

Políticas y narrativas del cuerpo /
Politiques et récits du corps /
Politics and Narratives of the Body



Lucía Caminada
Fernando Gonçalves
(dirección)

Políticas y narrativas del cuerpo /
Politiques et récits du corps /
Politics and Narratives of the Body

Lucía Caminada
Fernando Gonçalves
(dirección)

Políticas y narrativas del cuerpo = Politiques et récits du corps = Politics and Narratives of the Body /
Lucía Caminada Rossetti ... [et al.] ; coordinación general de Lucía Caminada Rossetti ; dirigido por
Lucía Caminada Rossetti ; Fernando Gonçalves ; editado por Fernando Gonçalves ; Lucía Caminada
Rossetti ; ilustrado por Allegra Betti van der Noot. - 1a edición para el profesor - Corrientes : Editorial de la
Universidad Nacional del Nordeste EUDENE ; Perugia : Ceneri Rosse a.p.s., 2022.
Libro digital, PDF/A

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-656-208-3

1. Política. 2. Narrativa. 3. Literatura. I. Caminada Rossetti, Lucía, coord. II. Gonçalves, Fernando, dir. III.
Gonçalves, Fernando, ed. IV. Noot, Allegra Betti van der, illus.
CDD 306.47

Revisión general: Lisa Marianella López
Corrección: Sabrina Framarini, Noelia Navarro, Valeria Noguera, Christian Pageau, Lisa Marianella López
Traducción: Sabrina Framarini
Revisión: Graciela Barrios Camponovo, Irina Wandelow
Diseño y diagramación: Julia Caplan
Imagen de tapa: Allegra Betti van der Noot, *Women vortex - retinal image*
Año: 2020
Técnica: tinta sobre papel
Dimensión: 20x20 cm
Todos los derechos reservados: Allegra Betti van der Noot - @allegra_art



© EUDENE. Secretaría de Ciencia y Técnica,
Universidad Nacional del Nordeste, Corrientes, Argentina, 2022.
Ceneri Rosse a.p.s., Perugia, Italia, 2022.

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.
Reservados todos los derechos.

Índice / Table des matières / Index

Políticas y narrativas del cuerpo / Politiques et récits du corps / Politics and Narratives of the Body	9/

Lucía Caminada, Fernando Gonçalves

Estética y arte / Esthétique et art / Aesthetics and Art

Este monstruo, el cuerpo, este milagro, su dolor <i>Reinaldo Laddaga</i>	34/

El ojo profanado: de Hegel a Gombrowicz <i>Silvio Mattoni</i>	45/

Esthétique de l'obscène et politique de l'immonde dans Ice d'Antoine d'Agata <i>Nina Bigot</i>	62/
L'intime entre corps féminin et corps du métier à tisser <i>Neila Rhouma</i>	81/
Cuerpo, lenguaje y sujeto en el arte conceptual de los años noventa <i>María Gil Martínez</i>	109/
Lautréamont et le (dé-)plaisir du texte: l'esthétique incarnée des <i>Chants de Maldoror</i> <i>Christoph Groß</i>	133/
Métamorphoser le corps pour guérir l'esprit. Les peintures du Livre rouge de Carl Gustav Jung: portraits multiples d'un processus de recherche de soi <i>Sébastien Mantegari Bertorelli</i>	149/
«La passion du réel» Corps et dévoilement dans la poésie d'Éluard et de Char <i>Ergenekon Gökçe</i>	173/
Cine, video-imagen y fotografía / Cinéma, image vidéo et photographie/ Cinema, video-Image and Photography	
El cuerpo femenino fotografiado por cuatro artistas latinoamericanas del siglo XXI <i>Beatriz Núñez Arce, José Horacio Rosales Cueva</i>	190/
Quand la photographie de mode se revêt de la posthumanité <i>Jessica Ragazzini</i>	215/

Monstrous incarnations: Potent figures, empty bodies,
irreducible flesh 233/
João Vitor Leal

Assentamento: la imagen que falta 258/
Marina Feldhues

Les corps malades dans les films *Le Salut* et *L'hôpital de la
transfiguration* d'Edward Zebrowski 280/
Katarzyna Lipinska

L'œil mobile: ce que la surveillance des corps nous dit de
l'image vidéo 298/
Jean Méranter-Galtier

L'état critique du corps dans le cinéma brésilien récent:
le cas des ouvriers malades 314/
Edson Pereira da Costa Júnior

Playing «Hard Lads»: straight masculinity failures as a
multimodal performance 337/
Laura Goudet

Cuerpo-escrituras / Corps-écritures / Body-Writings

Tabúes corporales en la poesía femenina de las últimas décadas 362/
Laura Scarano

«Todo está roto a la perfección». La intersección
cuerpo-cuaderno en la escritura de Fernando Merlo 385/
Miguel Vega Manrique

The corpo-realities of Ama Aidoo's literature <i>Marie Claire De Mattia</i>	407/
Nourrice de 1900 et 2000: corps de femmes marginalisées toujours assignés au <i>care</i> d'autrui <i>Myriam Borouche, Sanna Mansouri</i>	431/
L'organicité chez Chloé Delaume: Penser le corps comme laboratoire <i>Eugénie Perón-Douté</i>	452/
Travestismos, queer, gender / Travestissements, queer, gender / Transvestisms, Queer, Gender	
Anthropologie du trou et trouer comme méthode <i>Zairong Xiang</i>	475/
Esa huella del odio. El cuerpo como eje rector de la trans-literatura en <i>Las malas</i> de Camila Sosa Villada <i>Maravillas Moreno Amor</i>	489/
La política de la suciedad: transfiguraciones de lo sucio en la poesía travesti del Cono Sur (Shock, Rodríguez, Sosa Villada) <i>Ignacio Sánchez Osorez</i>	503/
El cuerpo orificial y las nuevas escrituras de la diferencia sexual <i>Maria Isern Ordeig</i>	530/
Vieillir queer: Troisième âge ou troisième sexe? <i>Romain Frezzato</i>	549/

Arte travesti y cosmovisiones del cuerpo en la cultura popular brasileña <i>Ribamar José de Oliveira Junior</i>	574/
Mettre en crise les féminités et les masculinités. La mise en scène du corps transgenre chez Michel Journiac, Loren Cameron, Del LaGrace Volcano et SMITH <i>Petit Dit Duhal Quentin</i>	699/
Performance y obscenidad / Performance et obscénité / Performance and Obscenity	
Genealogías de lo obsceno: Sexo y dinero, del burdel a Onlyfans <i>Paula Sibilía</i>	614/
Je t'encule ou tu m'encules? Performance, pornotopie et revendication esthétique de la violence dans Baise-moi, de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi <i>Gabriela Machado Ramos de Almeida, Daniel Zacariotti</i>	635/
Spinoza es invitado a bailar tango: deseo, disminución y aumento de potencia del cuerpo en la experiencia de la milonga <i>Ricardo Pérez Martínez, María Teresa Flores Solana</i>	660/
Cuerpo y sufrimiento después del fin del cosmos. Una aproximación al <i>différend</i> entre el poshumanismo y el transhumanismo <i>Sergio Meijide Casas</i>	690/
Desnudamientos: de los cuerpos dóciles a las desnudeces indómitas <i>Fabián Giménez Gatto</i>	712/
The Body in Dictatorship in Cristina Garcia's Novels: A Poetics Of Obscenity <i>Corinne Gondouin Weisse</i>	728/

Políticas y narrativas del cuerpo

Lucía Caminada
Fernando Gonçalves

Los cuerpos visibles y aquellos invisibles conforman la materia que componen este libro, resultado de intensas y productivas discusiones realizadas durante el congreso internacional *Políticas y narrativas del cuerpo*, ocurrido virtualmente en París, entre el 26 y el 28 de mayo de 2021. Partiendo de la premisa de que las políticas creadas en torno al cuerpo generan narrativas, discursos y poéticas variadas, disidentes, irreverentes y complejas, el congreso tuvo como finalidad convocar estudios y reflexiones sobre el cuerpo y sus respectivas políticas y narrativas desde perspectivas que incluyen una mirada interdisciplinaria. Confluyen de este modo, también en el libro, diferentes disciplinas de las ciencias humanas, sociales

y artísticas para pensar transversalmente la corporalidad. De este modo, corporalidades marginadas, filmadas, pintadas, en pose, descuartizadas, sodomizadas, maquilladas, y así podemos continuar, son aquí convocadas barajando un sinfín de formas de concebir y pensar el cuerpo.

Para estructurar el libro se retomaron parte de las proposiciones de los ejes temáticos del evento, por medio de las cuales intentamos garantizar sus diálogos interdisciplinarios teniendo en cuenta las múltiples formas de mirar, representar, encarnar y escribir la corporalidad particularmente en contextos contemporáneos.

El libro está dividido en cinco partes, inspiradas en las temáticas de los ejes del

congreso y en las discusiones propuestas por los textos seleccionados: Estética y arte; Cine, video-imagen y fotografía; Cuerpos-escrituras; Travestismos, queer, gender; y Performance y obscenidad. Además de los textos de los expositores seleccionados por el sistema de referato ciego por pares, el libro cuenta también con textos de conferencistas y coordinadores de algunos de los ejes temáticos, que fueron invitados a ser parte de este libro por su importante contribución a las discusiones sobre el cuerpo.

Para comenzar, proponemos un mapeo de cómo leer este libro, a partir de las reflexiones sobre las posturas y posicionamientos desde las ciencias humanas y sociales para pensar el cuerpo. Durante las últimas décadas del siglo XX, las ciencias sociales y humanas emprenden un proceso de deconstrucción crítica de la noción de «cuerpo» en virtud del cual se cancela definitivamente la pertenencia de este al plano exclusivo de «lo natural» para comenzar a mostrar su carácter histórico y su condición cultural.

En este sentido, resulta fundamental la hipótesis formulada por Judith Butler, según la cual el cuerpo sexuado no debería pensarse como un elemento dado sino, más bien, como resultado de un *proceso de materialización* que tendría lugar a través del lenguaje. Este proceso de materializa-

ción estaría regido por determinadas *normas* que establecen qué cuerpos resultan inteligibles en tanto humanos y cuáles no. A su vez, Giorgio Agamben introduce el concepto de «máquina antropológica» en alusión a ese dispositivo simbólico que a través de la historia ha determinado los límites de la «humanidad». El permanente movimiento de inclusión/ exclusión que califica los cuerpos como «viables» o «abyectos» en función de parámetros políticos, económicos, sociales y culturales exhibe las corporalidades como entramados complejos atravesados por múltiples dimensiones de poder y habilita, al mismo tiempo, una revisión crítica del papel que el cuerpo adquiere en la construcción de identidades tanto hegemónicas como subalternas, oprimidas y estigmatizadas.

A partir de estas posibles perspectivas de lectura, se abre un conjunto de textos presentes en este libro que proponen los siguientes interrogantes: ¿Cuáles son, en la actualidad, los modos de pensar los cuerpos? ¿Cómo intervienen en ellos las nuevas tecnologías? ¿Cuáles son los cuerpos útiles y funcionales en un sistema globalizado y transnacional? ¿Cuáles son las instancias reguladoras y normalizadoras que intervienen en la producción y nominación de cuerpos y subjetividades en las sociedades

pos-industriales? ¿Cuáles son los modelos y/o diseños corporales hegemónicos? ¿Qué tipo de sujetos resultan consiguientemente excluidos o «des-incorporados»? ¿Qué cuerpos acceden a la *ciudadanía* y cuáles son expulsados por las políticas de Estado o de mercado? ¿Cómo se vinculan las biopolíticas con los intereses del modelo neoliberal? ¿Qué reestructuraciones espaciales acompañan las operaciones de exclusión? ¿Cómo se reformulan las categorías de *etnia* y *nación* en relación con los modelos corporales hegemónicos? ¿En qué medida la *diferencia* (sexual, racial, nacional, étnica, cultural) opera como estrategia de resistencia? ¿Hasta qué punto la reivindicación de una identidad «monstruosa» constituye una forma de subversión ante la uniformidad y homogeneidad que propone el modelo globalizado? ¿Cuáles son los dispositivos normalizadores que apuntan a «corregir» los cuerpos que desde su diferencia interpelan el cuerpo hegemónico?

El libro convoca entonces, desde diferentes campos como la filosofía, los estudios pos/de/anti/coloniales, la literatura, la poesía, las artes visuales, las tecnologías de la imagen y de la comunicación y la performance, estrategias críticas para discutir el cuerpo como espacio que nos permite reflexionar sobre los modos de vida en socie-

dad, las condiciones de existencia y la experiencia de lo humano (y de lo no-humano) en nuestro presente.

El texto que inaugura este recorrido, en la primera parte del libro que se titula *Estética y arte*, y que explora el tema de las relaciones entre lo sensible, lo visible y las políticas de la percepción, es «Este monstruo, el cuerpo, este milagro, su dolor», de Reinaldo Laddaga, quien deja ya los interrogantes de cómo leer, sentir y pensar el cuerpo en el proceso de lectura, en las escrituras heredadas. A continuación, Silvio Mattoni, en su ensayo «El ojo profanado: de Hegel a Gombrowicz», estudia el trayecto que lleva desde ese sentido unitario del cuerpo hacia su crisis o disgregación en partes en la literatura de Witold Gombrowicz (quien niega la posibilidad de que el sentido unitario se exprese adecuada y establemente en un cuerpo). Nina Bigot reflexiona en esta línea sobre «Esthétique de l'obscène et politique de l'immonde dans Ice d'Antoine d'Agata», mientras que Neila Rhouma apunta hacia «L'intime entre corps féminin et corps du métier à tisser». Con la mirada hacia el arte, María Gil Martínez explora el cuerpo, el lenguaje y el sujeto en el arte conceptual de los años noventa.

Por otro lado, en esta dirección, Sébastien Mantegari Bertorelli se enfoca en la pintura,

el psicoanálisis y la corporalidad que se plasman en su artículo «*Métamorphoser le corps pour guérir l'esprit. Les peintures du Livre rouge de Carl Gustav Jung: portraits multiples d'un processus de recherche de soi*». En el cruce entre poesía, estética y corporalidad, Christoph Groß propone «*Lautréamont et le (dé-)plaisir du texte: l'esthétique incarnée des *Chants de Maldoror**»; asimismo, Ergenekon Gökçe escribe «*La passion du réel*» *Corps et dévoilement dans la poésie d'Éluard et de Char*».

Dentro de las amplias líneas de estudios que ofrecen el cine, la video-imagen y la fotografía, el libro propone un apartado dedicado a estos estudios. El cuerpo y las imágenes son tenidas en cuenta como superficies donde se producen, circulan y (des)legitiman discursos y prácticas culturales e identitarias. El cine, el video y la fotografía aparecen aquí como dispositivos de mediación que visten el cuerpo de significados, disputan nuestros imaginarios y modulan deseos, modos de vida y formas de autopercepción. Esta parte presenta textos que exploran cuestiones relacionadas con las políticas corporales de representación y visibilidad y las perspectivas interseccionales de la corporificación de los discursos de los medios. Incluye estudios sobre las relaciones entre el cuerpo y los medios de

comunicación, con énfasis en los procesos de subjetivación, afirmación de identidad y disputas narrativas.

Dentro del cine, nos encontramos con las propuestas de Edson Pereira da Costa Júnior, «*L'état critique du corps dans le cinéma brésilien récent: le cas des ouvriers malades*», y la de Katarzyna Lipinska, «*Les corps malades dans les films *Le Salut* et *L'hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski*». Es muy interesante retomar aspectos que se interpretan de las corporalidades en la fotografía, ya que notamos varias perspectivas novedosas para su abordaje. Estas miradas las ofrecen Beatriz Núñez Arce y José Horacio Rosales Cueva con su texto «*El cuerpo femenino fotografiado por cuatro artistas latinoamericanas del siglo XXI*», Jessica Ragazzini con «*Quand la photographie de mode se revêt de la posthumanité*» y Marina Feldhues con «*Assentamento: la imagen que falta*». Dentro de un campo más amplio que incluye diversos dispositivos visuales – particularmente el video, video-instalación, video-performance –, João Vitor Leal se concentra en estas áreas y nos invita a leer «*Monstrous incarnations: Potent figures, empty bodies, irreducible flesh*». Por otra parte, Jean Méranger-Galtier, desde otra perspectiva, estudia «*L'œil mobile: ce que la surveillance des corps nous dit de l'image*

vidéo». Finalmente, Laura Goudet cuestiona los sentidos de la corporalidad en «Playing “Hard Lads”: straight masculinity failures as a multimodal performance».

En la línea de Cuerpo-escrituras se explora, desde los estudios culturales, la literatura y la poesía, cómo el cuerpo humano ha sido tratado a lo largo del tiempo como un código socio-económico y político-filosófico de género, raza y casta, fijado en redes de poder y disciplina. Esta parte investiga la emergencia de la corporalidad en la reflexión teórica y autopoética contemporánea y sus diversas y divergentes manifestaciones. Como señala acertadamente David Le Breton, «el cuerpo es el lugar y el tiempo en el que el mundo se hace hombre, inmerso en la singularidad de su historia personal» (*Sociología del cuerpo*). El cuerpo aparece como la configuración material de una naturaleza del ser aparentemente inaprensible.

Sin embargo, más recientemente, la sociopolítica ha decodificado y convertido la mente y el cuerpo dóciles en un pensamiento radicalmente viable: por ejemplo, la obra literaria del senegalés Awa Thiam sobre la abolición de la mutilación sexual y su trabajo por ella; la argentina Maria Lugones, quien destacó los cuerpos colonizados/racializados como desgénero; la crítica de la india Shar-

mila Rege a la «diferencia» y la promoción de un punto de vista feminista dalit «intocable»; y el enfoque del iraní Hamid Dabashi en la protesta política, la violencia suicida y la creación del cuerpo pos-humano. La literatura reprime los estereotipos propagados por el lenguaje performativo, apuntando a la resiliencia y la resistencia, como se encuentran en la poesía de Audre Lorde, la autobiografía de Babytai Kamble, las novelas de Marie Darrieussecq y los cuentos cortos de Samanta Schweblin. Desnudarse expone los aspectos ocultos y el tabú del cuerpo sexual/de género, como sus genitales, color de piel, raza, casta, así como diversas formas de prácticas paralizantes, y constituye un acto de disensión contra la colonialidad.

El texto que abre esta línea de reflexiones es «Tabúes corporales en la poesía femenina de las últimas décadas», de Laura Scarano, que se centra en el universo poético femenino de la España de las últimas décadas. La poesía escrita por mujeres propone un abanico más expansivo que intenta deconstruir tabúes corporales e iluminar zonas de silencio represivo en la historia de la lírica femenina. Una lista no exhaustiva incorpora la maternidad (sus avatares menos socorridos como el embarazo y el parto, su elección o rechazo), el aborto natural o reivindicado, los ciclos menstruales, la menopausia, partes

del cuerpo femenino deserotizados, sus funciones fisiológicas, enfermedades como la anorexia y bulimia, el envejecimiento físico frente a los mandatos mercantiles de juventud, el maltrato al cuerpo, la servidumbre o violencia sexual, etc. La autora recorre una serie de textos para ilustrar este espectro de intereses.

En esta parte encontramos la mirada de Eugénie Péron-Douté con «L'organicité chez Chloé Delaume: Penser le corps comme laboratoire», el punto de vista de Miguel Vega Manrique que explora la escritura de Fernando Merlo y la intersección cuerpo-cuaderno, y el texto de Marie Claire De Mattia que ofrece su análisis «The corpo-realities of Ama Ata Aidoo's Literature», mientras que Myriam Bouroche y Sanna Mansouri completan esta línea argumental con su estudio «Nourrice de 1900 et 2000: corps de femmes marginalisées toujours assignés au care d'autrui».

Los textos que componen Travestismos, queer, gender analizan corporalidades diversas que, con sus excesos, excentricidades, desbordes y descalabros, se pasean anárquicas por la narrativa latinoamericana contemporánea rompiendo, en todos los sentidos posibles, el molde de la forma y poniendo en entredicho la posibilidad de un orden, postulando una revisión profun-

da de las coordenadas epistemológicas, las categorías culturales y los arreglos (bio)políticos al uso, dejando al desnudo, de hecho, la convención en la que se basan. Especialmente, se reflexiona acerca de las fisuras del entramado sionormativo provocadas por la «aparición» perturbadora de cuerpos imposibles (invisibles, irrepresentables) dentro de diferentes lógicas de poder, allá donde el discurso del género, el de la salud y, últimamente, el de la «realidad», literal y metafóricamente produce monstruos. De igual modo, en esta línea se incluyen lineamientos sobre transgénero y camp, teología feminista y traducción hacia una mirada decolonial.

En este contexto, las figuras travesti y queer atraviesan narrativas, textos, performances, culturas y manifestaciones que colocan al cuerpo en el centro del debate. A pesar de la crítica al liberalismo queer, el homonacionalismo, y otras complicidades establecidas entre lo queer y los regímenes represivos neoliberales, el cuerpo queer ha sido entendido, representado y celebrado como una cualidad de lo individual. Sin embargo, ¿es verdad que lo queer esté en el opuesto del colectivo, el común o, incluso, la mayoría? ¿Habría una posibilidad de pensar los cuerpos queers como una pluralidad que no es una suma de las diferencias

aisladas, sino la esencia de la corporalidad queer?

