensa parisina y luego reunidos bajo del título de *La Verdad en marcha* (1901). La originalidad del enfoque de Bähler reside en el hecho de abordar estos textos —que no suelen figurar en las historias de la literatura— desde

una semiótica literaria, considerándolos como “relatos metafóricos” que ponen en escena el concepto abstracto de la *Verdad*, un valor fundamental para el naturalista francés.

Trayendo a la memoria, al inicio de su estudio, la idea cartesiana (reformulada por el filósofo Alain) de que, para acceder a la verdad es preciso olvidar el cuerpo, la autora pone de relieve que la postura de Zola se sitúa en el polo opuesto. En su estudio minucioso, apoyado en los textos mismos y en su estructura argumentativa y metafórica, Bähler traza las etapas sucesivas de la *figuración* o encarnación de la verdad en un sobrehumano cuerpo *en marcha* —que inevitablemente avanza hacia la justicia— hasta imponerse finalmente en la conciencia de los franceses. La eficacia de esta imagen, el efecto persuasivo sobre el lector, reside, según la especialista suiza, en que el ideal abstracto de la verdad se le presente, por un lado, como un objeto familiar, un *cuerpo* semejante al suyo, dotado de cualidades sensibles que lo vuelven *palpable* y, por otro, como un cuerpo dinámico y pasional (está “en marcha”, es “violento”, etc.) que lo *conmueve*.

Pero al lado de la triunfante figura mitológica aparece otra figura de la verdad: un cuerpo débil y vulnerable, asociado con la víctima Dreyfus y llamado a evocar en el lector la compasión (por el ser humano) y la rabia (contra los responsables de la injusticia). Además, la autora señala la presencia de otros *cuerpos* significantes, como la prosopopeya de la Nación, llegando a la conclusión de que, con *La Verdad en marcha*, Zola nos da una verdadera lección de retórica y una prueba contundente de la eficacia del discurso literario y sus estrategias persuasivas.

Tomando como punto de partida un discurso de Valéry dirigido a los cirujanos franceses participantes en un congreso de Medicina en París en 1938, el trabajo de Daniel Mesa Gancedo —dividido en cuatro etapas tituladas “historial”, “preoperatorio”, “intervención” y “postoperatorio”— sigue los pasos de la génesis textual del breve relato “Estación de la mano” de Julio

Cortázar, en el que se desarrolla el motivo de la mano con vida propia, recurrente no sólo en su obra sino, en general, en la literatura fantástica. Este original aporte a la crítica cortazariana tiene el propósito de superponer a la acción de escritura y re-escritura —las dos versiones del cuento—, otra, de lectura reparatoria —el trabajo crítico—, con el fin de indagar el sentido de las transformaciones textuales y de “ayudar a comprender mejor la evolución del *corpus* cuentístico del autor argentino”. Esto se realiza mediante una operación *quirúrgica* que permite argumentar las claves creadoras inscritas en el cuerpo textual, basándose el procedimiento en la esencia sistémica que comparten *textualidad* y *corporeidad*.

El análisis incluye el enfoque sobre los significados de las representaciones del *cuerpo*, en el nivel del enunciado, en primer lugar la figura de la mano que protagoniza el cuento. Mesa Gancedo se detiene, en la primera parte de su trabajo, en las diversas ocurrencias de esta sinécdoque del *cuerpo agente* en la obra cortazariana, en el aspecto intertextual de la imagen de la mano, así como en sus significados simbólicos, ligados a la identidad y la aprehensión de la realidad y, finalmente, a la reflexión estética. En el texto literario, esta figura de la *manipulación* remite, en general, a los procesos de la enunciación y, en el contexto de “Estación de la mano”, a las manipulaciones que sufre el *cuerpo textual* por la mano invisible del “autor” (enunciador), quien vuelve sobre su texto para modelar y reformularla aquí y allá —en más de setenta ocasiones— hasta dar a luz una segunda versión. El estudio de Mesa Gancedo, regulado por un método preciso, y organizado a modo de una pseudo-edición con comentarios en nota a pie de página, en la parte titulada “intervención”, muestra cómo estas intervenciones *quirúrgicas*, al igual que las del crítico que superpone ambos textos, producen nuevos efectos de sentido que contribuyen a dar cuenta de la dimensión metapoética de “Estación de la mano”, en la que el proceso de escritura es entendido como una *operación* regida por la voluntad, la destreza y la precisión estéticas.