Al pensar estas corporalidades, Zairong Xiang en su artículo «Anthropologie du trou et trouver comme méthode» propone los cuerpos queers como penetrables, porosos y polisémicos, como una corporalidad plural o una multitud que ondula, una masa que contagia, y una complejidad cuyo punto de partida es el propio cuerpo plural, que no se limita a lo individual o a la noción de la diferencia individualizada. En otros textos de esta línea, las cuestiones queer que arrojan las corporalidades también las ubican en el primer plano del escenario teórico y literario. Ahí se presentan textos de Maravillas Moreno Amor, «Esa huella del odio. El cuerpo como eje rector de la trans-literatura en *Las malas* de Camila Sosa Villada»; de Ignacio Sánchez Osorio, «La política de la suciedad: transfiguraciones de lo sucio en la poesía travesti del Cono Sur (Shock, Rodríguez, Sosa Villada)»; de Maria Isern Ordeig, «El cuerpo orificial y las nuevas escrituras de la diferencia sexual»; y de Romain Frezzato, que se enfoca en literatura latinoamericana con su artículo «Vieillir queer: Troisième âge ou troisième sexe?». Completan esta parte del libro, los ensayos de Ribamar José de Oliveira Junior, quien explora el arte travesti y

cosmovisiones del cuerpo en la cultura popular brasileña; por último, Petit Dit Duhal Quentin nos ofrece una interesante perspectiva para pensar las masculinidades y feminidades con su ensayo «Mettre en crise les féminités et les masculinités. La mise en scène du corps transgenre chez Michel Journiac, Loren Cameron, Del LaGrace Volcano et SMITH».

Como última parte del libro, cierra el apartado dedicado a la Performance y obscuridad que, de hecho, retoma también estéticas, tópicos y enfoques de otras partes. Desde la internet, el cine, la poesía y la filosofía, uno puede observar que las fuertes transformaciones de las últimas décadas están contribuyendo a producir subjetividades diferenciadas de las vertientes modernas, afectando asimismo lo que se considera obscuro, particularmente en lo que se refiere a las imágenes de desnudez y a los discursos (verbales o visuales) sobre prácticas sexuales. Se trata de un proceso histórico complejo, que aún se encuentra en curso y envuelve algunas reformulaciones contrastantes con las creencias hegemónicas de los siglos XIX y XX. Mientras dichas imágenes no cesan de proliferar en los ámbitos artísticos y mediáticos de la actualidad, crecen además las disputas morales y políticas en torno a lo que puede (o incluso merece) y a lo que no

debería ser exhibido, presentando significativas alteraciones con respecto a los valores vigentes en la era moderna.

En su parte final, el libro se pregunta por los modos en que los cuerpos se hacen y deshacen, se politizan y son narrados, en y a través de performances. Los textos en esta línea discuten las formas en que se incorporan repetitivamente y con un gran cuidado estético, saberes y técnicas artísticas, formas de control social, dispositivos de placer y de subjetivación y sus capacidades de generar y gestar cuerpos.

En el texto que abre esta última parte, «Genealogías de lo obsceno: Sexo y dinero, del burdel a Onlyfans» —que fue parte de la conferencia de cierre del segundo día del congreso—, Sibilia propone una reflexión acerca de algunos cambios significativos en las complejas relaciones entre sexo y dinero, que serían sintomáticos de ciertos desplazamientos en el «suelo moral» contemporáneo y, por tanto, redefinirían también lo que se considera obsceno o indecente.

En seguida tenemos el texto de Gabriela Almeida y Daniel Zacariotti, con «Je t'encule ou tu m'encules? Performance, pornotopie et revendication esthétique de la violence dans Baise-moi, de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi». También podemos leer un texto con enfoque híbrido

que nos ofrece una propuesta interdisciplinaria para leer la milonga: «Spinoza es invitado a bailar tango: deseo, disminución y aumento de potencia del cuerpo en la experiencia de la milonga», de Ricardo Pérez Martínez y María Teresa Flores Solana. A su vez, Sergio Meijide Casas trabaja desde otra mirada estos aspectos, interpretándolos en su ensayo «Cuerpo y sufrimiento después del fin del cosmos. Una aproximación al *différend* entre el poshumanismo y el transhumanismo», mientras que Fabián Giménez Gatto escribe «Desnudamientos: de los cuerpos dóciles a las desnudeces indómitas», retomando aspectos de reflexión sobre la obscenidad. Cierra esta parte el texto de Corinne Gondouin Weisse, «The Body in Dictatorship in Cristina García's Novels: A Poetics Of Obscenity».

Este amplio conjunto de estudios y reflexiones, que obviamente no agotan temas, perspectivas ni enfoques, es una invitación a fortalecer espacios plurales y multifacéticos de discusión crítica sobre el cuerpo, sus discursividades y formas de agencia. Les deseamos a todas, todos y todes una buena lectura.



Politics and Narratives of the Body

Lucía Caminada
Fernando Gonçalves

Visible and invisible bodies are the core of our studies, a result of intense and effective exchanges during the online International Colloquium *Politics and narratives of the Body* that happened in Paris from the 26 to 28 of May 2021. Based on the premise that the policies created around the body generate diverse, dissenting, irreverent and complex narratives, discourses and poetics, the Colloquium aimed the disclosure of an interdisciplinary approach on the studies and reflections over the corporal policies and narratives. Thus, different disciplines of the human, social and artistic sciences converge in this book, transversally presenting the corporeality.

In this way, outcast, filmed, painted, posing, dismembered, sodomized, makeup bodies, and so we may continue, are here assembled in endless possibilities of conceiving and thinking about a body.

The book structure follows some of the discussed topics of the event, through which we tried to guarantee their interdisciplinary approach, expressing the multiple ways of looking at, representing, embodying and writing corporeality, particularly in contemporary contexts.

The book is divided into five parts, inspired by the Congress's main topics and the discussions on selected texts: Aesthetics and art; Cinema, video-image and



photography; Body-writings; Transvestisms, Queer, Gender; and Performance and obscenity. In addition to the texts of the speakers selected by the double-blind peer review system, the book also includes texts by lecturers and coordinators of some of the thematic axes, who were invited to be part of this book for their important contribution to the discussions on the body.

Firstly, we propose a mapping of how to read this book, based on reflections on poses and positions from the human and social sciences to think about the body.

During the last decades of the 20th century, social and human sciences began a process of critical deconstruction concerning the notion of 'body'. As a consequence, the belonging of the body exclusively to the field of 'nature' is canceled and so starts to show its historical character and cultural condition.

In this sense, in this sense, the hypothesis formulated by Judith Butler, according to which the sexed body should not be thought of as a given element but rather as the result of a *process of materialisation* that would take place through language, is highly relevant. This process is ruled by certain *norms* that would establish which bodies are intelligible as human and which are not. Likewise, Giorgio Agamben in-

troduces the concept of 'anthropological machine' in allusion to that symbolic mechanism that has determined the limits of 'humanity' throughout history. The permanent inclusion/exclusion movement that qualifies bodies as 'viable' or 'abject' based on political, economic, social and cultural parameters, exhibits corporealities as complex mazed crossed by multiple dimensions of power. At the same time, it enables a critical review of the role that the body acquires within the construction of identities both hegemonic and subaltern, oppressed and stigmatized.

Based on these possible reading perspectives, a series of texts in this book aim to answer the following questions: Nowadays, in which ways do we think about the body? How do new technologies affect it? Which are the useful and functional bodies in a globalized and transnational system? Which are the regulating and normalizing instances intervening in bodies and subjectivities production in post-industrial societies? Which are the hegemonic body patterns? What kinds of subjects are excluded or 'dis-incorporated'? Which bodies have access to *citizenship* and which ones are expelled due to state or market policies? How are biopolitics linked to the interests of the neoliberal economic system? What

spatial reorganizations come along with exclusion operations? How are the categories of ethnicity and nation reformulated in relation to the hegemonic body patterns? How much does difference (sexual, racial, national, ethnic, cultural) operate as a strategy for resistance? To what extent does the claim of a “monstrous” identity constitute a subversion type against the uniformity and homogeneity that the globalized paradigm proposes? Which are the normalizing mechanisms that aim to ‘correct’ those bodies that, from their difference, question the hegemonic body?

The book thus brings together post/de/anti/colonial studies, from different subjects such as philosophy, literature, poetry, visual arts, image and communication technologies; critical strategies to explore the body as a space that enable us to ponder on social life, human (and the non-human) existential conditions and the experience and the experience of the human in our present.

The opening text of this path, in the first part of the book entitled *Aesthetics and Art*, which explores the theme of the relations between the sensible, the visible and the politics of perception, is “Este monstruo, el cuerpo, este milagro, su dolor” by Reinaldo Laddaga, who already raises the questions of how to read, feel and think the body in the

process of reading, in the inherited writings.

Silvio Mattoni then, in his essay “El ojo profanado: de Hegel a Gombrowicz”, studies the path leading from this unitary sense of the body to its crisis or disintegration into parts in the literature of Witold Gombrowicz (who denies the possibility of the unitary sense being adequately and stably expressed in a body).

Nina Bigot reflects along these lines, on “Esthétique de l’obscène et politique de l’immonde dans *Ice* d’Antoine d’Agata” while Neila Rhouma focuses on “L’intime entre corps féminin et corps du métier à tisser”. Looking at art, María Gil Martínez explores the body, language and subject in the conceptual art of the 1990s. On the other hand, in this direction, Sébastien Mantegari Bertorelli focuses on painting, psychoanalysis and corporality in his article “Métamorphoser le corps pour guérir l’esprit. Les peintures du Livre rouge de Carl Gustav Jung: portraits multiples d’un processus de recherche de soi”.

At the crossroads between poetry, aesthetics and corporeality Christoph Groß proposes “Lautréamont et le (dé-)plaisir du texte: l’esthétique incarnée des *Chants de Maldoror*”; likewise, Ergenekon Gökçe writes “La passion du réel Corps et dévoilement dans la poésie d’Éluard et de Char”.

As part of the wide range of studies proposed by Cinema, video-image and photography, the book offers a section dedicated to these studies. The body and images are considered as surfaces where culture and identity discourses and practices take place, flow and are (de)legitimized. Film, video and photography appear as mediating devices that clothe the body with meanings, contest our imaginaries and modulate desires, lifestyles and forms of self-perception. This section presents texts exploring issues related to the body politics of representation, visibility and intersectional perspectives on the embodiment of media discourses. It includes studies of the relationship between the body and the media, focusing on processes of subjectivation, identity affirmation and narrative contestation.

Within cinema, we find the proposals of Edson Pereira da Costa Júnior “L’état critique du corps dans le cinéma brésilien récent: le cas des ouvriers malades” and that of Katarzyna Lipinska “Les corps malades dans les films *Le Salut* et *L’hôpital de la transfiguration* d’Edward Zebrowski”. It is very interesting to take up the interpreted aspects of corporealities in photography, because we find several new perspectives for their approach.

These perspectives are offered by Beatriz Núñez Arce and José Horacio Rosales Cueva with their text “El cuerpo femenino fotografiado por cuatro artistas latinoamericanas del siglo XXI”, Jessica Ragazzini with “Quand la photographie de mode se revêt de la posthumanité” and Marina Feldhues with “Assentamento: la imagen que falta”. Within a broader field that includes diverse visual devices – particularly video, video-installation, video-performance – João Vitor Leal concentrates on these areas and invites us to read “Monstrous incarnations: Potent figures, empty bodies, irreducible flesh”. Jean Méranger-Galtier, on the other hand, from another perspective, writes “L’œil mobile: ce que la surveillance des corps nous dit de l’image video”. Finally, Laura Goudet questions the meanings of corporeality in “Playing ‘Hard Lads’: straight masculinity fails as a multimodal performance”.

In the line of Body-writings, cultural studies, literature and poetry are used to explore how the human body has been treated over time: as a socio-economic and political-philosophical code of gender, race and caste, fixed in structures of power and discipline. This axis explores the emergence of corporeality in contemporary theoretical and autopoietic reflections as well as its

diverse and divergent manifestations. As David Le Breton rightly points out, “the body is the place and time in which the world becomes man, immersed in the singularity of its personal history” (Sociology of the body). The body appears as the material configuration of an apparently inapprehensible nature of being.

More recently, however, socio-politics has decoded and converted the docile mind and body into radically viable thinking: for instance, the Senegalese Awa Thiam’s literary work about sexual mutilation abolition; the Argentinian Maria Lugones who highlighted colonized/racialized bodies as de-gendered; the Indian Sharmila Rege’s critic about ‘difference’ and promotion of a dalit ‘untouchable’ feminist point of view; and the Iranian Hamid Dabashi’s focus on political protest, suicidal violence and the creation of the posthuman body. Literature restrains the stereotypes propagated by performative language, aiming resilience and resistance as we can see in Audre Lorde’s poetry, Babytai Kamble’s autobiography, Marie Darrieussecq’s novels and Samanta Schweblin’s short stories. Getting undressed exposes the hidden and taboo aspects of the gendered/sexual body – such as its genitalia, skin colour, race, caste as well as diverse forms of crippling practices – and constitutes a dissension act against coloniality.

The text opening this line of reflections is “Tabúes corporales en la poesía femenina de las últimas décadas” by Laura Scarno, which focuses on the feminine poetic universe of Spain in recent decades. Poetry written by women proposes a more expansive range that attempts to deconstruct bodily taboos and illuminate areas of repressive silence in the history of women’s poetry. A non-exhaustive list incorporates motherhood (phases such as pregnancy and childbirth, and their choice or rejection), natural or claimed abortion, menstrual cycles, climacteric and menopause, deserotized female body parts, physiological functions, diseases such as anorexia, physical aging, mistreatment of the body, sexual slavery, etc. The author reviews a series of texts to illustrate this spectrum of interests.

In this section, we find the perspective of Eugénie Péron-Douté with “L’organicité chez Chlo   Delaume: Penser le corps comme laboratoire”, the point of view of Miguel Vega Manrique who explores the writing of Fernando Merlo and the intersection body-book; the text of Marie Claire De Mattia who offers her analysis “The corpo-realities of Ama Ata Aidoo’s Literature” while Myriam Bouroche and Sanna Mansouri complete the discussion with their study “Nourrice de 1900 et 2000:

corps de femmes marginalisées toujours assignés au *care* d'autrui”.

The texts composing “Transvestisms, Queer, Gender”, analyze the diverse corporeality that, with their excesses, eccentricities, overflows and setbacks, anarchically stroll through contemporary Latin American narrative, breaking, in every possible way, the mold of form. They call into question the possibility of an order and postulate a profound revision of the epistemological coordinates, the cultural categories and the (bio)political arrangements to the use. They strip, in fact, the convention they are based on. In this scope, we will think particularly over the socio normative framework fissures caused by the disturbing ‘emergence’ of impossible bodies (invisible, unrepresentable) within different logics of power, in which the discourses of gender, health and, lately, ‘reality’, literally and metaphorically produce monsters. Similarly, this line includes orientations on transgender and *camp*, feminist theology and translation towards a decolonial perspective.

In this context, figures such as travesti and queer run through narratives, texts, performances, cultures and events that place the body at the centre of the debate. Despite the astute criticism of queer liberalism, homonationalism and other unfor-

tunate complicity established between ‘the queer’ and the repressive neoliberal regimes, queer corporeality is supposed to be an individual experience. Queer bodies have been interpreted, represented and celebrated as a characteristic of the individual. However, is it true that ‘the queer’ is opposite to the collective, the common or even the majority? Is there a way to think queer bodies as a plurality that is not an addition of isolated differences but the ‘nature’ of queer corporeality?

In thinking about these corporealities, in his article “Anthropologie du trou et trouer comme méthode”, Zairong Xiang proposes queer bodies as penetrable, porous and polysemous, as a plural corporeality or undulating multitude, an infectious mass, and a complexity whose point of departure is the plural body itself, which is not limited to the individual, or to the notion of individualised difference. In other cases, queer issues also bring corporealities to the forefront of the theoretical and reading scenario. In this sense, within the literary sphere, the following texts are presented: “‘Esa huella del odio’. El cuerpo como eje rector de la trans-literatura en ‘Las malas’ de Camila Sosa Villada” by Maravillas Moreno Amor, “La política de la suciedad: transfiguraciones de lo sucio en la poesía travesti del Cono Sur (Shock, Rodríguez,

Sosa Villada)” by Ignacio Sánchez Osóres, “El cuerpo orificial y las nuevas escrituras de la diferencia sexual” by Maria Isern Ordeig and “Vieillir queer: Troisième âge ou troisième sexe?” by Romain Frezzato, who focuses on Latin American literature. This part of the book is completed by the essay by Ribamar José de Oliveira Junior who explores transvestite art and cosmovisions of the body in Brazilian popular culture; finally, Petit Dit Duhal Quentin gives us an interesting perspective on masculinities and femininities with his essay “Mettre en crise les féminités et les masculinités. La mise en scène du corps transgenre chez Michel Journiac, Loren Cameron, Del LaGrace Volcano et SMITH”.

The section on Performance and obscenity, closes the last part of the book, which also includes aesthetics, themes and approaches from other parts. From the internet, cinema, poetry and philosophy, one can observe that the strong transformations of the last decades are contributing to the production of subjectivities that are distinct from the modern strands, affecting what is considered obscene, particularly in relation to images of nudity and discourses (verbal or visual) about sexual practices. It is a complex historical process, which is still ongoing and involves some reformulations

contrasting with the hegemonic assumptions of the 19th and 20th centuries. While such images do not stop to proliferate in the artistic and media present spheres, moral and political disputes about what can (or even deserve) and what should not be exhibited also grow, showing significant alterations concerning the prevailing values of the modern era.

In the last part, the book looks at how bodies are made and undone, politicized and narrated, into and through performances. Works aim to analyze the ways in which artistic knowledge and techniques, forms of social control and pleasure devices are incorporated repetitively and with great aesthetic care.

In the text opening this last part, “Genealogías de lo obsceno: Sexo y dinero, del burdel a Onlyfans” - which was part of the closing conference of the second day of the event - Sibilia proposes a reflection on some significant changes in the complex relations between sex and money, which would be symptomatic of certain shifts in the contemporary “moral ground”; and, for that same reason, they would also redefine what is considered obscene or indecent. Then we have the text by Gabriela Almeida and Daniel Zacariotti “Je t’encule ou tu m’encules? Performance, pornotopie

et revendication esthétique de la violence dans *Baise-moi*, de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi”. We can also read a text with a hybrid approach that offers us an interdisciplinary proposal for reading the milonga: “Spinoza es invitado a bailar tango: deseo, disminución y aumento de potencia del cuerpo en la experiencia de la milonga” by Ricardo Pérez Martínez, and María Teresa Flores Solana. In turn, Sergio Meijide Casas works on these aspects from another point of view, interpreting them in his essay “Cuerpo y sufrimiento después del fin del Cosmos. Una aproximación al *différend* entre el poshumanismo y el transhumanismo”, while Fabián Giménez Gatto writes “Desnudamientos: de los cuerpos dóciles a las desnudeces indómitas”, taking up aspects of reflection on obscenity. Corinne Gondouin Weisse closes this section with “The Body in Dictatorship in Cristina García’s *Novels: A Poetics of Obscenity*”.

This broad set of studies and reflections, which obviously does not exhaust topics, perspectives and approaches, is an invitation to strengthen plural and multifaceted spaces of critical discussion about the body and its discursivities. We wish everyone a good read.



Politiques et récits du corps

Lucía Caminada
Fernando Gonçalves

Les corps visibles et invisibles constituent la matière de nos études, résultat de discussions intenses et productives tenues lors du Colloque international *Politiques et récits du corps*, qui a eu lieu virtuellement du 26 au 28 mai 2021 à Paris. En partant du principe que les politiques créées autour du corps génèrent des récits, des discours et des poétiques variés, dissidents, irrévérencieux et complexes, le Colloque avait pour objectif de rassembler des études et des réflexions sur le corps, ainsi que sur ses politiques et ses récits, depuis des perspectives incluant un regard interdisciplinaire. De cette manière, des corporalités marginalisées, filmées, peintes, en pose, démembrées, sodomisées, maquillées, et ainsi

de suite, sont ici rassemblées dans une infinité de formes de concevoir et de penser le corps.

La structure du livre suit certains des thèmes abordés lors de l'événement, à travers lesquels nous avons essayé de garantir leur approche interdisciplinaire, exprimant les multiples façons de regarder, de représenter, d'incarner et d'écrire la corporalité, en particulier dans les contextes contemporains.

Le livre est composé de cinq parties, inspirées des axes thématiques du Colloque et des discussions proposées par les textes sélectionnés: Esthétique et art; Cinéma, image vidéo et photographie; Corps-écritures; Travestissements, Queer, Gender; et



Performance et obscénité. Outre les textes des orateurs, sélectionnés par le système de double aveugle et examination par les pairs, le livre comprend également des textes de conférenciers et de coordinateurs de certains axes thématiques, qui ont été invités à faire partie de l'ouvrage, en raison de leur importante contribution aux discussions sur le corps.

Dans un premier temps, nous proposons une cartographie de la lecture de cet ouvrage à partir de réflexions sur les postures et positions des sciences humaines et sociales pour penser le corps. Au cours des dernières décennies du XX^e siècle, les sciences sociales et humaines entreprennent un processus de déconstruction critique de la notion de «corps» en vertu duquel son appartenance au plan exclusif du «naturel» est définitivement annulée et commence ainsi à montrer son caractère historique et sa condition culturelle. En ce sens, l'hypothèse formulée par Judith Butler, selon laquelle le corps sexué ne doit pas être pensé comme un élément figé mais plutôt comme le résultat d'un *processus de matérialisation* qui se produirait à travers le langage, est fondamentale. Ce processus de matérialisation serait régi par certaines *normes* qui établissent quels corps sont intelligibles en tant qu'humains et lesquels ne le sont pas. À son tour, Giorgio

Agamben introduit le concept de «machine anthropologique» en allusion à ce dispositif symbolique qui à travers l'histoire a déterminé les limites de «l'humanité». Le mouvement permanent d'inclusion/exclusion qui qualifie les corps comme «viables» ou «abjects» sur la base de paramètres politiques, économiques, sociaux et culturels, montre la corporéité comme un réseau complexe traversé par de multiples dimensions de pouvoir et permet en même temps un examen critique du rôle que le corps acquiert dans la construction d'identités à la fois hégémoniques et subalternes, opprimées et stigmatisées.

A partir de ces perspectives de lecture possibles, une série de textes de ce livre ouvrent et proposent les questions suivantes: Quelles sont, actuellement, les façons de penser les corps? Comment les nouvelles technologies y interviennent-elles? Quels sont les corps utiles et fonctionnels dans un système mondialisé et transnational? Quelles sont les instances de régulation et de normalisation qui interviennent dans la production des corps et des subjectivités dans les sociétés post-industrielles? Quels sont les modèles et / ou conceptions hégémoniques du corps? Quels types de sujets sont par conséquent exclus ou «des-incorporés»? Quels corps ont accès

à la *citoyenneté* et lesquels sont expulsés par les politiques de l'État ou du marché? Comment la biopolitique est-elle liée aux intérêts du modèle néolibéral? Quelles restructurations spatiales accompagnent les opérations d'exclusion? Comment les catégories d'*ethnicité* et de *nation* sont-elles reformulées par rapport aux modèles corporels hégémoniques? Dans quelle mesure la *différence* (sexuelle, raciale, nationale, ethnique, culturelle) fonctionne-t-elle comme une stratégie de résistance? Dans quelle mesure la revendication d'une identité «monstrueuse» constitue-t-elle une forme de subversion face à l'uniformité et à l'homogénéité proposées par le modèle corporel globalisé? Quels sont les dispositifs de normalisation qui visent à «corriger» les corps qui, de par leur différence, défient le corps hégémonique?

L'ouvrage rassemble ainsi, à partir de différents domaines tels que la philosophie, les études post/de/anti/coloniales, la littérature, la poésie, les arts visuels, les technologies de l'image et de la communication et la performance, des stratégies critiques pour discuter du corps en tant qu'espace permettant de réfléchir aux modes de vie en société, aux conditions d'existence et à l'expérience de l'humain (et du non-humain) dans notre présent.

Le texte inaugurant ce parcours, dans la première partie du livre intitulé Esthétique et art, qui explore le thème des relations entre le sensible, le visible et la politique de la perception, est «Este monstruo, el cuerpo, este milagro, su dolor» de Reinaldo Laddaga, qui pose déjà les questions de comment lire, sentir et penser le corps dans le processus de lecture, dans les écrits hérités.

Ensuite, Silvio Mattoni, dans son essai «El ojo profanado: de Hegel a Gombrowicz», étudie le chemin qui mène de ce sens unitaire du corps à sa crise ou à sa désintégration en parties dans la littérature de Witold Gombrowicz (qui nie la possibilité que le sens unitaire soit exprimé de manière adéquate et stable dans un corps).

Dans cette optique, Nina Bigot réfléchit sur «Esthétique de l'obscène et politique de l'immonde dans *Ice* d'Antoine d'Agata» tandis que Neila Rhouma se tourne vers L'intime entre corps féminin et corps du métier à tisser. En regardant l'art, María Gil Martínez explore le corps, le langage et le sujet dans l'art conceptuel des années 1990. D'autre part, dans cette direction, Sébastien Mantegari Bertorelli se concentre sur la peinture, la psychanalyse et la corporalité, qui se reflètent dans son article «Métamorphoser le corps pour guérir l'esprit. Les peintures du Livre rouge de Carl

Gustav Jung: portraits multiples d'un processus de recherche de soi».

Au croisement de la poésie, de l'esthétique et de la corporalité, Christoph Groß propose «Lautréamont et le (dé-)plaisir du texte: l'esthétique incarnée des *Chants de Maldoror*»; de même Ergenekon Gökçe écrit «La passion du réel. Corps et dévoilement dans la poésie d'Éluard et de Char».

Parmi les grands axes d'études offerts par le Cinéma, l'image-vidéo et la photographie, le livre propose une section consacrée à ces études. Le corps et les images sont considérés comme des surfaces où les discours et pratiques culturels et identitaires se produisent, circulent et se (dé)légitiment. Le cinéma, la vidéo et la photographie apparaissent ici comme des dispositifs de médiation qui habillent le corps de significations, contestent nos imaginaires et modulent les désirs, les modes de vie et les formes de perception de soi. Cette partie présente des textes qui explorent des questions liées aux politiques corporelles de représentation, de visibilité et des perspectives intersectionnelles sur l'incarnation des discours médiatiques. Elle inclut des études sur les relations entre le corps et les médias, en mettant l'accent sur les processus de subjectivation, d'affirmation identitaire et de contestation narrative.

Pour ce qui concerne le cinéma, nous retrouvons les propositions d'Edson Pereira

da Costa Júnior «L'état critique du corps dans le cinéma brésilien récent: le cas des ouvriers malades» et celle de Katarzyna Lipinska «Les corps malades dans les films *Le Salut* et *L'hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski». Il est très intéressant de reprendre les aspects interprétés des corporalités dans la photographie, car nous constatons plusieurs perspectives nouvelles dans leur approche. Ces perspectives sont offertes par Beatriz Núñez Arce et José Horacio Rosales Cueva avec leur texte «El cuerpo femenino fotografiado por cuatro artistas latinoamericanas del siglo XXI», par Jessica Ragazzini avec «Quand la photographie de mode se revêt de la posthumanité» et par Marina Feldhues avec «Assentamento: la imagen que falta». Au sein d'un champ plus large comprenant divers dispositifs visuels –notamment la vidéo, la vidéo-installation, la vidéo-performance– João Vítor Leal se concentre sur ces domaines et nous invite à lire «Monstrous incarnations: Potent figures, empty bodies, irreducible flesh». Jean Méranger-Galtier, quant à lui, dans une autre perspective, écrit «L'œil mobile: ce que la surveillance des corps nous dit de l'image vidéo». Enfin, Laura Goudet interroge les sens de la corporalité dans «Playing “Hard Lads”: straight masculinity fails as a multimodal performance».

Dans la ligne de Corps-Écritures, on explore, à partir d'études culturelles, de littérature et de poésie, la manière dont le corps humain a été traité au fil du temps: comme un code socio-économique et politico-philosophique de genre, de race et de caste, figé dans des structures de pouvoir et de discipline. Cette partie étudie l'émergence de la corporéité dans la réflexion théorique et autopoétique contemporaine et ses manifestations diverses et divergentes.

Comme le souligne à juste titre David Le Breton, «le corps est le lieu et le temps où le monde se fait homme immergé dans la singularité de son histoire personnelle» (*Sociologie du corps*). Le corps apparaît comme la configuration matérielle d'une nature apparemment inaccessible de l'être.

La socio politique, cependant, a plus récemment décodé et secoué l'esprit et le corps dociles en une pensée radicale exploitable: par exemple, l'œuvre littéraire de la sénégalaise Awa Thiam sur et pour l'abolition des mutilations sexuelles; l'argentine Maria Lugones qui a souligné que les corps colonisés / racialisés étaient dé-genrés; la critique de l'indienne Sharmila Rege sur la «différence» et la promotion d'un point de vue féministe dalit «intouchable»; ou encore l'accent mis par l'iranien Hamid Dabashi sur la protestation politique, la violence

suicidaire et la création du corps posthumain. La littérature étouffe les stéréotypes propagés par le langage performatif, visant la résilience et la résistance, comme on le trouve dans la poésie d'Audre Lorde, dans l'autobiographie de Babytai Kamble, dans les romans de Marie Darrieussecq et les nouvelles de Samanta Schweblin. Le déshabillage expose les aspects cachés et tabous du corps sexué / sexuel - tels que ses organes génitaux, sa couleur de peau, sa race, sa caste, ainsi que diverses formes de pratiques paralysantes - et constitue un acte de dissidence contre la colonisation.

Le texte qui ouvre cette ligne de réflexion est «Tabúes corporales en la poesía femenina de las últimas décadas», de Laura Scarano, qui se focalise sur l'univers poétique féminin de l'Espagne des dernières décennies. La poésie écrite par des femmes propose un éventail plus large qui tente de déconstruire les tabous corporels et d'écarter les zones de silence répressif dans l'histoire de la poésie féminine. Une liste non exhaustive comprend la maternité (ses avatars moins familiers comme la grossesse et l'accouchement, son choix ou son rejet), l'avortement naturel ou revendiqué, les cycles menstruels, la ménopause, les parties non érotisées du corps féminin, ses fonctions physiologiques, les maladies comme

l'anorexie et la boulimie, le vieillissement physique, la maltraitance du corps, la servitude ou la violence sexuelle, etc. L'auteure examine une série de textes pour illustrer ce spectre d'intérêts.

Nous retrouvons ici le point de vue d'Eugénie Péron-Douté avec «L'organicité chez Chloé Delaume: Penser le corps comme laboratoire», le point de vue de Miguel Vega Manrique qui explore l'écriture de Fernando Merlo et l'intersection corps-livre; le texte de Marie Claire De Mattia qui propose son analyse «The corpo-realities of Ama Ata Aidoo's Literature» tandis que Myriam Bouroche et Sanna Mansouri complètent ce propos avec leur étude «Nourrice de 1900 et 2000: corps de femmes marginalisées toujours assignés au *care* d'autrui».

Les textes composant *Travestissements, queer, gender*, analysent diverses corporalités qui, avec leurs excès, excentricités, débordements et revers, parcourent de façon anarchique le récit contemporain latino-américain, en sortant, dans tous les sens possibles, des sentiers battus de la forme, en remettant en question la possibilité d'un ordre et en postulant une révision profonde des coordonnées épistémologiques, des catégories culturelles et des arrangements (bio) politiques en usage, tout en laissant

à nu la convention sur laquelle elles sont fondées. En particulier, on réfléchira aux fissures du cadre socio-normatif causées par «l'apparition» perturbatrice de corps impossibles (invisibles, non représentables) au sein de différentes logiques de pouvoir, où le discours du genre, de la santé et, dernièrement, celui de la «réalité» produit littéralement et métaphoriquement des monstres. De même, cette ligne comprend des orientations sur le transgenre et le *camp*, la théologie féministe et la traduction vers un regard décolonial.

Dans ce contexte, les figures telles que travesti et queer, traversent les récits, les textes, les performances, les cultures et les manifestations plaçant le corps au centre du débat. Malgré la critique du libéralisme queer, de l'homonationalisme et d'autres complicités établies entre le queer et les régimes néolibéraux répressifs, le corps *queer* a été compris, représenté et célébré comme une qualité de l'individu. Cependant, est-il vrai que le *queer* est l'opposé du collectif, du commun, ou même de la majorité? Est-il possible de concevoir les corps *queers* comme une pluralité qui n'est pas une somme de différences isolées, mais l'essence même de la corporéité *queer*?

En réfléchissant à ces corporalités, dans son article «Anthropologie du trou et

trouer comme méthode» Zairong Xiang propose les corps queer comme pénétrables, poreux et polysémiques, comme une corporalité plurielle ou une multitude ondulante, une masse contagieuse, et une complexité dont le point de départ est le corps pluriel lui-même, qui ne se limite pas à l'individu, ou à la notion de différence individualisée.

Dans d'autres textes de la même catégorie, ce sont les questions queer qui amènent également les corporalités sur le devant de la scène théorique et littéraire. Nous trouvons ici les textes de Maravillas Moreno Amor «Esa huella del odio. El cuerpo como eje rector de la trans-literatura en *Las malas* de Camila Sosa Villada»; de Ignacio Sánchez Osoreo «La política de la suciedad: transfiguraciones de lo sucio en la poesía travesti del Cono Sur (Shock, Rodríguez, Sosa Villada)»; de Maria Isern Ordeig «El cuerpo orificial y las nuevas escrituras de la diferencia sexual» et de Romain Frezzato qui se focalise sur la littérature latino-américaine avec son article «Vieillir queer: Troisième âge ou troisième sexe?». Cette partie du livre est complétée par l'essai de Ribamar José de Oliveira Junior qui explore l'art du travestissement et les cosmovisions du corps dans la culture populaire brésilienne; enfin, Petit Dit Duhal Quentin nous donne une perspective intéressante sur les mascu-

linités et les féminités avec son essai «Mettre en crise les féminités et les masculinités. La mise en scène du corps transgenre chez Michel Journiac, Loren Cameron, Del LaGrace Volcano et SMITH».

La section consacrée à Performance et obscénité, clôt la dernière partie du livre, qui reprend par ailleurs des esthétiques, des thèmes et des approches des autres parties.

Que ce soit à partir d'Internet, du cinéma, de la poésie ou de la philosophie, on peut observer que les fortes transformations des dernières décennies contribuent à la production de subjectivités différenciées des courants modernes, affectant également ce qui est considéré comme obscène, notamment en ce qui concerne les images de nudité et les discours (verbaux ou visuels) sur les pratiques sexuelles. Il s'agit d'un processus historique complexe, toujours en cours et qui implique des reformulations qui contrastent avec les croyances hégémoniques des XIX^e et XX^e siècles. Si ces images ne cessent de proliférer dans les sphères artistiques et médiatiques d'aujourd'hui, les querelles morales et politiques se multiplient également autour de ce qui peut (ou même mérite) être exposé et de ce qui ne doit pas l'être, présentant des altérations significatives par rapport aux valeurs en vigueur dans l'ère moderne.

Dans la dernière partie, le livre s'interroge sur la manière dont les corps se font et se défont, se politisent et se racontent, dans et par les performances. Les textes de cette ligne traitent de la manière dont les connaissances et les techniques artistiques, les formes de contrôle social, les dispositifs de plaisir et de subjectivation, et leur capacité à générer des corps, sont incorporés de manière répétitive et avec un grand soin esthétique.

Dans le texte qui ouvre cette dernière partie, «Genealogías de lo obsceno: Sexo y dinero, del burdel a Onlyfans» –qui faisait partie de la conférence de clôture du deuxième jour du Congrès–, Sibilia propose une réflexion sur certains changements significatifs dans les relations complexes entre le sexe et l'argent, qui seraient symptomatiques de certains changements dans le «terrain moral» contemporain; et, par conséquent, redéfiniraient également ce qui est considéré comme obscène ou indécent. Ensuite, nous avons le texte de Gabriela Almeida et Daniel Zacariotti «Je t'encule ou tu m'encules? Performance, pornotopie et revendication esthétique de la violence dans Baise-moi, de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi». Nous pouvons également lire un texte avec une approche hybride qui nous offre une proposition interdisciplinaire pour lire

la milonga: «Spinoza es invitado a bailar tango: deseo, disminución y aumento de potencia del cuerpo en la experiencia de la milonga» par Ricardo Pérez Martínez, et María Teresa Flores Solana. À son tour, Sergio Meijide Casas travaille sur ces aspects d'un autre point de vue, en les interprétant dans son essai «Cuerpo y sufrimiento después del fin del cosmos. Una aproximación al *différend* entre el poshumanismo y el transhumanismo», tandis que Fabián Giménez Gatto écrit «Desnudamientos: de los cuerpos dóciles a las desnudeces indómitas», reprenant des aspects de la réflexion sur l'obscénité. Corinne Gondouin Weisse clôt cette section avec «The Body in Dictatorship in Cristina Garcia's Novels: A Poetics Of Obscenity».

Ce vaste ensemble d'études et de réflexions, qui n'épuise évidemment pas les sujets, les perspectives et les approches, est une invitation à renforcer les espaces pluriels et multiformes de discussion critique sur le corps, et ses discursivités. Nous souhaitons à tous une bonne lecture.



Estética y arte /
Esthétique et art /
Aesthetics and Art

Este monstruo, el cuerpo, este milagro, su dolor

Reinaldo Laddaga

Lo que quiero hacer en los próximos minutos es realmente muy simple: hablarles un poco de una de las reflexiones más ricas que conozco sobre la cuestión que nos reúne. No es un texto de la lengua castellana: se trata de un ensayo de Virginia Woolf llamado «On Being Ill», «Estar enferma». Este escrito es relativamente poco conocido: fue publicado en 1926 en la revista *The Criterion*, que T. S. Eliot dirigía, e incluido en los años subsiguientes en algunas antologías. Pero la crítica, en general, lo ha pasado por alto. Es una lástima, porque es un escrito extraordinario y un precursor tan considerable de la especulación moderna sobre la literatura y la corporalidad que quisiera proponerlo como encabezamiento o epígrafe

a las presentaciones de los próximos días. Aunque tal vez mi presentación les parezca un poco fuera de lugar. Es que tengo la impresión de que cuando hablamos hoy del cuerpo en relación con la literatura, el cine o cualquiera de las artes, solemos pensar en volúmenes vivos que irrumpen en la escena pública: cuerpos lanzados en el teatro del mundo, cuerpos en presencia de otros cuerpos, cuerpos consagrados a la fiesta o el combate. Cuerpos activos, espectáculos. En cambio, el cuerpo del que voy a hablar es un actor que permanece entre bambalinas, aislado y solo, paralizado y satisfecho de una invisibilidad que le resulta la condición para la exploración de dimensiones de la experiencia que en el mundo como teatro



se sustraen: una íntima inmensidad donde ocurren fenómenos insólitos.

Los años de 1925 y 1926 fueron cruciales en la trayectoria de la escritora, que por entonces componía su gran novela *Hacia el faro* y también un breve ensayo sobre el cine donde afirmaba que la potencia de este arte por entonces germinal se debe a que en la pantalla todo parece más real que en la vida cotidiana. ¿Por qué? Porque allí vemos las mismas cosas que en el mundo, pero de una manera peculiar: «las contemplamos –dice Woolf– tales como son cuando nosotros no estamos allí. Observamos la vida como si no fuéramos parte de ella»¹ (Woolf, 1926a, p. 6). Retengan, por favor, esta idea: en el cine (el cine mudo de 1926, en estricto blanco y negro) podemos observar la vida exenta de nosotros. Y retengan también algo que la escritora anotó en su diario ese mismo año:

Ahora voy a escribir las primeras páginas del más grande libro de la historia. Este libro estará hecho solamente, íntegramente con mis propios pensamientos. Supongan que uno pueda capturarlos antes de que se conviertan en «obras de arte». Agarrarlos calientes y súbitos como

emergen en la mente... Pero por supuesto no se puede; porque el proceso del lenguaje es lento y engañoso. Una tiene que detenerse todo el tiempo para encontrar una palabra; y además está la forma de la oración, que nos requiere que la rellene-mos. (Woolf, 1930, p. 102)

He citado estos dos breves párrafos de 1926 porque las ideas que registran reaparecen, en diferentes inflexiones, en *On Being Ill*, cuyas trece páginas comienzan declarando el asombro de que, a pesar de que estar enferma es tan común, a pesar de que son tan asombrosos los países interiores, los «páramos y desiertos del alma», los «antiguos y tenaces robles» (Woolf, 1926b, p. 32) que tal circunstancia revela, la literatura ha ignorado casi por completo las perspectivas que la enfermedad nos abre. No hay novelas –dice Woolf– sobre la influenza, ni poemas sobre el tifus. ¿Por qué? Porque durante milenios la literatura de linaje europeo, con demasiado pocas excepciones, ha dejado claro que su objeto preferido es la mente. La literatura, acusa Woolf a la entera tradición, ha ignorado el cuerpo, como si apenas fuera una lámina de cristal a través de la cual observamos claramente el espectáculo exterior, en lugar del lente irregular y mal pulido que se empaña y

35 /

1. Las traducciones de los textos son mías.

limpia sin cesar mientras la vida nos dura. En vano buscaremos en esta tradición la crónica de «las grandes guerras que [el cuerpo] libra por sí mismo, con la mente como esclava, en la soledad del dormitorio contra el asalto de la fiebre o el inicio de la melancolía» (1926b, p. 33). En vano buscaremos el relato de las alternativas por las que pasa «este monstruo, el cuerpo, este milagro, su dolor».