Una aportación igualmente original al tema es el artículo dedicado a “El cuerpo de la escritura” de Blanca Alberta Rodríguez, que investiga la obra de Gloria Gervitz “poniendo en evidencia el estrecho vínculo que hay, en [su] poesía, entre la escritura del cuerpo y el cuerpo de la escritura”. El hecho de tratar como un factor signifiante la puesta en página del poema —el espacio o *cuerpo* textual— abre nuevas pistas para la construcción del sentido. En una travesía o *migración* por los siete poemalibros de Gervitz (reunidos bajo el título de *Migraciones*), Rodríguez observa los procesos de corporización para dos tipos de relación: aquella entre escritura (tinta negra) y soporte (papel blanco), y la otra, entre el *cuerpo textual* sensible (resultado de la primera relación) y el *cuerpo representado* o tematizado (verbalmente).

Dicha perspectiva presupone una analogía existente entre el cuerpo humano, el texto-objeto y el discurso verbal; analogía que permite homologar los fenómenos de las mencionadas tres esferas. De este modo, la página aparece como una piel herida por la escritura; el desbordamiento pasional se traduce en un torrente verbal de largos fraseos; la escritura fracturada hace eco de la confrontación de voces; los espacios blancos pueden leerse como pausas y silencios; la disposición de fragmentos verbales aislados sobre la página genera una ralentización del ritmo de lectura; la orientación diagonal de las líneas poéticas se interpreta bien como un descenso (un abismarse en la memoria y la imaginación), bien como un ascenso espiritual (figurado, precisamente, por la forma *espiral* de la escritura).

La particular *puesta en página* de los poemas que conforman *Migraciones* es entendida, en este artículo, como una figuración del cuerpo, y es gracias a esta presentificación que las voces del poema *toman cuerpo* y se vuelven visibles (pero también audibles y palpables). El sujeto, a través de su discurso, construye un lugar desde dónde decirse, un lugar signifiante en tanto que éste implica una visión (poética) del

mundo. El cuidadoso análisis de Rodríguez sigue los pasos de la creación de Gervitz desde su primer poema-libro (1979) hasta el último (2003), ofreciendo una lectura novedosa y sumamente enriquecedora de la obra de una de las poetisas contemporáneas más destacadas en México.

El estudio que dedica Iván Ruiz a la instalación titulada *La transparencia de Dios*, del artista cubano Juan Francisco Elso (1956-1988), enfoca particularmente las manifestaciones de la *piel* en la obra de arte. El propósito del estudio consiste en mostrar en qué manera, y a partir de qué efecto estético, la piel (de la obra) permite concebir la *semiosis* como “un proceso no formal” que pone en entredicho la perspectiva formalista de Hjelmslev, más precisamente, aquella que proclama la reciprocidad entre los planos del contenido y de la expresión.

Desde la semiótica tensiva y retomando las reflexiones de Didier Anzieu sobre el tema, así como los escritos de Gilles Deleuze sobre Bacon, Ruiz procede a ahondar sistemáticamente en los diferentes niveles de significación en los que incursionan las tres esculturas —“El rostro de Dios”, “La mano creadora” y “Corazón de América”— que integran la instalación (inconclusa) de Elso: la *consistencia* de las piezas y su distribución en el espacio de la representación (el museo); la *fragilidad* del material empleado para componer la superficie de las esculturas (de hecho, parecen ser pura superficie); la inserción en las esculturas de residuos *corpóreos* del artista (sangre, cabellos, etc.); las tres lecturas que permite la obra (en relación con lo divino/sagrado, la creación estética y la historicidad); el lugar otorgado al visitante (o enunciatario) de este espacio artístico; las referencias simbólicas, mitológicas y culturales, así como su hibridación; el carácter ritual del recorrido propuesto; y, finalmente, la obra como puesta en escena de una *crisis* de identidad.