Una vez más, ¿por qué? Tal vez por el miedo de los literatos de aburrir: una novela que pusiera en su centro a la influenza, ocupándose de la alternancia irregular de las olas de fatiga, las crisis de tos, el éxtasis de los analgésicos, el movimiento pendular entre el desaliento y el alivio, pecaría para el lector de falta de argumento, incurriría en el vicio de lo amorfo. O tal vez esta desidia se deba al hecho lamentable de que del cuerpo no sabemos cómo hablar, no solo los escritores en sus libros sino también nosotros, los pacientes que acudimos a los hospitales y consultorios: la pobreza de nuestras expresiones cuando un médico nos pregunta cómo nos sentimos contrasta con la exuberancia que solemos dedicarle a la expresión de nuestro odio o nuestro amor. No disponemos del idioma «primitivo, sutil, sensual, obsceno» que nos permitiría comunicar algo del cambio profundo que sufrimos cuando hemos contraído una do-

lencia. Y nuestra biblioteca, una vez más, no nos ayuda, repleta como está de los textos de

gente [que] escribe sobre las acciones de la mente; los pensamientos que le vienen; sus nobles planes; cómo ha civilizado el universo. Muestran a la mente ignorando al cuerpo desde la torre del filósofo; o pateándolo, como si fuera una vieja pelota de fútbol, a lo largo de distancias de nieve y desierto en procura de la conquista o el descubrimiento. (Woolf, 1926b, p. 33)

En los escritos de nuestros precursores el organismo propio es poco más que un fantoche torpe que la mente tironea, un siervo que requiere el rigor monótono del látigo. Y por eso nos hundimos en la afasia cuando los tirones y latigazos provienen del cuerpo: nos vemos forzados

a inventar palabras y, agarrando el dolor en una mano y una masa de puro sonido en la otra (como los habitantes de Babel deben haberlo hecho en el origen), las comprimimos juntas a ver si una palabra termina por formarse. (Woolf, 1926b, p. 34)

Es patético.

Pero ¿qué tiene Woolf para decir acerca de lo que, según ella, la tradición ha ignorado? ¿Cómo es estar enferma? El primer elemento de la experiencia que el texto identifica nos resulta familiar: la enfermedad aísla. Cuando desde el observatorio de nuestro lecho «el entero paisaje de la vida yace remoto y bello, como la costa cuando la vemos desde un barco que va adentrándose en el mar» sabemos, de la manera más inequívoca, que la simpatía humana no puede alcanzarnos, que nadie puede ofrecérsela, que es inevitable que los otros, aún los más íntimos, prosigan la construcción de sus mundos. El universo interpersonal se desvanece:

Esa ilusión de un mundo conformado de modo que resuena con cada gemido, de seres humanos tan ligados por necesidades y miedos comunes que una torsión de una muñeca sacude la otra, donde no importa cuán extraña sea tu experiencia alguien más la ha tenido, donde no importa cuán lejos viajes en tu propia mente alguien ya ha estado allí: todo esto es una ilusión. No conocemos nuestra alma, para no hablar del alma de otros. Los seres humanos no van tomados de la mano hasta el final del camino. Hay una selva virgen,

enredada, sin senderos, en cada uno; un campo nevado donde incluso la huella de las patas de los pájaros es desconocida. Allí viajamos solos, y lo preferimos. (Woolf, 1926b, p. 36)

El dominio metafórico que Woolf escoge a lo largo de su ensayo para hablar del organismo enfermo o sano es el del paisaje. El paisaje sin cultivar, deshabitado, la selva virgen o el desierto: es como si, en la más perfecta soledad, la atención, al dirigirse al propio cuerpo, avanzara por un espacio elemental de límites inciertos. El cuerpo que la enfermedad revela es un *lugar*. Y tal vez valga la pena recordar que la etimología de este término la hace remontar al latín *lucus*, que se refería a un claro abierto en una arboleda, consagrado a una divinidad, o una breve pradera limitada por el bosque que se destina a la fundación de una aldea. El cuerpo de Woolf es algo así: un área irregular y alumbrada cuyos bordes se pierden en zonas de oscuridad creciente, tanto que no podemos descubrir dónde, exactamente, comienza y termina. Residimos desde siempre en esa inmensidad, pero solo gracias a este «milagro, su dolor» aparece lo que tiene de inhumana, de excesiva, de monstruosa.

Tal vez pueda aclarar qué quiero decir con esto citando un pasaje donde Woolf se

refiere no al cuerpo sino al cielo. Cuando estamos enfermos y comprendemos que la simpatía humana no puede alcanzarnos, que nadie puede ofrecérsola, cuando nos convertimos en desertores, «irresponsables y desinteresados y capaces, tal vez por primera vez en años, de mirar alrededor, de mirar para arriba: de mirar, por ejemplo, el cielo», el espectáculo nos abruma:

¡Esto ha estado sucediendo todo el tiempo sin que lo supiéramos! Esta incesante edificación y derrumbe de formas, este zarandeo de las nubes, estas caravanas de barcos y vagones de Norte a Sur, este incesante alzarse y caer de telones de luz y sombra, este interminable experimento con rayos dorados y sombras azules que velan al sol y los desvelan, que levantan paredones de roca y los demuelen —esta actividad interminable, con el derroche de quién sabe cuántos millones de caballos de fuerza, ha quedado librado a su trabajo año tras año. El hecho parece merecedor de comentario e incluso de censura. Habría que escribir una carta de lector a los periódicos. Uno debería encontrarle un uso. No deberíamos dejar que este cine gigantesco se proyecte perpetuamente en una sala vacía. Pero sigan mirando un poco más y verán como una emoción diferente

sumerge a los temblores de ardor cívico. Porque lo divinamente bello es también divinamente desalmado. Recursos inconmensurables son empleados para un propósito que no tiene nada que ver con el placer humano o el humano provecho. Si todos nosotros yacíéramos helados y rígidos, el cielo seguiría experimentando con sus azules y dorados. (Woolf, 1926b, p. 37)

Recordemos aquellas «grandes guerras que [el cuerpo] libra por sí mismo, con la mente como esclava, en la soledad del dormitorio» que hace poco mencioné. Esos combates son, en el espesor del organismo propio, equivalentes al interminable experimento allá en la altura. Aquí, en el lugar mismo donde estamos, también tiene lugar una «incesante edificación y derrumbe de formas», aquí también cantidades brutales de energía se emplean para cumplir propósitos enigmáticos. El espectáculo del cielo es un cine gigantesco que se proyecta en una sala vacía, pero el cine mismo nos muestra las cosas «tales como son cuando nosotros no estamos allí. Observamos la vida como si no fuéramos parte de ella». Y un poco así se nos presenta, en la dolencia, el cuerpo: tal como viene siendo desde siempre y, por así decirlo, a nuestras espaldas. Es como si el cuarto donde estamos, que nos parece abarcar el

mundo entero, se revelara como un mero rincón de una vasta residencia de pasillos laberínticos destinada a arrastrarnos en su eventual derrumbe. En presencia de la descomunal, ardiente fábrica del cuerpo, queremos hablar y nos quedamos balbuceando.

Pero estos balbuceos a los que nos condena la falta de aquel lenguaje «primitivo, sutil, sensual, obsceno» que jamás tuvimos no agota los aspectos de la relación entre nuestras dolencias y las prácticas del lenguaje. La enfermedad hace otra cosa: nos hace leer, hablar y escribir de otras maneras que las que induce la salud. Nos hace expresarnos, por ejemplo, de una manera abrupta, atropellada, como si febriles o exhaustos en nuestro lecho nos convirtiéramos en aquella autora del «libro más grande de la historia» que Woolf menciona en su diario, empeñada en manifestar los pensamientos que emergen «calientes» y «súbitos» sin tolerar el «lento y engañoso» despliegue de las frases. «Hay, confesémoslo (y la enfermedad es el gran confesionario) una infantil franqueza en la enfermedad; cosas se dicen, verdades se exclaman, que la cauta respetabilidad de la salud oculta» (Woolf, 1926b, p. 37) —escribe Woolf. Es el tiempo de una verdad que no se formula en argumentos sino en exclamaciones. Pero esta anárquica impulsividad es propia también de la

práctica de lectura de la enferma que, nos dice la escritora, no es capaz de tolerar el curso de una novela o un tratado. «La enfermedad —leemos— nos vuelve adversos a las largas campañas que la prosa exige». No podemos ya seguir el lento apilarse de los módulos que componen, digamos, la masiva estructura de *Madame Bovary*. Pero en el naufragio de esta inclinación emergen acciones de lectura que son «súbitas, intermitentes, intensas». No leemos siquiera poemas, sino fragmentos de poemas.

Quebramos una línea o dos y dejamos que se abran en la profundidad de la mente, que extiendan sus brillantes alas, que naden como peces multicolores en aguas verdes: 'y con frecuencia por la noche, visita a los rebaños en los crepusculares médanos / que se desplazan en densos grupos por las montañas / custodiadas por el viento lento y lánguido. (Woolf, 1926b, pp. 40-41)

Woolf no nos dice quién es el autor de estas líneas, pero no importa: la lectura de la enfermedad ignora a los autores y aborda los textos un poco como si fueran las huellas de un ave en un campo nevado. Recogemos los signos en la página como indicios dejados por una criatura anónima y perdida.

Y estas huellas nos atraen tanto más cuanto más incomprensibles. En efecto,

en la salud el significado prevalece sobre el sonido. Pero en la enfermedad, con la policía fuera de servicio, nos deslizamos detrás de algún oscuro poema de Mallarmé o John Donne, alguna frase en Latín o Griego, y las palabras nos entregan su aroma, y se rizan como si fueran hojas, y nos bombardean con luz y oscuridad, y si al final aprehendemos un sentido es más rico por haber viajado lentamente con su floración bajo las alas. (Woolf, 1926b, p. 41)

Por eso la lectura de la enfermedad es caracterizada por lo que designa la palabra inglesa *rashness*: la temeridad, la precipitación, incluso la imprudencia. La lectora se mueve por el texto como un ladrón que hubiera ingresado en un recinto y regresará pronto a su guarida para observar desde todos los costados su nueva adquisición. Lo clandestino y asocial de su lectura le permite sustraer a los autores más canónicos de las estructuras interpretativas que los apresan. Pensemos en Shakespeare, dice Woolf. En condiciones de salud, su fama nos intimida,

y todos los libros de todos los críticos embotan en nosotros el trueno de la convicción de que nada se interpone entre nosotros y él, convicción que, aunque ilusoria, es sin embargo una fantasía tan útil, un placer tan prodigioso, un estímulo tan fuerte para leer a los grandes. (Woolf, 1926b, p. 42)

En la salud abordamos los textos de Shakespeare como campos cultivados, ciudades habitadas, países cartografiados, y sabemos, en cada línea, que alguien ha explorado lo que nosotros exploramos, comprendido lo que nosotros comprendemos, descubierto lo que nosotros descubrimos. Pero la dolencia les devuelve su irreducible, salvaje singularidad.

La soberana eminencia de la enfermedad... no deja nada sino a Shakespeare y nosotros, y entre su arrogante poder y nuestra abrumadora presuntuosidad las barreras caen, los nudos se desatan y el cerebro vibra y resuena con Lear y Macbeth...

Como ven, la escena es otra vez una batalla, y la lectura es un acontecimiento irrepetible. No hay ninguna garantía de que aquello que sucede en su curso deje rastros una vez que la tormenta haya pasado;

no hay la menor certeza de que, una vez concluido el trance, podamos decir: ahora entendemos mejor a Shakespeare y de ese modo incrementamos el caudal de nuestra cultura. Pero no importa: la enfermedad nos infunde una indiferencia espontánea a la cultura, indiferencia que nos permite al mismo tiempo abordar un texto canónico como si nadie lo hubiera nunca leído y explorar las bibliotecas ignorando las jerarquías usuales. «Estar enferma» concluye con una vertiginosa enumeración de los sucesos que consigna un libro del escritor Augustus Hare, que en la segunda mitad del siglo XIX le dedicó una vasta serie de interminables volúmenes a la crónica de sus viajes y a las proezas de familias aristocráticas inglesas. La época de Woolf consideraba sus informes de la sociedad tradicional como el punto más bajo en la jerarquía de lo escrito, pero a la enferma no le importa: «si no es lo mejor de la literatura nos gusta la peor —es la mediocridad lo que aborrecemos» (Woolf, 1926b, p. 43). La mediocridad o la obediencia a «la ley» tal como rige en un mundo literario histórico, que como toda ley «se pone de lado de lo normal. Pero para los que sufren una leve alza de la temperatura los nombres de Hare y Waterford y Canning despedirán siempre rayos de una luminosidad benigna» —dice. Esta

«luminosidad» es lo que la lectora enferma busca, como el paciente que se acomoda en su cuarto de modo que lo alcance el sol que admite la ventana. Esa virtud tónica busca cuando sigue página tras página las acciones inconexas de tal o cual duque, las preocupaciones de tal o cual dama, los desastres de tal o cual banquero, todos de algún modo iguales, todos meros nombres,

porque la vida de entonces no era la de Charlotte o Louisa. Era la vida de familias, de grupos. Era un tejido, una red, que se extendía y apresaba a toda clase de primos y dependientes, a cada viejo empleado. (Woolf, 1926b, p. 44)

Y la lectura sigue los hilos de esa trama, esa red, ese tejido de manera flotante, deteniéndose en tal o cual nudo e ignorando muchos otros, desentendida de la expectativa corriente de coherencia. Es que no tiene el propósito descubrir el sentido cifrado en estas crónicas, sino sumergirse en aquel dominio indeterminado e impalpable, ese efecto global que Woolf llama su «atmósfera».

Queda mucho que decir, pero nada de tiempo. Como mi exposición ha sido un poco abrupta, déjenme que reúna algunas de las piezas que he estado extrayendo de este

texto de 1926. La tradición literaria europea, afirma Woolf, ha ignorado casi invariablemente el cuerpo, del mismo modo que cada uno de nosotros puede hacerlo mientras, estando sanos, somos capaces de participar en el mercado usual de intercambios sociales. Pero la enfermedad, al mismo tiempo que nos sustrae de este dominio, fuerza nuestra atención a dirigirse al cuerpo donde emerge, al cual permanece amarrada, y que ya no aparece como un instrumento confiable sino como un «monstruo»: un sitio inmenso de topografía exquisitamente irregular del cual podemos explorar solo una región, un claro abierto, un área alumbrada que se pierde en franjas de progresiva oscuridad. Es también un campo de batalla; allí se producen todo el tiempo escaramuzas que entablan fuerzas irresistibles y poblaciones exóticas que son indiferentes a nosotros pero nos imponen, cuando sus signos cobran la forma de una dolencia, la concentración más exclusiva. El cuerpo en la enfermedad aparece o bien como si lo atisbáramos desde una distancia inaudita o bien como si nos constriñera a la más abrumadora proximidad; de esas dos maneras nos muestra que nuestra humanidad confina en cada milímetro con lo inhumano.

Y me gusta pensar que estas polaridades de la experiencia corresponden a dos maneras de abordar textos que Woolf postula como extrañas a la tradición crítica del buen leer pero son, piensa, las que practica la lectora enferma: una es la lectura rapaz, arrogante, incivil e inculta que aborda el texto como un coto de caza, que recorta frases, fragmentos de frases, palabras, letras, que las captura y hace de ellas un uso estrictamente personal; y otra que sigue el despliegue de la red del texto desde la distancia, una lectura de sobrevuelo que quiere exponerse al pausado despliegue no de su argumento sino de su atmósfera. ¿Y en cuanto a la escritura? ¿Cómo concibe este ensayo una literatura que sería fiel por fin al cuerpo? La escritora no lo dice, pero no es extravagante suponer que no esperaba de los nuevos escritores simplemente que hablaran de la corporalidad como los antiguos hablaban de la mente, «lenta y engañosamente», respondiendo a las demandas de la sintaxis, completando frases que fueran los módulos de vastas arquitecturas ordenadas. Podemos conjeturar que pensaba en una literatura que se desplegara siguiendo una dinámica análoga a la que sigue la lectura de la enfermedad: oscilando entre el registro rapaz de los movimientos «calientes» y «súbitos» de un pensamiento que es

a la vez emoción y movimiento orgánico,
y la exploración, por medio de un idioma
«primitivo, sutil, sensual, obsceno», de la
topografía de ese lugar nativo y extranjero,
el cuerpo tan remoto como íntimo.

Referencias

- WOOLF, V. (1926a). On Being Ill. *The New Criterion. A Quarterly Review*, IV(I), 32-45.
- ____ (1926b). The Cinema. *The Nation and Atheneum*, XXXIX(13).
- ____ (1925-1930). *The Diary of Virginia Woolf* (Vol. 3). Harcourt Brace Jovanovitch.



El ojo profanado: de Hegel a Gombrowicz

Silvio Mattoni

Universidad Nacional de Córdoba

RESUMEN

A partir de una definición hegeliana de cuerpo, como apariencia orgánica de una idea de vida, que coincide con la conciliación alcanzada por la obra de arte, con la forma bella de la materia, intentamos describir el trayecto que llevaría desde ese sentido unitario, totalizador, del cuerpo, incluso de lo bello en su manifestación corpórea, hacia su crisis o disgregación en partes, en la literatura de Witold Gombrowicz, quien niega la posibilidad de que el sentido unitario se exprese adecuada y establemente en un cuerpo, hecho de partes, divisible y aun deseable por sus partes. Entre el idealismo de Hegel y su profanación estética en

Gombrowicz, nos proveerá una transición el análisis fenomenológico de Merleau-Ponty de la relación entre el ojo y el espíritu, o la mirada del cuerpo y el sentido. De este recorrido surgirán acercamientos a los problemas del cuerpo y el arte, la vida y su representación, la totalidad y las series o la metonimia.

Palabras clave:

cuerpo, apariencia, estética, idea, ojo, profanación.



ABSTRACT

On the basis of the Hegelian definition of the body as the organic appearance of an idea of life, which coincides with the conciliation achieved by the work of art with the beautiful form of matter, we try to describe the path that would lead from the unitary, totalizing sense of the body, even of the beautiful in its corporeal manifestation, towards its crisis or disintegration into parts, within Witold Gombrowicz's literature. The author denies the possibility of the unitary sense being adequately and stably expressed in a body, made of parts, divisible and even desirable by its parts. Between Hegel's idealism and its aesthetic

profanation in Gombrowicz, Merleau-Ponty's phenomenological analysis of the relationship between the eye and the spirit, or the gaze of the body and meaning, will provide us with a transition. This journey will lay out approaches to the problems of body and art, life and its representation, totality and series or metonymy.

Keywords:

body, appearance, aesthetics, idea, eye, profanation.

No se trata de preguntar, esencialmente, qué es un cuerpo, sino más bien de señalar qué significa. Dado que un cuerpo aparece, se percibe sensorialmente, lo que es en sí mismo estaría, al mismo tiempo, a la vista, pero también se ocultaría en su manera de aparecer. Sin embargo, no sería la aparición de un elemento imperceptible y más auténtico, más fundamental, que se expresaría en forma de cuerpo, sino que el acto de hacerse ver, tocar, oler, pone en marcha una serie de remisiones, de envíos. Del cuerpo vamos a sus partes, pero su unidad, la solidaridad de esos componentes, su simetría o su singularidad, se muestra como un enigma. Hay allí miembros, aspectos, cosas que podrían analizarse, es decir, separarse, porque ningún

sentido las capta simultáneamente, pero no deja de ser un cuerpo, solo uno. Y esa unidad está más significada que mostrada: quieto o en movimiento, un cuerpo se realiza como expresión de su trayecto invisible, no tanto de su modo de ser, sino más bien de cómo habría llegado a ser tal cual ahora aparece.

Por otro lado, el cuerpo, como unidad, aun cuando el análisis pueda volver a disolverlo o a desatarlo en pedazos sueltos tanto en el orden de las sensaciones como en la necesidad de los nombres, remite a otro significado, ya no espacial –que habría sido la unificación de sus partes, la reunificación de los sentidos– sino temporal. Y este segundo significado intentaría responder, sin llegar a

dar más que respuestas nominales, a la pregunta: ¿qué mueve a un cuerpo? Aparece, podemos llamarlo como si fuese una sola cosa, pero vive, en algún punto se unificó para expresar lo que ha llegado a ser.

Esta manera de pensar el cuerpo, que aparece, que es por lo tanto un objeto estético, como la manifestación unilateral de su unidad secreta, que remite a otra parte, imperceptible, nos sugiere un extraño proceso, entre lo visible y lo invisible, cuya contradicción se habría superado, precisamente, en esa apariencia significativa. Tendremos pues que escuchar de nuevo las clases de Hegel sobre el significado de las apariencias, donde los cuerpos vivientes son tan solo un preámbulo, un borrador para las obras de arte que llevarán a la materia, finalmente, el sentido.

No obstante, si el cuerpo tiene un sentido, una idea de vida, es porque también sería su apariencia sensible. Es ya algo más verdadero que la naturaleza inorgánica. «Pues solo lo vivo es idea y solo la idea lo verdadero», dice Hegel (Hegel, 2017, p. 91). Pero si el cuerpo no consumara completamente su idealidad, aquello que lo anima, esa verdad puede no desaparecer del todo, sino opacarse. Es la enfermedad, la decadencia del cuerpo, una cosa real cuyo concepto se difumina o se enturbia: «tal existencia es

entonces una vitalidad mala y raquítica que todavía vive solo porque la inadecuación entre concepto y realidad no es absolutamente radical, sino relativa» (Hegel, 2017, p. 91). Cuando la concordancia entre cuerpo y animación se disuelve por completo, la vida se transforma en muerte y la unidad se descompone, quedan restos, ya no apariencia de una vida, sino materia inerte.

Mientras tanto, la idea puede seguir siendo real, como cuerpo, en su carácter de apariencia. Existe, dirá Hegel, pero no tiene su ser en sí misma, remite a lo interno, a aquello que en lo externo significa vida. No es una apariencia estática: la totalidad del cuerpo como mera exterioridad, como materia, carne, etc.; sino un «proceso interrumpido del idealizar en que precisamente se revela el alma viva» (Hegel, 2017, p. 93). Por ello la unidad resultante se configura a partir de sí misma, tiene su fin en sí misma, vive porque está viviendo. Sin embargo, la apariencia de vida que se ve en el cuerpo es una realidad todavía externa, a través de la cual lo interno se transparenta; a falta de aquello que lo mueve, su animación, el cuerpo deja de expresar una idea de vida. Aun en un orden material, en el organismo, hay una interioridad cerrada, no visible, hecha de órganos vitales que se refieren a sí mismos, hacen circular líquidos y señales «como una

esfera», según la imagen de Hegel. Pero también se manifiesta el proceso exterior, contra la exterioridad, que percibe, consume, ingiere o rechaza. Los órganos de los sentidos, que perciben la apariencia, incluyendo la propia apariencia, hacen pasar lo externo al interior, donde el sentido del movimiento finalmente se forma. Más allá de lo contingente y, aun, efímero de la conjunción que manifiesta un cuerpo viviente, en su existencia es la unidad, la armonía de su idea y su apariencia, la objetivación de la vida como real. Pero ¿existe este volverse objetivo de una animación invisible, aparte de los sentidos de un sujeto que pueda remitir recíprocamente el cuerpo a su íntima vitalidad? Objetivamente, sí, dirá Hegel. El animal tiene su fin en sí mismo y significa el movimiento de la vida, que incluye la aparente repetición de la vida. Pero aquel cuerpo que puede expresar de otro modo, sin hacerlo aparecer más que internamente, su sentido de la apariencia, aunque esté igualmente sometido al desgaste y al límite de su exterioridad, vuelve relativa la dependencia de su vida con respecto a su propia materia o carne. Esta relativización de la dependencia del principio anímico interno con respecto al cuerpo puramente aparente es llamada por Hegel, extraña y literariamente, «la prosa del *Dasein* humano» (Hegel, 2017, p. 110). ¿Qué quiere decir «prosa»

en este caso? En primer lugar, que las contingencias naturales, las enfermedades, por ejemplo, no disuelven de inmediato el sentido a la vez revelado y oculto en su cuerpo, como si este último fuera un medio para un fin no aparente. No solo se trata de estar vivo, sino de continuar dándole sentido a la vida, aunque sea el sentido más restringido del mantenimiento de su singularidad. En segundo lugar, el cuerpo se vuelve un medio para intereses que no proceden de él mismo; por lo tanto, ese anómalo animal no expresa su plena vitalidad en el estado saludable, sino que niega el límite inmediato de su existencia para afirmarse como algo más que su apariencia. Y si su cuerpo es ahora un medio, también los otros podrán serlo y, finalmente, todo su ser se rebaja a medio para satisfacer intereses que dependen de otros.

Esta es la prosa del mundo tal como se le aparece tanto a la propia conciencia como a la de los demás, un mundo de finitud y mutabilidad, de enredo en lo relativo y de opresión de la necesidad, a la que el singular no puede sustraerse. (Hegel, 2017, p. 111)

El interés de la singularidad entonces choca con otros, de los que depende y a los que pretende sobrevivir, sin que esa colisión

supere nunca la negatividad final que aguarda a todo cuerpo. Paradójicamente, aunque nunca sea del todo así en Hegel, la superación de la finitud de la existencia singular no se dará en su forma de vida, en su estar viva, sino en el traspaso del sentido a una materia inerte. La prosa de la supervivencia interesada en su propia contingencia tiene que pasar, mediante una operación rítmica, digamos, a lo que se llama «arte», o sea un sentido que no dependa ya del cuerpo finito que sin embargo lo realiza.

En el arte, más allá de las contingencias que varían hasta el infinito, como figuras de la necesidad y la limitación físicas, podría hacerse cuerpo una idea no limitada en una transparencia al fin alcanzada. Porque el cuerpo, como forma de vida, disemina el mismo concepto que expresa en tanto que apariencia, su vitalidad se descompone en órganos y miembros particulares, cada uno con su función, así como en gestos o manifestaciones, cada cual con su emoción. Los vehículos del cuerpo apuntan a significar la unidad de una vida singular, pero no llegan a ofrecer íntegramente esa totalidad. ¿Y dónde habrá de aparecer la animación, el estado y el proceso actualizados del viviente, en ese compuesto, en esos signos parciales que forman su cuerpo? En el ojo, dice Hegel, que no será entonces una parte

cualquiera, un elemento del sentido exterior y de pasaje al sentido interno, sino el punto donde se concentra el principio anímico: «pues el alma se concentra en el ojo, a través del cual no solo ve, sino que también es vista» (Hegel, 2017, p. 115). Pero esta conversión del ojo en fetiche de la plena singularidad, que ya había insinuado Platón¹, por ejemplo, no funciona solamente en el examen del cuerpo para su unificación como vida auténtica, para ver su verdadera manifestación o su aparición, sino que condensa la acción del arte que «transforma toda figura, en todos los puntos de la superficie visible, en el ojo» (Hegel, 2017, p. 115). La obra de arte, un cuerpo fijo en el tiempo, mira con el ojo que manifestó la vida de una existencia finita.

De una manera análoga, aunque sin proponer una verdad fija del sentido de lo visible, Merleau-Ponty relaciona el ojo y el espíritu en la experiencia sensible y en la mirada artística. Solo que en su caso el cuerpo no se concentra y se eclipsa en el ojo y en el sentido, sino que el acto de ver y

1. Para una distinción más precisa del ojo en Platón, y sobre todo para su diferenciación entre lo sensible y lo inteligible bajo la mirada, incluyendo su incidencia y su discusión en la filosofía del siglo XX, ver el artículo de Germán Prósperi (2016).

de verse configura la presencia del cuerpo. El arte, entonces, sería una manifestación del cuerpo, su extensión y su conciencia exteriorizada, más que una superación de la contingencia corporal.

Visible y móvil [dice] mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, [pero] puesto que ve y se mueve, tiene las cosas en círculo a su alrededor, ellas son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con la misma materia del cuerpo. (Merleau-Ponty, 1977, p. 17)

No habría, así, una separación clara de la unidad del cuerpo, sino que su experiencia se daría en el contacto con lo que percibe y en la continuidad de lo que ve, lo que toca, con el hecho de verse y tocarse. Como en Hegel, ni el ensamblaje de sus partes produciría la animación del cuerpo, pero tampoco esta dependería de una entidad ideal, de otro material intangible, que fuera a incorporarse en él como si el cuerpo no fuese ya en sí mismo un movimiento sensible. Lo que importa para Merleau-Ponty es que el cuerpo se hace presente, en su misma contingencia, como un haz de relaciones. El ojo no es el espíritu separado del cuerpo mortal

para expresar su propia autenticidad a través de la modificación de la materia, para objetivar la idea no finita en una forma, sino que constata la extensión de la carne, de lo que va a morir, en el pensamiento que la confirma, en la mirada del arte, por ejemplo. Un cuerpo está «entre vidente y visible, entre quien toca y lo tocado, entre un ojo y el otro, entre la mano y la mano», donde se realiza

una especie de recruzamiento, cuando se alumbra la chispa entre el que siente y lo sensible, cuando prende ese fuego que no cesará de quemar, hasta que tal accidente del cuerpo deshaga lo que ningún accidente hubiese bastado para hacer... (Merleau-Ponty, 1977, p. 18)

La enfermedad, digamos, vuelve a cerrirse como ese dismantelamiento exterior, accidental, que separará la conciencia del cuerpo. Por lo cual, mientras la animación y la visión prosigan, habría cierta unidad, la experiencia del cuerpo podría traslucir la mirada, el conocimiento de la mirada sobre el cuerpo, que mira y se mira. La diferencia entre el arte ideal de Hegel y el arte carnal de Merleau-Ponty estaría no en la unidad reflejada de la vida en el cuerpo, que comparten, puesto que no abandonan

la existencia de un mundo no visible, aunque solo sea pensable, sino en el sentido que esa unidad revela. Vehículo pasajero de la vida que sigue, por un lado; testimonio de la presencia de lo contingente que se afirma como tal, en sus extensiones materiales, por el otro. La apariencia artística de un contenido verdadero, más real que cualquier cosa sensible, dejaría su lugar en el espíritu de Merleau-Ponty a una dialéctica no resuelta, insuperable, entre el cuerpo visible, la obra hecha, y el sentido invisible, su reflejo, su espejo ofrecido a la mirada, la potencia ilimitada o futura de la reflexión.

De allí que en la óptica de Merleau-Ponty el ojo se encuentre con la mirada como la mano con la pintura, desde el principio del pensamiento y el principio del cuerpo donde este se elabora: Lascaux y Cézanne forman parte del mismo espacio. El cuerpo que pinta saca a la luz aquello que se ve en él. La unidad del cuadro, y su visibilidad, se basa en ese trazo unitario que lo fija y a la vez lo abre a la mirada de cada cuerpo. Como el hecho de verse viviendo, el cuerpo despliega en aquello que hace ver tanto «semejanzas eficaces» como «significaciones mudas» (Merleau-Ponty, 1977, p. 28). El cuerpo significa algo porque ya era, antes de tender la mano hacia la pared o el lienzo, una forma. Así, cualquier parte es el todo,

como toda su *Bildung*, decía Hegel, «expresa su carácter espiritual» (Merleau-Ponty, 1977, p. 320). De manera que lo corporal es lo que está ahí, en el mundo visible, de lo espiritual, pero también «el espíritu es lo interno perteneciente al cuerpo y no una interioridad heterogénea a la figura externa» (Hegel, 217, p. 320). Hará falta el arte para que ese ánimo del cuerpo como forma de vida se transforme en sentido, en una superación de la materia y de lo finito. Pero entonces el arte, en su origen, deberá reducir la contingencia, esquematizar el cuerpo como unidad. Un cuadro no se hace, decían los paisajistas románticos, poniendo delante de la naturaleza un espejo de ciertas dimensiones, sino captando los elementos visibles y unificándolos por un esfuerzo del pensamiento en los límites de su representación, como un signo hecho de naturaleza². Tal unificación del arte, que absorbe y supera la unidad vital de cuerpo y animación en cada ser, procede mediante la negación de las partes, negándose a ver el ensamblaje de cosas que sin embargo detalla la materia de la obra.

2. Una exposición detallada de esta diferencia entre percepción de la naturaleza y captación de su unidad en la obra de arte puede leerse en las *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje* del pintor y naturalista romántico Carl Gustav Carus (1992).

Pero ¿y si no hubiera un sentido, si la unidad del cuerpo fuese una ilusión del ojo, una fabricación del espíritu? ¿Qué se entendería si la apariencia del cuerpo no fuese más que apariencia, partes que el ojo une? Porque no hay en realidad un ojo, la mayoría de las veces, sino dos focos que informan unas sensaciones dispersas, paralelas o convergentes. El cuerpo vivo sería, tal vez, un cuadro hecho de puntos dispuestos por azar o por una mecánica involuntaria; y el cuadro, fragmentos sin sentido que solo reflejarían la unión posible y la disgregación de cada parte. La separación filosófica del ojo anuncia, pues, una vorágine, el impulso y el reposo, el hambre y el sueño, la unidad y su destrucción, como el verdadero cuerpo cualquiera, destinado a crecer, gozar, padecer y terminar, que nunca alcanza esa conciliación entre lo externo y lo interno, que no logra siquiera discernir esa diferencia inaprehensible, de igual modo que el arte nunca logra saber si su sentido está en la forma o si algo que quiso decir llegó a formarse. Sin que aparezca nada en la apariencia, puesto que todo tiene que ponerse, reflejarse, diferenciarse a partir de ella, la ironía sustituye la unidad del cuerpo por su potencia de enfermedad, por aquello que lo divide en partes, que escinde también lo que se quiere, lo que se piensa y lo que se siente en

ese *Dasein* de carne. Así, la mirada, o sea, el arte, sin querer, acaso sin pensar, profana la unidad del cuerpo, evapora todo espíritu, deja palabras en un lado, silencios en otro, momentos visibles y ceguera, instantes de vitalidad o tendencias que surgen, fondos de exceso, desgaste y enfermedad divisoria que se arremolinan como una tormenta perpetua llamada naturaleza o *physis* o lo que hay.

Lo que no hay es unidad del cuerpo, sin su concepto, sin idea, pero tampoco unidad del animal que siente con su principio mental, la chispa de estar vivo y saberlo, que custodiaba con esmero el fenomenólogo. Y si estos movimientos de una óptica dualista tendían a la síntesis del cuerpo con su otro, el arte, por su lado, pura escucha de la materia que se fuga, se forma y se deshace, jugará con su análisis. ¿Qué significa un cuerpo que nunca deja de ser la suma de sus partes? O bien, ¿qué significa un conjunto de frases que profana el supuesto sentido de las palabras que intentaban justificar la existencia de los cuerpos? Quizás signifique, irónicamente, la liberación de todas las unidades, apariencia de la apariencia, la verdad material tal cual: nacimiento, reproducción, insinuación de muerte y afirmación de vida instantánea. El cuerpo ya no sería carne ni figura material de la vida, como si esta

siguiera y atravesara los cuerpos para continuar lo que sea, especies, linajes, incluso lenguas. Sería, en su separación incesante, la negación de la unidad que aplica un ojo, incluso el propio: profanación de su armonía, violación de su inocencia. Un cuerpo es una enfermedad de la materia que adquiere apariencia orgánica.

Lo real dejaría, así, de ser conceptual, como si una idea de vida animara los cuerpos, se expresara a través de ellos. Pero tampoco sería un cruce entre la percepción y la conciencia, reflexión o reflejo que produce los efectos de la vida. Aunque el animal artístico en particular, que vive en la forma de su lenguaje, unifica, expresa y refleja en cada apariencia un gesto de designación. En la afirmación del caos, en lo efímero de esas formas de expresión, que siguen la transitoriedad del cuerpo, Gombrowicz insinuaba un movimiento del arte, como centelleo de compuestos, de imágenes e ideas, de palabras y sensaciones; un arte que sería la vida aparente del animal que habla: «como la ola que, compuesta de un millón de moléculas caóticas, reviste sin embargo a cada instante una forma determinada» (Gombrowicz, 2015a, p. 12). Y, sin embargo, sin unidad, hecho de apariencia que ningún fondo estabiliza, el cuerpo se siente real, aunque no porque piense o manifieste una idea, como

la continuidad de la vida, sino porque está amenazado por la división, por los comienzos de su pérdida. Declara Gombrowicz (2015a, p. 8): «Yo veo el universo como una entidad completamente negra y vacía, donde lo único real es lo que hace mal: precisamente el dolor».

Sin embargo, el dolor no deja de ser una sensación de vida, una constatación del cuerpo, y en su adquisición de una forma, en su configuración estética, puede bordear los límites del goce, como cualquier enfermedad, cualquier empañamiento de la transparencia entre palabras y sensaciones o percepciones. En la literatura, particularmente, la forma puede analizarse hasta el sentido difuso que se adhiera a una sola palabra. Y es lo que hace Gombrowicz en su cuento de juventud, disolvente de ciertos ideales caducos, que se titula «La virginidad», escrito en 1928. No interesa allí tanto el concepto de esa palabra, de origen vagamente religioso o livianamente moral, que acaso no sea más que un cúmulo de residuos culturales, sino cómo podría incidir en la forma asumida por un cuerpo. ¿Cómo se siente esa palabra, que se enlaza con muchas otras, en formas de dolor, de goce, de temor y deseo? ¿Cómo una mirada teñida por la palabra en cuestión la une con el cuerpo en el que se fija? Preguntas

que ya indican sus respuestas: las formas, el análisis de palabras, afectarán el cuerpo, dividiéndolo, mostrando sus partes. Y a su vez, la palabra que produce imágenes de apariencia unitaria nunca está separada del todo, se articula en la prosa que acribilla el cuerpo de sentidos, que lo tironea por momentos, por raptos. La prosa del cuento reflexiona así sobre la prosa de un mundo, y le indica, con ironía, el horizonte de su disolución. «La boca... una cereza... los senos, como botones de rosas...» (Gombrowicz, 2015b, p. 89), anota Gombrowicz para gozar de esos lugares comunes, esas imágenes parciales. Pero un cuerpo no se resuelve como «una cesta de flores y frutas en el mercado». Todo en él puede analizarse y aun así reducirse a una idea, como el «codo» o el «brazo» de la muchacha aludida, que se tornan «virginales».

El costado erótico del cuerpo aparece en su partición. Mientras que la unidad del cuerpo filosófico encontraba finalmente en la forma del arte su desinterés del sexo, como las estatuas desnudas para Schopenhauer³, que podían mirarse sin obedecer a

ese deseo involuntario que sometía al individuo a las necesidades de una vida ciega, sin sentido y perpetuamente repetida. Pero la muchacha de Gombrowicz no puede descubrir por sí sola aquello en lo que la convierte una mirada: las frutas o flores de sus partes, la capilla intocada de su brazo plegado. Recibe, entonces, su aspecto, su estética, por un golpe que le llega. En su paseo virginal por el parque de la casa familiar, desde la cerca exterior, de pronto un mendigo le tira una piedra. Pero el verdadero signo consiste en que ella se da vuelta y le sonríe a su agresor. Esa sonrisa, que parece contradecir el dolor que se le ha infligido, desata una serie de actos, de reacciones que traspasan los límites de su aparente inocencia: quiere comer lo que cae al piso, pregunta por qué los hombres no usan vestidos y se cortan el pelo, se roba una cuchara de plata... El ladrillo que recibió en el jardín le revela una imagen, la forma en la que está apresada, el cuidado del que

3. De lo cual se burla Nietzsche fácilmente, entre otros lugares, en el «Tratado tercero» de *La genealogía de la moral* (1978, p. 121 y ss.), donde dice: «Schopenhauer interpretó la expresión “desinteresada-»

damente” de una manera personalísima [...] Sobre pocas cosas habla Schopenhauer con tanta seguridad como sobre el efecto de la contemplación estética: le atribuye un efecto contrarrestante precisamente del “interés” sexual [...] y nunca se cansó de ensalzar, como la gran ventaja y utilidad del estado estético, *ese* liberarse de la “voluntad”».

ella misma debe hacerse objeto. Tiene que resolver la serie que va del ladrillo ajeno a su robo escondido y que la empuja a tocar cosas inmundas, porque las reglas que las manchan le resultan inaccesibles.