Interesa ver cómo Ruiz desarrolla la reflexión sobre el papel preponderante que ocupa la piel (la superficie de las piezas) en la creación de este efecto sinestésico de crisis o “suspensión

semiótica”, centrando la atención en las *heridas* y *cicatrices* que presenta esta *piel* y que pueden leerse como las huellas —la inscripción— de una experiencia vital, de un contacto del cuerpo con el mundo exterior. Pero mientras que la herida es sentida como una amenaza inmediata a la integridad del cuerpo, la cicatriz, por el contrario, testimonia una *recomposición*, pues configura una experiencia y, al hacerlo, la vuelve palpable e inteligible y, por tanto, *significante*. Sin embargo, Ruiz concluye que la obra guarda, aun después de un análisis rigurosamente formal, “una presencia indeterminada de sentido” que se resiste a la formalización y a una captación total, pues la tensión entre *fragilidad* —sugerida por la inconsistencia del material de construcción— y *consistencia* —simulada por los grandes formatos y la voluminosidad, así como la distribución de las piezas en el espacio— no se resuelve. El estado de ambigüedad o *crisis* que el sujeto experimenta “en carne viva” puede interpretarse, entonces, como una continua irrupción estésica que le recuerda la precariedad del objeto construido, revelándole, además, su carácter ilusorio.

Por su parte, el artículo de Rodrigo Díaz Cruz analiza, desde la antropología, las diversas interpretaciones y manipulaciones que recibe el cuerpo en la sociedad occidental contemporánea. Incursionando en el campo de la medicina, las ciencias sociales, la filosofía y, sobre todo, las tecnociencias modernas como la biotecnología y las ciencias informáticas, comenta desde distintos ángulos y a través de la historia occidental, las representaciones más significantes del cuerpo, desde la de símbolo de integridad cósmica y divina —en el discurso religioso medieval— o de integridad política y social, pasando por el cuerpo-máquina de la visión anatómica y cartesiana hasta llegar al desencarnado cuerpo *cyborg* de nuestra era *posthumanista*.

El estudio toma su punto de partida —siguiendo a grandes rasgos el pensamiento de Michel Foucault— en dos constataciones que son, según Díaz Cruz, aceptadas actualmente por la mayoría de los investigadores: primero, que “no hay algo así

como ‘el cuerpo’”, sino que éste es, en realidad, una abstracción; y, segundo, que la identidad individual y social del ser humano está estrechamente ligada a su cuerpo y, por tanto, “es necesariamente encarnada”. El cuerpo no existe, pues, aislado de un determinado contexto social y cultural; muy al contrario, son justamente los valores culturales, las tradiciones y hábitos de una comunidad los que forman y configuran la imagen que de él tenemos: gordura y delgadez, enfermedad y salud, belleza y fealdad son conceptos y valoraciones relativas que reflejan una determinada visión del mundo y que, de una u otra manera, siempre remiten al *discurso social*.

Sin embargo, ¿cómo construirse una identidad en una sociedad que instrumentaliza y comercializa el cuerpo? Díaz Cruz interpreta el creciente *culto al cuerpo* hoy día no como una reconciliación con el cuerpo sino, al contrario, como un paso más de la sociedad contemporánea hacia una *identidad sin cuerpo*; el cuerpo *posthumanista* es una suerte de híbrido en el que se fusionan la máquina artificial —piénsese sólo en las nuevas tecnologías— y el organismo natural, se borran las fronteras entre existencia corporal y simulación computacional, entre el robot y el hombre, la inteligencia humana y la artificial. La desencarnación del conocimiento lleva al hombre a pensar su cuerpo no como una unidad integral, sino como “la prótesis original que todos hemos aprendido a manipular”. El cuerpo queda así cada vez más desvinculado de la persona, con lo que el dualismo cartesiano cuerpo/mente —que, como sostiene el autor en su artículo, “está en el centro de los debates del siglo XXI”— confirma, agudizado al extremo, su vigencia y hegemonía en la actualidad: nos llevó tanto a la fragmentación y atomización del cuerpo como a la puesta en peligro de la identidad humana. Ante la evolución enorme de las tecnociencias que penetran en la esfera del cuerpo individual y colectivo, Díaz Cruz señala en las conclusiones de su trabajo la necesidad de no abandonar las controversias tecnocientíficas a un grupo de especialistas, sino de llevarlas al campo cultural.

Esperamos enriquecer con este volumen la discusión sobre la temática del cuerpo y sus *figuraciones*. Lejos de estar agotadas, creemos que las nuevas perspectivas ofrecen para la práctica interpretativa un vasto y aún poco conocido territorio. Las contribuciones aquí reunidas se entienden como una invitación al lector a recorrer algunas de sus parcelas.

*Rita Catrina Imboden*