El cuento retrocede hacia la prosa de sus causas y consecuencias, hacia el compromiso de la muchacha con un novio, ferviente admirador de su inocencia, es decir, de una apariencia. Este le había pedido «su mano», como se decía hace siglos. Y ella literalmente le había respondido: «a condición de que no me pida a cambio un miembro de mi cuerpo» (Gombrowicz, 2015b, p. 91). Pero él, justamente, pide lo que dice, porque la virginidad, imaginada como unidad, «la base y el eje de toda virtud» para el novio idealista, no deja de estar en un lugar del cuerpo. El cuento se demora en la banalidad del novio que hace suposiciones sobre una base inestable, con una meditación que ya no es idealismo sino la estela evanescente de su armonía construida: «La virginidad... una categoría de seres encerrados, aislados, incontaminados, separados por una tenue membrana, distintos a todos los que los rodean, están resguardados de toda obscenidad» (Gombrowicz, 2015b, p. 92), piensa el personaje. Aunque precisamente ¿no es obsceno acaso el indicio de ese resguardo, destinado a romperse? Por-

que se pone fuera de escena lo que funda la escena. Incluso en un momento el funcionamiento del cuerpo, las necesidades fisiológicas que se cumplen en el más discreto aislamiento, se le aparecen y tiene que cortar ese hilo de pensamiento que va de la pureza directamente a la inmundicia, por la lógica de todos los opuestos. La virginidad se ofrecía como una síntesis, aun en su frágil consistencia: «Una mezcla perturbadora de física y metafísica, de elementos abstractos y concretos... De una pequeña partícula puramente corporal nace el inmenso mar del idealismo y de los milagros» (Gombrowicz, 2015b, p. 93). Se trata pues de la unidad ideal: la membrana concreta, invisible, casi imaginaria, condensa y representa elementos incorpóreos, dentro de la adecuación milagrosa de todo símbolo entre materia y sentido. Pero al derramarse por el resto del cuerpo, la virginidad convertida en símbolo vuelve a presentarse en partes: «adviento instintivamente», piensa el novio, «que sus orejas son más vírgenes que su nariz, y todavía más que sus orejas lo es la suave línea de los hombros, el pulgar más que el índice» (Gombrowicz, 2015b, p. 94). La gradación de lo virginal aparenta romper su unidad originaria, aunque solo por el análisis del pensamiento, ya que en última instancia cada detalle y cada gesto

intensifican el efecto general. Los detalles pueden ser artificiales, casi estudiados, los gestos ingenuos, productos de una supuesta espontaneidad, pero el conjunto sigue siendo la imagen de la muchacha. Aun cuando sean elementos que, a la vez, se admiran y están vedados para la mirada varonil. El relato sigue los pasos de esa mirada porque desde allí se componen la palabra y el cuerpo, la idea y su representación. «La falda, la blusa, la sombrilla, los guantes, la sagra-da ingenuidad provocada por el instinto... todo eso es delicioso, pero no es para mí» (Gombrowicz, 2015b, p. 95). ¿Cómo podrá alcanzar la pureza proyectada por la imagen de «ella» cuando a «él» le están vedados los adornos, la ingenuidad, lo improfanable? Mediante un ideal al que se pueda sacrificar, potencialmente. Pero la virginidad ya no es, entonces, algo que se va a sacrificar, sino el objeto inaccesible al que se tiende por el sacrificio, algo en que creer: «cualquier cosa. Siempre y cuando contenga un ideal. ¡Heme aquí, virgen viril, soportando el peso del propio ideal!» (Gombrowicz, 2015b, p. 95). Sin embargo, la muchacha no acepta calladamente el peso de ser idealizada, puesto que su ingenuidad aparente no buscó ningún objeto, y le pregunta al soldado del ideal qué es ella y en qué consiste aquello que lo atrae de ella: el amor, la virginidad, la inocencia, entre otras cosas. Y

ante sus explicaciones mitológicas, de pronto, ella le revela el acto de ser apedreada, las manos anónimas que en escenas ocultas no pueden dejar de mancillar esa apariencia pura que tan constante y esmeradamente se ofrece.

¿Cómo es posible que eso pase?, se sorprende el novio. Pero pasa todo el tiempo, cada vez que ella está sola, hay hombres que desde lejos le tiran piedras. Y lo mismo les pasa a sus amigas vírgenes. «Pedradas contra las vírgenes», piensa el novio, desconcertado (Gombrowicz, 2015b, p. 97). Sin advertir que lo más desconcertante para ella es la sonrisa con la que responde a cada piedra. Debería doler, y duele, pero la mirada rota a pedradas instala el gesto de darse vuelta y sonreír. El misterio de las vírgenes se prolonga aunque ya no puede ser devuelto a un solo sentido, como si la ingenuidad lindase con la ausencia de límites. ¿Qué significa entonces? El idealista responde: «El aspecto distintivo de la virginidad reside en el hecho de que cada cosa asume un valor diverso del real» (Gombrowicz, 2015b, p. 97). Pareciera no haber ya una sola interpretación del símbolo, el cuerpo puede ser o lo uno o lo otro, la unidad que se afirma en su pureza, como el ojo del alma, o la dispersión que se abre a la singularidad de actos imprevisibles, sin mirada. El pensamiento se divide como los personajes del cuento.

Él prefiere mantener la unidad de un sentido inaccesible, aunque significativo, con la eficacia del milagro: «La virginidad y el misterio son la misma cosa, cuidemos bien, entonces, de no desgarrar el sagrado velo» (Gombrowicz, 2015b, p. 98), se dice. Mientras ella no puede sentirse la sede de esa inaccesibilidad; para ella, el misterio es apenas un secreto, el secreto de los pequeños detalles que le ocultan. Piensa: «Nadie le responde a una sino siempre por alusiones simbólicas» (Gombrowicz, 2015b, p. 98). Detrás de las elusivas explicaciones hechas de mitos o de palabras abstractas, orígenes y virtudes, intuye que hay gestos y movimientos definibles. El velo sagrado se reduce a un mero biombo, detrás del cual, a solas, las conductas ordenadas encuentran placer en su desorden secreto: robar, pisar un perro, actuar de manera imprevisible. «Esto es el amor», se dice entonces: «Las vírgenes son educadas en la inocencia para que después todo les resulte más perturbador» (Gombrowicz, 2015b, p. 98). Sabe, así, que no sabe nada de lo que vendrá, pero que esa forma de no saber no se habría dado por naturaleza, que su cuerpo ha sido formado para añadir a un secreto nimio la intensidad más perturbadora posible.

Se suceden cartas entre los novios, donde cada cual defiende una mirada distinta:

ella, realista, escucha discursos sobre inmundicias, sobre la abyección, e interroga las palabras nada virginales que describen el mundo, las férreas necesidades del orden social; él insiste en lo imposible, en mantener la inocencia contra «la carroña de la realidad» (Gombrowicz, 2015b, p. 99); su alma bella, digamos, quiere coincidir con la idea, olvidándose del cuerpo en el que sin embargo se asienta o se esconde la parte física de su anhelo de totalidad. Pero su insistencia le revela a ella una nueva conciencia, porque lo ignora todo: «tengo los ojos vendados», se dice. Y decide confiar en lo que no sabe, en los impulsos más inmediatos que la llevarán a saber, es decir, a sobrepasar los límites de la exhibición de un concepto, la virginidad, para hallar lo ilimitado que ya no será una idea, ni siquiera un ideal, sino cosas, zonas; va a seguir algo que llama, usando las naturalizaciones del idealista, su «instinto de virgen» (Gombrowicz, 2015b, p. 99). Sospechará, entonces, que en cada uno de los demás se esconde el mismo capricho secreto, el mismo que a solas induce a golpear, desnudarse, robar, lamer, comer inmundicias... La virgen sería la apariencia de una abyección secreta, que la blancura del velo torna más intensa. Su cuerpo adquiere la forma de su movimiento acelerado hacia una presencia sin sentido, más allá de las

apariencias pero solo entre cosas y otros cuerpos. El personaje del cuento quiere salir del jardín, saltar el muro, abandonar «el candor de su vestido», porque «allá, al otro lado del muro, hay algo...» (Gombrowicz, 2015b, p. 101).

Y ese otro lado no se manifiesta como un símbolo, sino con una señal, un hallazgo azaroso. El perro de la casa roe un hueso en el jardín. El hueso se presenta como un testigo inanimado del animal que ignora su propio misterio. Y ella invita al novio a compartir esa prueba: «me gustaría que royeras, o sea, que royésemos juntos ese hueso. No me mires así que me ruborizo» (Gombrowicz, 2015b, p. 101). Él se sobresalta, se asquea, no puede creer en la inversión de la supuesta pureza que se siente atraída por la basura. Pero lo cierto es que «todos hacen lo mismo» cuando nadie los ve, según la virgen ha oído decir. A todos les atrae la parte más que el todo, el resto antes que la armonía, lo discontinuo que se insinúa en el aspecto del muro, en el límite. Aunque esa salida imaginaria, indicada por las piedras de los mendigos y el hueso del perro, abriría otra continuidad, no ideal, prosaica, donde la hambruna y el deseo se enfrentan desnudos, como en los relatos sobre la pobreza que la virgen escuchó en la mesa familiar. La muchacha, un mendi-

go, la sonrisa y un hueso están en una serie que encadena los cuerpos a la movilidad de las palabras, sin ideas que se transparenten, salvo como formas caducas y como transformaciones inconclusas.

El deseo sigue esa serie metonímica, de partes: comer basura, eso que todos hacen en secreto, cuando nadie los ve, se conecta con la virginidad, con la cosa improfanable. Pero es necesaria la división en partes para que el deseo se cumpla o se aproxime a ello, de modo que lo improfanable está destinado a su profanación. La novia acerca el futuro a sus labios. Detrás del muro se oyen un golpe y un quejido, le pegan a alguien. Acaso lo hagan «para divertirse... solo por placer...», conjetura la muchacha. Y le declara al idealista el final del cuento: «Tú mismo lo has visto... Ven, que el hueso nos espera. ¡Volvamos a nuestro hueso! Lo roeremos juntos... ¿Quieres?... ¡Juntos! ¡Yo contigo, tú conmigo! Mira, lo tengo ya en la boca. ¡Ahora te toca a ti! ¡Tómalo!» (Gombrowicz, 2015b, p. 103).

La forma del ideal se ha descompuesto, pero acaso entonces la parte separada pueda ser al fin tocada, alcanzada. Sin embargo, el objeto amado se había impuesto como único, irrepetible, por ende fuera de la prosa de las cosas, donde cada una es reemplazable. Puesto que la suposición de

la unidad del cuerpo, la belleza que hacía coincidir una apariencia con una originalidad, era el principio de la atracción que producían sus partes. Sin la forma, aunque se luche contra ella, no se desprende más que una indiferencia, cada objeto es indiferente, en su cantidad. El cuerpo es una promesa que ninguna parte cumple.

En su frondoso *Diario*, Gombrowicz describe momentos de esta dispersión del sentido, de una captación «granulada» de la naturaleza, sin el sentido unificador, continuo, que dependería de una mirada. Pero nadie está en condiciones de mirar todo, todas las cosas, infinitamente, porque la vista, órgano corporal, se cansa. «Cuerpos, cuerpos, cuerpos», comienza una entrada, para resumir la visión de una playa, donde las apariencias no solo no corresponden a esencias, sino que antes bien rechazan la adjudicación de sentido.

A derecha y a izquierda, muslos, pechos, caderas, pies de chicas y de mujeres, puestos al desnudo, y las armonías flexibles de los chicos. Pero el cuerpo mata al cuerpo, el cuerpo quita fuerza al otro cuerpo. Esas desnudeces dejan de ser una aparición, se diluyen en su exceso.

(Gombrowicz, 2017, p. 218)

Se extraña en esos cuerpos lo que atrae, la unidad, e incluso la unicidad. El arte habría de devolverles una forma de aparecer, una envoltura provisoria, pero entonces el aspecto se convierte en una mirada. Cada cuerpo se vuelve un ojo que devuelve a quien lo mira una apariencia extraña. Pero ¿quién puede mantener el sentido de un ojo, una mano, un hueso? La forma, el sentido de la apariencia, sería un evento pasajero, como la vida de un cuerpo cualquiera. En todo caso, el arte, como forma de mirar, como un mundo construido para cada cual, habría de formar lo que está destinado a la disolución, descomponiendo su propia apariencia. Consagraria así una cosa material, palabras o imágenes, para ofrecerla entera a su profanación, al deseo de algún otro.

Referencias

- CARUS, C. G. (1992). *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. Visor.
- GOMBROWICZ, W. (2015a). *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*. El cuenco de plata.
- _____ (2015b). *Bacacay. Cuentos completos*. El cuenco de plata.
- _____ (2017). *Diario*. El cuenco de plata.
- HEGEL, G. W. F. (2007). *Lecciones sobre la estética*. Akal.
- MERLEAU-PONTY, M. (1977). *El ojo y el espíritu*. Paidós.
- NIETZSCHE, F. (1978). *La genealogía de la moral*. Alianza.
- PRÓSPERI, G. O. (2016). Vicisitudes de la mirada. El ojo del alma y el ojo del cuerpo en la *República* de Platón. *Revista Internacional de Pensamiento Político*, 11, 349-368.



Esthétique de l'obscène et politique de l'immonde dans *Ice* d'Antoine d'Agata

Nina Bigot
Université de Lille

RÉSUMÉ

«Le double sens du mot latin *mundus* jette les bases d'une connexion essentielle: en tant que nom il signifie «monde», en tant qu'adjectif, «propre». L'immonde est littéralement ce qui ne fait pas monde» (Julia Peker, «Le spectacle de l'immonde: l'interdit kantien», *Le Philosophoire*, 2008). Le double sens étymologique du mot immonde permet une première caractérisation de l'art photolittéraire d'Antoine d'Agata; un art qui veut rendre visibles celles et ce que l'on invisibilise, le statut de «ce qui fait monde» leur étant refusé. Cette représentation de l'immonde repose sur une esthétique de l'obscénité: elle offense (voire révolte) le regard qui fait l'expérience

de l'immonde et de sa «présence brute où s'exhibe le réel» (Julia Peker, 2008). Quels sont les enjeux de la monstration obscène de l'immonde chez Antoine d'Agata? En analysant *Ice* (2012), qui prend pour sujet les bas-fonds de la société et s'intéresse au monde sous-cutané (muqueuses, veines, nerfs, etc.), cet article met au jour ce lien entre esthétique de l'obscène et politique de l'immonde, dont la coïncidence permet de reconfigurer le régime de visibilité du corps.

Mots-clés:

obscène,
immonde,
photolittérature,
cénesthésique,
expérience.



ABSTRACT

«The double meaning of the latin word *mundus* points an essential connection: as a noun, it means «world», as an adjective, it means «clean». The french word «immonde» designates something which doesn't deserves to be a part of the world» (Julia Peker, «Le spectacle de l'immonde: l'interdit katién», *Le Philosophoire*, 2008). The etymological double meaning of the word «immonde» provides a first identification of the photoliterary art of Antoine d'Agata; an art which wants to make visible those who are and what is invisible, because they aren't considered as a part of the world. This representation rests on aesthetic of obscene: it offends (and perhaps revolts) those who experiences the «immonde» and

its «raw presence where the real is showed off» (Julia Peker, 2008). What are the issues of this obscene monstration of this «immonde» in Antoine d'Agata's work? Analyzing *Ice* (2012), which represents the shallows of our society and which is interested in the subcutaneous world (mucous, veins, nerves, *etc.*) this article discloses the link between aesthetic of obscene and politic of the «immonde», whose the coincidence allows the reconfiguration of the body's regime of visibility.

Keywords:

obscene,
foul,
photoliterature,
cenesthetic,
experience.

1. Introduction

3. février 2005. Hôtel Lake Side, chambre 13, héroïne. J'avance dans l'obscurité avec la perspective confuse d'un nouvel usage de la photographie par l'excès.

La conscience des possibilités extrêmes de la vie passe, dans ma pratique, par la retranscription troublée d'expériences déchirantes, la nécessité de franchir les limites de la transgression, d'explorer les versants du mal, et de témoigner, dans la contrainte, d'épreuves réelles. Je regarde cette image trouvée et j'ai le vertige.

(D'Agata et Garido, 2012, p. 16).

Une fois passés la chronologie et le frontispice, premiers seuils du livre, c'est par ces mots que s'ouvre *Ice*, ouvrage photolittéraire à la fois viatique et autobiographique, écrit par Antoine d'Agata avec le concours de Rafael Garido et édité en 2012; *Ice*, qui retrace le voyage d'Agata du Mexique au Cambodge, de 1999 à 2011.

Si ces premiers mots tracent les contours de la poétique de ce livre, «retranscription troublée d'expériences déchirantes», né d'une pratique de l'excès et de la transgression ainsi que de l'exploration des «versants du mal», ils ont également une fonction programmatique: *Ice* sera synonyme de «vertige».

La sensation du vertige naît, dans la photolittérature agatienne, du spectacle de l'immonde ainsi que du caractère obscène

de ce qui est donné à voir et à lire: «énergie bestiale», «corps [qui] baisent» (D'Agata et Garido, 2012, p. 16), «jouissance», «néant» et «barbarie» (D'Agata et Garido, 2012, p. 19). Si, dans *Ice*, Agata définit sa pratique comme celle d'un «art martial» (D'Agata et Garido, 2012, p. 17) qui engage le corps, il la compare également à la pornographie qui exhibe le corps nu, démaquillé, libéré du joug du «pouvoir de l'imaginaire» (D'Agata et Garido, 2012, p. 19), montré dans toute sa crudité et sa brutalité. Pour lui, le «monde est un jeu complexe d'illusions»; afin de «briser le miroir des apparences» (D'Agata et Garido, 2012, p. 16) qui caractérise son régime de visibilité, il lui oppose l'immonde dont il fait un usage politique.

Le double sens du mot latin *mundus* jette les bases d'une connexion essentielle: en tant que nom il signifie «monde», en tant qu'adjectif, «propre». L'immonde est littéralement ce qui ne fait pas monde: notre sentiment de répugnance découpe ainsi une frange obscure pour la tenir à distance, en consacrer l'altérité au nom d'une altération». (Peker, 2008, p. 214)

Le double sens étymologique du mot «immonde» révèle sa dimension politique: une division du champ visuel entre ce qui peut être montré et ce qui doit être caché, car consacré «altérité au nom d'une altération».

Ce qui fait monde coïncide alors avec ce qui est propre et inoffensif.

Ce qui ne fait pas monde, à l'inverse, coïncide à la fois avec ce qui est sale et ce qui peut menacer notre intégrité.

Dans l'article «Abattoir» du Dictionnaire critique présent dans sa revue *Documents*, Georges Bataille traite du «besoin maladif de propreté» (Bataille, 2016, p. 15) de l'être humain; ce besoin qui le pousse à cacher ce qui pourrait salir ou ce qui s'apprête à salir, et qui révèle une coïncidence entre l'idéal et le pur, le propre. Son article «Le gros orteil», dans lequel il évoque le va-et-vient de l'être humain de l'idéal et l'ordure, complète cette réflexion:

[L]es pieds dans la boue mais la tête à peu près dans la lumière, les hommes imaginent obstinément un flux qui les élèverait sans retour dans l'espace pur. La vie humaine comporte en fait la rage de voir qu'il s'agit d'un mouvement de va-et-vient de l'ordure à l'idéal et de l'idéal à l'ordure. (Bataille, 2016, p. 109)

Seul l'idéal, associé à la pureté et à la lumière, doit être donné à voir. L'ordure quant à elle, associée à la boue, répugne ou suscite un sentiment de «rage»; elle doit donc être mise à distance.

Ice répond au désir de replacer dans le monde cet immonde considéré comme indigne d'y figurer, cette «frange obscure» qui suscite un «sentiment de répugnance» (Peker, 2008, p. 214): le corps abîmé, couvert de cicatrices; le corps sous l'emprise de la drogue; le corps dans sa réalité organique, nerveuse, viscérale.

L'immonde est une part du monde, certes maudite mais néanmoins présente. Et cet immonde que l'on tient à distance, *Ice* veut nous le faire sentir et ressentir. Cette entreprise n'est pas sans effets: il s'agit en effet de montrer ce qui suscite le vertige, ce qui révolte l'œil, ce qui répugne nos sens; en bref, ce qu'on qualifie d'obscène. Un obscène dont Julia Peker définit ainsi

les mécanismes: «L'irruption du désir ou de l'aversion brouille la distance assignée au spectateur, car l'obscène et l'abject franchissent les frontières érigées par la pudeur et le dégoût [...] donnant le sentiment d'un rapport frontal, d'une présence brute où s'exhibe le réel» (Peker, 2008, p. 225).

La brutalité d'*Ice* repose sur son caractère obscène, qui annule la distance entre le spectateur et l'œuvre. L'émotion esthétique est si forte qu'elle résonne à l'intérieur du corps: sa dimension esthétique (car visuelle) se double d'une dimension somesthésique¹. La nausée est en un exemple, comme le malaise organique, le vertige, ou encore le dégoût. L'obscène est le moyen de transformer la représentation (lointaine car potentiel ersatz d'un réel qu'elle répète ou redouble) en présence brute, en monstration.

1. «Le terme de “sensibilité somesthésique générale” désigne les sensations conscientes éveillées par la stimulation des tissus du corps, sensations qui ne sont ni visuelles, ni auditives, ni gustatives, ni olfactives. Elles sont provoquées par l'excitation de terminaisons nerveuses réceptrices de types variés, localisées dans le revêtement cutané et divers tissus plus profondément situés: conjonctif viscéral, capsules et ligaments articulaires. Ces récepteurs sont sensibles à un certain nombre de stimulants spécifiques: mécanique, thermique, douloureux» (définition du mot «somesthésie» par Paul Laget pour l'Encyclopædia Universalis).

Ce «surgissement d'un réel dont la place est problématique» (Peker, 2008) est au cœur d'*Ice*. Quels sont les enjeux, dans cet ouvrage, de cette monstration obscène de l'immonde, d'une esthétique de l'obscène mise au service d'une politique de l'immonde? C'est la logique de la lésion animant ce livre qui nous pousse (plus qu'il ne nous invite) à assister à une crevée des membranes suivie d'un «enfouissement [...] dans la matière du monde» (D'Agata et Garido, 2012, p. 17), au plus proche du corps qui constitue sa matière première. En faisant l'épreuve de cet obscène qui bouleverse et bouscule la rétine, l'œil est, peu à peu, affecté, infecté, contaminé; l'espoir réside dans le fait qu'une mutation s'opère alors dans sa vision et que son régime de visibilité s'en voit modifié.

2. Logique de la lésion

2.1. L'ouvrage, entre déchirure et déhiscence

L'obscène est frère de l'offense, et compte également dans son entourage sémantique

le terme «indécence»². Quiconque use de l'obscène s'en prend donc à la pudeur, à la bienséance, ainsi qu'à la discrétion; il déchire alors le voile du visible pour donner à voir ce qui est invisibilisé par l'usage.

C'est cette démarche qui anime Antoine d'Agata. *Ice* peut en effet être qualifié de déchirure, en écho à un poème de Georges Bataille³ issu de son *Archangélique*:

je bois dans ta déchirure
j'écarte tes jambes nues
je les ouvre comme un livre
où ce que je lis me tue
(Bataille, 2014, p. 149)

Ces quelques vers entrent en résonance avec cette phrase d'Agata «Quand la photographie, comme du foutre, tue la pensée» (D'Agata et Garido, 2009, p. 131): l'exhibition obscène (qui «tue la pensée») du corps immonde, *immontrable*. Le foutre, fluide organique puissamment sexuel, est celui qui

«tue la pensée», parce que rattaché au corps et à la sexualité; celui qui ouvre un espace éminemment corporel où, si l'esprit est invoqué, ce n'est que pour servir la jouissance du corps. La photographie, alors, aura ce pouvoir du foutre, celui d'offenser et de tuer; pouvoir qu'elle partagera avec l'écriture.

Si *Ice* est une déchirure, c'est du point de vue esthétique. Ouvrir l'ouvrage reviendrait à rompre une membrane protectrice, opérer –sans le savoir– une lésion destructrice dont on sort blessé en écho à la définition détaillée des différents sens du mot «destruction» en frontispice de l'ouvrage.

Un autre terme fait écho à cette notion de déchirure: c'est le terme médical «déhiscence» désignant l'ouverture ou la rupture spontanées d'organes (le contenu de cet organe se déversant alors). La déhiscence s'inscrit dans cette logique de la lésion, et se prête, elle, à la définition de la poïétique agatienne, «biographie de la chair» (D'Agata et Garido, 2012, p. 93) née d'une «offrande de soi au réel» (D'Agata et Garido, 2012, p. 16). *Ice* prend sa source dans le sacrifice du corps de cet artiste qui considère qu'il ne s'inscrit «dans le monde physique que comme surface tangible» (D'Agata et Garido, 2012, p. 92):

2. Le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) place l'indécence dans le voisinage sémantique de l'obscène.

3. Si nous nous permettons ce parallèle entre Georges Bataille et Antoine d'Agata, c'est parce que ce dernier indique à de nombreuses reprises et dans plusieurs de ses ouvrages s'inscrire dans son sillage.

je ne peux pas me soumettre à l'invocation de ma pensée... il me reste à vivre, à inventer des perspectives nouvelles... c'est dans ma chair que je puise la force... mon corps n'est plus objet de spasmes, du mouvement perpétuel, mais sa source... le corps qui prend forme, se déforme, tend vers l'informe, se dissipe dans le vide qui l'entoure et le contourne... (D'Agata et Garido, 2012, p. 92)

Si *Ice* est récit du corps et adresse au corps, il vient de et vise la plaie; la déhiscence du corps de l'auteur-photographe sacrifié, et la déchirure du regard du lecteur-spectateur blessé.

2.2. Voir sous la surface: des bas-fonds au monde sous-cutané

C'est d'abord dans le choix de son sujet qu'Agata opère une lésion dans le visible pour montrer l'invisible. L'espace qui l'intéresse est celui des bas-fonds. Topologiquement, ils constituent l'envers de la ville, c'est-à-dire un espace qu'on ne peut ni montrer ni regarder tant il défie la honte, la pudeur et la discrétion, qui sont autant de conditions de sociabilité: les bars, les chambres des bordels, où l'on consomme corps et drogues, la ville que la nuit profonde di-

gère, les existences qui se débattent avec la misère.

L'être humain balise la morale d'interdits, tout comme il organise l'espace urbain et mondial en zones: certaines dignes de faire partie du monde visible; d'autres sont «des plages d'interdits» (Sibertin-Blanc, 2010), jugées indignes de faire partie du monde visible. Tout comme seul le corps discipliné par la honte, la pudeur et la discrétion peut être montré, seul le monde discipliné par les règles sociales est digne d'être visible. Néanmoins, dans l'espace écarté des bas-fonds, les règles changent: si la société qui exige cette discipline s'efface, la discipline du corps s'efface avec elle. Le corps a la permission d'exister, visuellement, dans ce qu'il a d'organique, de charnel, de viscéral, de fluidique.

Sao Paulo, 17 septembre 2008... les corps affamés ignorent la raison et se préoccupent du fait, de l'événement... autour de moi, ils assument leur beauté infâme, leurs odeurs, leurs fonctions métaboliques [...] vomissements, cris, excréments, éjaculation de l'être qui communie avec la chair et le béton... les fonctions vitales sont autant de chants secrets... (D'Agata et Garido, 2012, p. 92)

Les bas-fonds, «entrailles de la ville» (D'Agata, 2013, p. 28), où la «pléthore des organes appelle ce déchaînement de mécanismes étrangers à l'ordonnance habituelle des conduites humaines» (Bataille, 2011, p. 113), sont dissimulés sous une membrane qui les retient, les prive de débordements; membrane que l'ouvrage crève. C'est une zone secrète, viscérale, organique, sous la ville —épiderme, apparence lisse et glacée— qui refuse d'exhiber ce qu'elle a sous le corps, excepté si elle subit un éventrement. À cet égard, le travail d'Agata, qui souhaite montrer ces corps et ces espaces ostracisés, fait figure d'éventrement de la ville, de monstratation de ces conduites inhumaines, de ces corps agités par un «mouvement charnel singulièrement étranger à la vie humaine» (Bataille, 2011, p. 134).

Ces bas-fonds font écho au monde sous-cutané, dont la peau est la surface visible; surface recouvrant viscères, organes, dont la vue glace d'effroi, ou fluides, muqueuses, dont la vue met mal à l'aise.

Dans *Ice*, l'heure n'est plus au culte de la membrane; c'est le temps de la substance. Cicatrices sèches, purulentes ou béantes, vulves et fesses écartées, muscles tendus, bouches grandes ouvertes et mâchoires serrées: les corps d'*Ice* sont ceux que l'on qualifie d'immondes, hors du monde visible. «Le corps réduit à ses plaies, ses chancres et ses

écoulement» (D'Agata et Garido, 2012, p. 230) révèle le secret de sa chair, le dessous de son épiderme, son monde sous-cutané, chargé d'excroissances, d'écorchures, de distorsions: «les chairs humides, collantes, plaies poisseuses et béantes», les corps qui «se dévorent, se pénètrent, sécrètent fluides amers et odeurs noires» (D'Agata et Garido, 2012, p. 154).

Les bas-fonds sont à la ville ce que le monde sous-cutané est au corps: un dessous, dissimulé. En exhibant cet envers du corps (qui est aussi envers du monde visible), «l'aliénation délirante du monde a laissé la place à une plaie béante» (D'Agata et Garido, 2012, p. 230).

Écriture et photographie opèrent une crevée de la membrane par un «regard acéré comme un outil tranchant» (D'Agata, 2016, pages non numérotées); alors l'image est rompue, écartelée; alors, le corps surgit, dans ce qu'il a de sous-cutané, de caché, d'intime, d'interdit, d'obscène. *Ice* s'inscrit dans une logique de la lésion: crevée de l'image; crevée du corps. La peau, la surface, est percée; l'image devient chair, nerfs, viande, os, muscles. Antoine d'Agata plonge et fait plonger, invite à sombrer dans une spatialité organique au sein de la laquelle «de la chair ne coule que de la chair» (D'Agata et Garido, 2012, p. 93).

Les notions, chères à Agata, de sacrifice, d'expérience et d'épreuve, supposent un art de l'ordre de l'incarnation, «comme si c'était de flaques de chair que s'élevaient les images» (Deleuze, 2002, p. 15).

2.3. Une photolittérature cénesthésique: l'exemple de la narcriture

Et c'est bien des flaques de sa propre chair qu'émerge la narcriture⁴ d'*Ice*, ou écriture du corps sous l'emprise de la drogue. Cette narcriture revêt plusieurs formes: elle est réflexion sur son propre processus créateur, énumération des effets secondaires de la drogue sur le corps, récit détaillé des étapes du rituel associé à la prise de drogue, ou journal intime d'un corps qui décrit son monde sous-cutané:

4. Le mot «narcriture» est un néologisme issu de l'ouvrage *Agonie* écrit par Antoine d'Agata et Rafael Garido. Alliage des termes «narcotique» et «écriture», il désigne l'écriture sous l'emprise de substances chimiques capables d'engourdir le corps. Notons que l'«écriture speedique» son opposé complémentaire (écriture sous l'emprise de drogues aux facultés excitantes) existe également et est mentionné dans *Ice* (D'Agata et Garido, 2012, p. 83).

Quiconque prétend accéder au système nerveux à travers l'expression fait face à des obstacles pareils: si l'on veut, par exemple, écrire –non pas décrire mais écrire la chair tremblée, comment le faire pendant que la chair tremble? Comment peindre la fureur neuronale quand les pupilles sont dilatées au point de ne pas voir? Chanter la fièvre, comment y parvenir en pleine tremblote, juste quand la voix est en train de se briser au milieu du froid? (D'Agata et Garido, 2012, p. 197)

Engourdissement, crampes, convulsions, étourdissements, insomnie, léthargie, déficience du système immunitaire [...] troubles du rein, dommage au foie, hyperthermie, hypothermie, démangeaisons de la peau, asthme, stress respiratoire, douleurs thoraciques, hypertension, hypotension, vasoconstriction, vasodilatation, laxité musculaire, rigidité musculaire. (D'Agata et Garido, *Ice*, 2012, p. 153)

Cuillère, koke, eau, briquet, bouillir, enseringuer, piquer, rater, piquer, sortir l'aiguille, piquer, collapser la veine, piquer à nouveau, finir de descendre le piston, sortir l'aiguille, la nettoyer dans le verre d'eau, sucer le sang, attendre, la main sur le papier, rejeter la nuque en arrière, attendre,

inspirer, inspirer plus profondément, ouvrir les yeux, se regarder les veines, les piqûres, sucer le sang à nouveau, frotter la peau sur les veines, sucer à nouveau, attendre, préparer la clope mouillée, reprendre l'écriture = 25 minutes, soit 2 cigarettes et une ½ de combustion rapide. 2 piqûres de plus, pas moins de 35 minutes, sûrement plus, tenant compte de ce dont il faut tenir compte, 3 piqûres nous donnent 55 minutes. (D'Agata et Garido, *Ice*, 2012, p. 84)

Salvador, 2 octobre 2008... descente écroulement, hystérie... dégénérescence de la sensation... passage dans la part sombre de l'expérience narcotique... [...] je m'abîme dans un chaos obscur et menaçant où, aveugle, le corps empêtré dans sa fragilité, n'est plus opératoire... le système nerveux neutralise la pensée... état confus, enivrant, addictif.

Salvador, 3 octobre 2008... hystérie du sexe... hystérie du crack... une force inédite, cruelle, anéantit irrémédiablement les fonctions du cerveau. (D'Agata et Garido, 2012, p. 94)

Nous parlions de somesthésie, plus tôt: la poïétique d'*Ice* y trouve sa source, relatant soubresauts, convulsions, tensions des viscères, muscles, organes, nerfs, dont

drogues, jouissance, douleur, se sont emparés. Il ne s'agit plus de perception, mais de proprioception –ou sensibilité du système nerveux aux informations provenant des muscles, des articulations, des os –et d'interoception– perception par le système nerveux des modifications ou des signaux provenant des viscères, des muscles, tendons et articulations. Le corps, matière première d'Agata, se raconte.

Par l'injection et l'insertion, dans ce corps, de «molécules artificielles» (D'Agata et Garido, 2012, p. 93), l'écriture est le support d'une expérience qui est «à la fois une percée, un risque et un approfondissement» (Massin, 2016, p. 21).

l'excès comme technique pour explorer les limites de son corps... technique de l'intensité, anéantissement... pousser la sensation à son niveau le plus brutal... processus de l'orgasme... la maîtrise de mon propre corps passe par l'apprentissage de l'abandon total... la pensée qui lâche prise comme le corps se tend et retrouve la pleine possession de ses moyens... (D'Agata et Garido, 2012, p. 93)

La narcriture est l'écriture du corps désolidarisé de la pensée. Elle permet à l'auteur-photographe de tisser sa «biographie de la chair» (D'Agata et Garido, 2012, p. 93)

en enclenchant le «processus de l'orgasme»: «point de cassure, et de plénitude» (D'Agata et Garido, 2012, p. 93), expérience d'un «[p]laisir insupportable» (D'Agata et Garido, 2012, p. 150) qui conduit à la «nullité de la pensée» (D'Agata et Garido, 2012, p. 149) et qui met le «corps hors de lui» (D'Agata et Garido, 2012, p. 150). La narriture agatienne est écriture du paroxysme, de l'intensité et de l'excès qui débordent les corps qui jouissent, et tentative d'écriture d'une l'extase déborde le langage. La genèse des images s'inscrit dans la même logique: «[e]lles sont réalisées dans un état de perte absolue de contrôle pour que le point de vue ne se fige pas en pratique maîtrisée ou en parole réfléchie» (D'Agata, 2005, p. 10).

Dans *Ice*, c'est le monde sous-cutané des corps cénesthésiques⁵ qui s'adresse à nous, revendiquant ses «fonctions métaboliques» (D'Agata et Garido, 2012, p. 92) que la pudeur, la propreté, la honte, la discrétion, dérobent à notre regard. Cet ouvrage donne à lire et à voir l'«aberration mons-

trueuse, vitale du corps débarrassé de toute logique sociale» (D'Agata et Garido, 2012, p. 94); corps devenu viande, «viande qui cède à l'assaut de la viande», «viande qui se répand» (D'Agata et Garido, 2012, p. 93); corps de «[l]a bête au-delà de toute idée divine» (D'Agata et Garido, 2012, p. 152).

3. Contamination du regard

3.1. Une expérience esthétique de l'obscène

Si l'on peut parler d'obscène à propos d'*Ice*, c'est d'abord –et nous venons de le voir– parce qu'il prend pour sujet ce qui offense: les bas-fonds et le monde sous-cutané que l'on peine à regarder; la sexualité, la drogue, le corps dans ce qu'il a de métabolique et d'organique. L'«image trouvée» et qui suscite le vertige (D'Agata et Garido, 2012, p. 16) est une image trouée, qui perce le visible pour nous montrer l'irregardable.

Les ombres que je façonne échappent à l'emprise de toute interprétation sensée. Rite sombre de la chair. La conscience lucide que le corps a de son propre état, de sa propre ruine. L'esprit ne peut se dérober au constat déchirant de cette obscénité. Tout acte créateur ignorant de ce savoir est vain. (D'Agata et Garido, 2012, p. 152)

5. Le terme «cénesthésique» nous renvoie à la cénesthésie, ou «sensibilité organique émanant de l'ensemble des sensations internes, qui suscite chez l'être humain le sentiment général de son existence, indépendamment du rôle spécifique des sens» (CNRTL).

L'obscénité est constitutive de l'acte créateur agatien: elle amène l'esprit à une prise de conscience tout en le déchirant. L'obscène impose forcément – au sens étymologique du terme, qui associe le participe du verbe *forcer* au préfixe *-ment* («de manière»), «de force; par la force» – une expérience esthétique qui «éprouve celui qui la subit» (Massin, 2016, p. 21). L'obscène, en brusquant la pudeur, offense le sujet, et peut-être le révolte; cela est d'autant plus vrai dans l'art d'Agata, qui conçoit le modèle de la pornographie comme but à atteindre, car synonyme de «crudité» (D'Agata et Garido, 2012, p. 19). Si cette photolittérature peut être qualifiée de pornographique, c'est au sens où l'entend d'Agata: elle correspond à des tentatives de se défaire «de ces atours encombrants dont nous parons la bestialité» (D'Agata et Garido, 2012, p. 19) afin de représenter le corps dans toute «son abjection joyeuse» et sa «réalité obscène» (D'Agata et Garido, 2012, p. 94). L'obscène, se faisant pornographique, ne peut qu'être plus percutant.

S'il considère l'orgasme comme processus poïétique d'*Ice*, le processus esthétique mérite la même qualification. Sa conception de l'art comme un «corps à corps insensé avec le monde» (D'Agata et Garido, 2012, p. 242) s'applique en effet aussi bien à la création qu'à la réception de l'œuvre pour cet auteur-photographe qui «refuse toute

distance entre le monde et celui qui le regarde» (D'Agata et Garido, 2013, p. 200). Ainsi, quand nous lisons et voyons ce corps en extase qui «se rétracte jusqu'au vide», d'un «corps hors de lui» ou «en attente», d'un «corps infime, fragile» que la sensation déchire, d'un corps «qui se désagrège» (D'Agata et Garido, 2012, p. 150), il est question à la fois du corps de l'auteur-photographe et de celui du lecteur-spectateur.

L'expérience de l'obscène suscite des émotions envahissantes, susceptibles – pour certaines d'entre elles – d'être somatisées: trouble, peur, dégoût, malaise, nausée, *etc.* L'obscène nous affecte, et «l'évidence de l'affect assigne de toute évidence l'insupportable» (Peker, 2008). Dans le cas de l'obscène, le jugement est affectif et corporel; en d'autres termes, c'est le corps, et non la pensée, qui opère un partage entre supportable et insupportable, posant lui-même les limites de ce qu'il *peut* voir ou non. Ce constat fait écho au désir d'Agata d'un art, comme le geste créateur qui l'a initié, «ébranle la mainmise de l'esprit sur le corps et du regard sur l'esprit» (D'Agata et Garido, 2012, p. 93).

L'obscène s'inscrit dans son désir d'un primat du corps, aussi bien en terme de poïétique que d'esthétique; mais il permet également de pousser l'expérience esthétique à un de ses paroxysmes:

la toute puissance de l'émotion court-circuite la différence entre présentation de l'objet réel et représentation artificielle. Que l'objet soit réel ou non, l'effet nauséux est le même, et lui est bien réel. Ou plus précisément, le réel de l'émotion ignore la distance esthétique. Si la crainte du spectateur est une forme de jeu dont il n'est pas dupe, car il parvient à jouir de l'émotion tout en ayant conscience de sa mise en scène, le dégoût en revanche l'envahit, le prenant au piège de son voyeurisme. (Peker, 2008, p. 217)

Lors de la monstration obscène de l'immonde, le «réel de l'émotion ignore la distance esthétique» (Peker, 2008, p. 217): impossible alors de se tenir à distance: l'effet, qui provoque trouble, nausée, vertige, est bien réel. L'art s'immisce alors dans le réel par la violence de l'émotion esthétique qu'il suscite. Nous faisons alors face à un «effet de réel n'est pas une simple prouesse mimétique»: «[c]'est la part la plus crue du réel qui surgit à ce moment, une littéralité face à laquelle la différence entre réalité et apparence n'opère plus» (Peker, 2008, p. 227).

La sensation est si vive et si forte que la présence de l'immonde s'affirme: nous le regardons, et il en profite pour s'introduire en nous. Dans *Agonie*, Garido parle de l'art d'Agata en terme de sorption:

Sorption, dans le domaine de la chimie, c'est un terme qui englobe les processus et d'absorption et d'adsorption et de désorption. Un terme donc qui signifie le sens multiple d'une série de mouvements sans direction dans la mesure où, dans la sorption, il n'y a pas de distinction entre absorbant et absorbé. C'est juste ça. (D'Agata et Garido, 2009, p. 46)

L'obscène repose sur le phénomène de l'absorption; phénomène qui permet une réintégration de l'immonde dans le monde, et donc du caché dans le champ visuel. L'objet insupportable, irregardable, fait intrusion dans notre champ de vision; la violence de la rencontre peut parfois entraîner une impression forte dans notre mémoire, nous empêchant –pour un temps– d'oublier l'image choquante qui s'est imposée un temps à nous. De plus, «l'affection des sens est [...] une forme d'absorption», l'expérience esthétique étant plus corporelle et somatisée qu'intellectuelle.

L'expérience esthétique de l'obscène est capable de refonder notre rapport au sensible, dans le sens où elle nous amène au-delà des limites du convenable, du familier et du supportable, ainsi que du pensable. En elle sommeille un pouvoir politique, exacerbé –comme nous le verrons ensuite– par son alliage avec l'immonde: «Certains

phénomènes provoquent [...] le sentiment d'un pouvoir supra-sensible en nous, au risque de découdre la trame ficelée qui rassemble le sensible dans les contours de l'objectivité. L'esprit est alors face à une chose qui étend l'imagination au-delà du sensible» (Peker, 2008, p. 221). En contact avec l'obscène, le corps et l'esprit mis à mal voient leur rapport au sensible bouleversé; expérience féconde, leur permettant potentiellement de le réinventer.

3.2. Division du visible et partage du sensible

Si la réception d'*Ice* repose sur une implication corporelle –par l'intensité des sensations qu'elle suscite et l'épreuve que cela peut représenter pour le lecteur-spectateur– on peut parler d'un engagement corporel de la part d'Agata; engagement qui fonde la poétique de son œuvre. Dès les premières pages de cet ouvrage, il dénonce le «fantasme documentaire» des photographes qui «donnent libre cours à la complaisance qui leur permet d'abuser d'un statut privilégié et de traverser sans coup férir les strates sociales, géographiques, émotionnelles» (D'Agata et Garido, 2012, p. 16), avant de présenter clairement sa conception de sa propre pratique: «La

promesse photographique se résume donc pour moi à la possibilité de vivre absolument mes propres fictions» (D'Agata et Garido, 2012, p. 242). Acte créatif et existence se confondent dans *Ice*, si bien que le livre se termine au moment où le corps d'Agata s'écroule:

Arrêt du livre. D'après une structure initiale en sept sections qui fut établie en octobre 2008, on donna le titre provisoire de *La Chute* au chapitre courant [...] Et soudain, le réel coule sur le livre et le livre s'écroule dans le réel: *long distance call*, Antoine d'Agata a été hospitalisé d'urgence au Bumrungrad International Hospital à Bangkok. Étant dans le livre, le livre est hors du livre: à travers la chute clinique d'Antoine, le livre subit la grâce de l'écroulement et l'écroulement de son écriture. A quoi bon écrire si l'on est écrit? Pourquoi essayer de faire vivre le livre si l'on est vécu par une parole faite de la matière même de la vie? Rien à écrire. Les jours s'écoulent. On prend quelques notes, mais la chute est déjà écrite ailleurs, avec des mots en chair et en os, en fièvre. (D'Agata et Garido, 2012, p. 200)

L'ouvrage est dépassé –voire dévoré– par son propre sujet, tandis que l'objet-livre coïncide avec le corps de celui qui l'écrit.

L'autobiographie de chair qu'est *Ice*, après avoir tenté de trouver une incarnation dans les mots, effectue un retour sur elle-même et s'ancre dans la chair de celui qui écrit – mais pas du livre qu'il écrit.

Le corps poétique et politique d'Agata est indissociable de l'œuvre qu'est *Ice*, où il se donne à voir et à lire tandis qu'il crée. Cet engagement radical dans l'œuvre entend aboutir à une œuvre elle-même engagée, et susceptible de renouveler les régimes de visibilité qui dépendent des «idéologies culturelles dominantes»:

Ma priorité est aujourd'hui de réintégrer le verbe et l'action dans l'observation fascinée d'un phénomène social chaque jour plus significatif: la scène prostitutionnelle, la pulsion des corps prostitués ou drogués vers d'autres corps, hors de toute raison. Ma pratique récente désigne mon propre corps comme territoire de tensions et de contradictions. Elle se résume à un acte [...] Toute mon action, qu'elle soit d'ordre politique ou organique, ne prend tout son sens que dans cette réalité ignorée des idéologies culturelles dominantes [...] (D'Agata et Garido, 2012, p. 242)

Les enjeux de la représentation de «la scène prostitutionnelle» sont nombreux chez Agata, et nous ne pouvons en dresser

l'inventaire sous peine de nous éloigner du sujet qui nous occupe ici. Néanmoins, notons qu'elle permet à d'Agata de repenser la notion d'obscénité:

17. Novembre 2007: j'ai conscience des méfaits de la prostitution, des souffrances qu'elle engendre, de l'horreur inhérente à un système voué à l'exploitation économique de la chair humaine. Mais l'obscénité du monde de la nuit n'est pas dans la misère morale et physique que dénonce la bonne conscience bourgeoise. L'obscénité est dans l'hypocrisie des lois, la misère sexuelle des clients, l'oppression économique de pans entiers de la population, l'idéologie économique globale qui rentabilise certaines catégories d'espèces humaines et refuse de tenir compte de celles qui sont inutiles. À la seule fin d'augmenter les profits d'une infime minorité, la société moderne a perversi jusqu'à l'idée même de démocratie et de civilisation [...] Je fais au contraire, comme beaucoup d'autres, le choix de la barbarie. (D'Agata et Garido, 2012, p. 19)

Renversement: l'obscénité n'est plus du côté de la personne regardée, mais de la personne regardante, qui projette sa morale, sa «bonne conscience» à chacun de ses coups d'œil. C'est l'idéologie considérant le corps

prostitué, sexué, sexuel, comme obscène qui est qualifiée d'obscène. Dans le régime de visibilité consacré par l'usage, un corps jugé décent est un corps jugé civilisé. En faisant «le choix de la barbarie» (l'idée de civilisation devenant obsolète compte-tenu de l'idéologie économique qui la sous-tend), Agata trace les contours d'un nouveau régime de visibilité: celui qui met en lumière les «corps prostitués et drogués», les corps jugés «inutiles» ou obscènes; celui qui dénonce une domination reposant «sur l'évidence d'une division sensible entre des humanités différentes» (Rancière, 2004, p. 47).

La monstration de la «scène prostitutionnelle» questionne également la notion d'immonde, en tant qu'elle désigne «ce qui ne fait pas monde», et donc ce qui est invisibilisé car altérité susceptible d'altérer notre intégrité. L'immonde représente «un réel dont la place est problématique» (Peker, 2008, p. 213). *Ice* place dans le champ visuel du lecteur-spectateur ce que le régime de visibilité dominant cherche à écarter de lui. Né d'une «lutte sans merci avec le visible» au cours de laquelle d'Agata «traque les fractures susceptibles d'ouvrir un accès vers l'autre» (D'Agata et Garido, 2005, p. 10), il est un «lieu, territoire nomade que l'on traverse et dont on est (le) traversé», une

«ligne de passage», du lecteur au monde⁶ (D'Agata et Garido, 2009, p. 11).

C'est en cela qu'*Ice* peut se lire à la lumière du partage du sensible, tel qu'il est conceptualisé par Jacques Rancière: distribution et redistribution «des places et des identités», découpage et redécoupage «des espaces et des temps, du visible et de l'invisible, du bruit et de la parole» (Rancière, 2004, p. 38). Une esthétique est dite politique quand elle reconfigure ce partage du sensible, quand elle rend visibles «ceux qui ne l'étaient pas» et quand elle fait «entendre comme parleurs ceux qui n'étaient perçus que comme animaux bruyants» (Rancière, 2004, p. 38). En faisant «le choix de la barbarie» (D'Agata et Garido, 2012, p. 19), en se concentrant sur l'obscène et l'immonde, Agata opère un «un redécoupage de l'espace matériel et symbolique» (Rancière, 2004, p. 37).

L'esthétique agatienne –et on pourrait en dire de même de sa poétique– est politique dans la mesure où reconfigure le partage du sensible: elle s'appuie sur la puissance de l'obscène, qui ancre la sensation à l'intérieur du corps, pour restituer au monde visible

6. Précisons que cette conception de l'ouvrage comme «ligne de passage» ne se limite pas, dans la photolittérature agatienne, à *Ice*, mais concernant la totalité de ses productions livresques.

ceux et celles qui sont invisibilisés. Il ne s'agit donc plus tant de *montrer* que d'*inscrire dans le réel la présence* de ceux et celles que l'usage rend invisibles et inaudibles.

L'esthétique de l'obscène mise au service d'une politique de l'immonde permet, en outre, l'instauration de ce que Jacques Rancière appelle un «art relationnel»: «un art qui cherche à créer non plus des œuvres, mais des situations et des relations» (Rancière, 2005, p. 243). C'est de cette façon qu'est conçu *Ice*, «ligne de passage» (D'Agata et Garido, 2009, p. 11) que l'on traverse tandis qu'elle nous traverse, qui répond au «refus de l'art qui n'affecte pas la vie» ainsi qu'au désir d'une «intercontamination [...] du monde et de celui qui le regarde» (D'Agata, 2005, p. 2).

Dans cette perspective, l'esthétique de l'obscène mêlée à la politique de l'immonde repose sur une typologie des représentations. Si elle joue avec la représentation, transgressive et bruyante, du tabou, qui «est lui-même, en son principe, un tremblement qui ne s'impose pas à l'intelligence, mais à la sensibilité» (Bataille, 2011, pp. 71-72), elle fait également face au «comble de l'irreprésentable», dans ses dimensions sociale et politique, présenté ainsi par Bertrand Ogilvie: «la société n'est plus représentable pour cette classe qui ne peut plus y voir la source de son existence; cette classe n'est

plus représentable pour la société qui ne sait littéralement plus qu'en faire» (Ogilvie, 2012, p. 72). Dans l'art d'Agata, cela se traduit par une représentation des prostituées dont l'ostracisme n'est plus à prouver (son ouvrage *Atlas*, qui leur donne la parole, tend à représenter le monde au rythme des mots et des images de ces femmes), des corps sous l'emprise de substances interdites car illégales, d'actes sexuels d'où suinte l'intime, considéré comme privé et rendu public, ou du revers –violent, cruel, brutal– de la civilisation, qui constitue à la fois son Histoire, ses soubassements et ses fondations (tel est l'enjeu de son *Acéphale*). Cette typologie est celle de l'image trouée, mentionnée plus tôt, qui en déchirant le visible nous déchire avec elle.

4. Conclusion

A la logique de la lésion répond alors une logique de l'absorption: crevée des membranes, *Ice* se joue des limites du régime de visibilité dominant pour lui en substituer un autre. L'expérience de lecture se veut intense, afin que le lecteur-spectateur soit affecté, voire infecté, par ce qu'il a vu et lu. *Ice* se veut contamination: expérience d'une altérité doublée d'une altération.

La conception de la lecture comme expérience de l'ordre de la contagion fait écho à l'art terroriste tel qu'il est conceptualisé par Clément Rosset; un art qui suscite l'épouvante: «De manière générale, l'épouvante commence à la faveur d'un doute intellectuel quant à la «nature» d'un être quelconque, et éclate lorsque cet être vient à perdre soudain, dans la conscience de celui qui observe, la nature qui lui était implicitement reconnue» (Rosset, 2019, p. 93). Capable, à la faveur d'un «doute intellectuel», de renverser les critères implicites permettant d'identifier tel être comme étant de telle ou telle nature, l'épouvante est en mesure de déjouer «la vanité de pensée, qui ne reflète que ses propres ordres, sans prise sur une quelconque existence» (Rosset, 2019, p. 92) tout comme d'opérer une «redéfinition du réel» qu'Agata appelle de ses vœux, «à travers la création de situations et d'expériences qui nous permettent de vivre ce que nous voyons» (D'Agata, 2005, p. 2).

Références

- D'AGATA, A. et Garido, R. (2009). *Ago-nie*. Éditions Actes Sud.
- _____ (2012). *Ice*. Images en Manœuvres Éditions.
- D'AGATA, A. (2005). *Manifeste*. Le Point du Jour Éditeur.
- _____ (2013). *Anticorps*. Xavier Barral Éditions.
- _____ (2016). *Atlas*. Éditions Textuels.
- BARON, J. et Bataille, G. *et al.* (2016). *Dictionnaire Critique*. Editions Prairial.
- BATAILLE, G. (2011). *L'Érotisme*. Les Éditions de Minuit.
- _____ (2014). *L'Archangélique et autres poèmes*. Gallimard.
- DELEUZE, G. (2002). *Logique de la sensation*. Éditions du Seuil.
- LAGET, P. (2021). Somesthésie. In *Encyclopædia Universalis*. Consulté: 23/06/2021. <https://bit.ly/3cWnPIN>
- MASSIN, M. (2016). *Expérience Esthétique et art contemporain*. Pur.
- OGILVIE, B. (2012). *L'Homme Jetable. Essai sur l'exterminisme et la violence extrême*. Éditions Amsterdam.
- PEKER, J. (2008). Le spectacle de l'immonde: l'interdit kantien. *Le Philosophoire*, 2(30), 213-230. Consulté: 13/06/2021. <https://bit.ly/3qnjgu2>
- RANCIÈRE, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Éditions Galilée.
- _____ (2005). *Chroniques des temps consensuels*. Éditions du Seuil.
- ROSSET, C. (2019). *Logique du pire. Éléments pour une philosophie tragique*. Puf.
- SIBERTIN-BLANC, G. (2008). Cartographie et territoires. La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze. *L'Espace géographique*, (3), 225-238. Consulté: 12/06/2021. <https://bit.ly/3qoegp1>



L'intime entre corps féminin et corps du métier à tisser

Neila Rhouma

Université Aix Marseille, CNRS, Idemec

RÉSUMÉ

Le tapis est une entité imprégnée d'une riche histoire qui s'enlaine autour de la vie de la femme amazigh. En effet, l'histoire elle-même tisse de nombreux fils avec la femme, de sorte que son attachement au rituel du tissage demeure d'actualité en Tunisie.

Ce lien fut d'autant plus renforcé suite à la conquête islamique qui retira à la gent féminine de nombreuses libertés. D'où le fait que: «les femmes vivant dans la ségrégation développaient leur propre culture, qui vivait et s'exprimait simultanément dans leur travail, leurs pensées et leurs sentiments» (Vandenbroeck, 2000, p. 84).

C'est ainsi que grâce au tissage, le vécu, les réflexions, les préoccupations, les rêves et les espoirs sont consignés et incarnés ou si je peux me permettre cette facétie «enlainée». Et à travers le tapis, la femme traite de la problématique du corps, de ses envies, de ses désirs et de ses attentes corporelles.

Il est évident que le tissage détient une place imposante dans le quotidien de ces femmes. Une place si grande que le corps du métier est directement identifié au corps féminin. C'est ce que nous tenterons de vous démontrer dans l'article suivant.

Mots-clés:
tissage,
corps,
féminin,
sexualité.



ABSTRACT

The carpet is an entity imbued with a rich history that is enlivened around the life of the Amazigh woman. Indeed, the story itself weaves many threads with the woman, so her attachment to the ritual of weaving remains topical in Tunisia. This bond was further strengthened by the Islamic conquest, which deprived women of many freedoms. Hence the fact that: “women living in segregation developed their own culture, which lived and expressed themselves simultaneously in their work, thoughts and feelings” (Vandenbroeck, 2000, p. 84).

This is how, through weaving, experiences, reflections, concerns, dreams and hopes are recorded and embodied, or if I can

afford this “enlained” facetiousness. And through the carpet, the woman deals with the problem of the body, her desires, her desires and her expectations.

It is obvious that weaving holds an important place in the daily lives of these women. A place so large that the body of the trade is directly identified with the female body. This is what we will try to show you in the following article.

Keywords:

weaving,
body,
female,
sexuality.

1. Introduction

Le tapis est une entité imprégnée d'une riche histoire qui s'enlaine autour de la vie de la femme amazigh. En effet, l'histoire elle-même tisse de nombreux fils avec la femme, de sorte que son attachement au rituel du tissage demeure d'actualité en Tunisie.

Ce lien fut d'autant plus renforcé suite à la conquête islamique qui retira à la gent féminine de nombreuses libertés. D'où le fait que: «les femmes vivant dans la ségrégation développaient leur propre culture, qui vivait et s'exprimait simultanément dans leur travail, leurs pensées et leurs sentiments» (Vandenbroeck, 2000, p. 84).

C'est ainsi que grâce au tissage, le vécu, les réflexions, les préoccupations, les rêves et les espoirs sont consignés et incarnés ou

si je peux me permettre cette facétie «enlaineée». Et à travers le tapis, la femme traite de la problématique du corps, de ses envies, de ses désirs et de ses attentes corporelles.

Il est évident que le tissage détient une place imposante dans le quotidien de ces femmes. Une place si grande que le corps du métier est directement identifié au corps féminin. Ce qui nous mène aux questions suivantes:

Quelle corrélation s'établit entre métier à tisser et corps féminin? Pourquoi la femme amazighe choisit le tissage en tant que médium d'expression? Quel rapport le tissage entretient-il avec sa créatrice? Comment la femme amazighe de Chenini traite de ses besoins, de ses désirs corporels, de ses

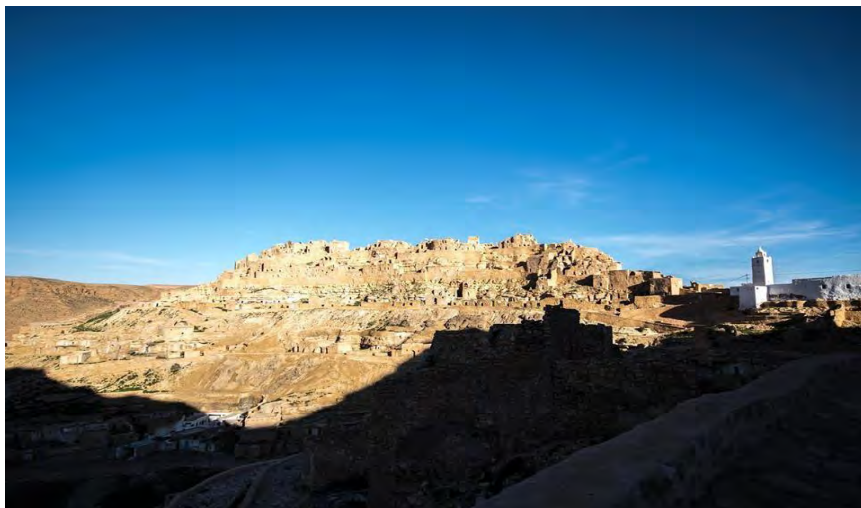


Figure. 1. Image panoramique du village de Chenini (Rhouma, 2018).

mutations corporelles via le médium du tissage? Pour quel motif la femme de chenini a choisi de travailler sur ce médium pour exprimer ses songes les plus intimes?

En vue de répondre à cette problématique, nous mènerons une étude qualitative sur l'art du tissage amazigh auprès des femmes de Chenini en Tunisie, étude basée sur l'observation, l'analyse du comportement, des gestes des tisseuses et de la réalisation de questionnaire auprès de ces dernières.

2. À la découverte du village amazigh de Chenini

Le village de Chenini est caractérisé par les traces de la berbérîté qui y sont conservées. Ce sont ses particularités qui nous ont incitées à explorer cette bourgade.

Chenini est situé à 20 km de Tataouine¹. Ce hameau fait partie du Sud-Est tunisien.

1. Le nom «tataouine» provient du mot amazigh «tit» signifiant «Ine» en arabe, c'est-à-dire l'œil ou la source. Le pluriel de «tit» est «titouine». Le nom de cette ville est dû au fait qu'historiquement, elle était jonchée de sources d'eau.

Il appartient à la première génération appelée «Ksour de crêtes» ou «les citadelles» apparu avant le XI^e siècle.

La présence des Chenini dans cette région est en partie révélée par le récit de Saint Augustin datant du IV^e siècle cité dans l'article de Gabriel Camps, «Chenani» paru dans la revue encyclopédie amazighe: «Demandez, écrit-il, à nos paysans qui ils sont: ils répondent en punique qu'ils sont de Chennai. Cette forme corromptue par cet accent ne correspond-elle pas à chanaeci (cananéen)?» (Camps, 2012, p. 1).

Déjà au V^{ème} siècle, la région était occupée par un ensemble de nomades et de Zénètes «échelonnés aux confins des plateaux, depuis la Tripolitaine jusqu'au Djbel Amour en Algérie, partageant leur temps entre la vie pastorale et une agriculture occasionnelle» (Louis, 1972, p. 110).

À l'image de leurs ancêtres, les Amazighs nommés (*Jbaliya*) (Bruun, 1898, pp. 32-115) (hommes de la montagne) demeurent attachés à leur village (*tamourte*). En effet Chenini reste le seul village amazigh du gouvernorat de Tataouine, dont les *Ksour* sont encore habités. Cent-vingt-trois familles autochtones y vivent nonobstant l'exode et l'attraction de la modernité. Ce lien à leur habitat (*les ksour*) incarne une forme d'affirmation ethnique.

Le village de Chenini a néanmoins subi les effets de l'histoire et du temps. Après l'indépendance tunisienne en 1956, le vieux village ksourien de Chenini est dévalorisé. L'état tunisien qualifie ces logements d'habitat animal, dégradant et opposé à la modernité.

Une modernité qui ne parvient, néanmoins, pas à défaire le lien qui lie la tisseuse à son métier. En témoigne par exemple la présence du métier à tisser vertical dans tous les logements.

Une place est en effet attribuée à la chaîne du métier à tisser avant même la construction de la maison (*tiddert/dar*). Des crochets et des branches d'olivier en formes de pieux sont intégrés aux murs afin de permettre le maintien du cadre (*timdwin/Waquafet*)².

Le tissage a persisté et les objets de laine ont subsisté à travers leur transmission technique dans des filiations pastorales. Les tisserandes commencent leur apprentissage avec leur parenté dès l'âge de dix à douze ans, soit à partir de leur puberté. Ce tra-

2. Timdwin/Waquafet désigne le cadre de la chaîne. Selon le dictionnaire Mozabite-Français de Jean Delheure, la racine MD du pluriel Timdwin (1984, p. 115) évoque le sens de pilier ou poteau (amud, immuden) en arabe. Le mot chleuh timdwin désigne la droiture et l'élément vertical et tenant debout.

vail devient alors pour elles une seconde nature. Il demeure du reste si ancré dans les mémoires et si prégnant qu'il résiste à l'influence citadine. Dès lors, l'acte de tisser matérialise le passé et la mémoire. Cet art est de plus l'apanage du féminin, car les œuvres sont exclusivement exécutées par des femmes. Celles-ci se sont d'ailleurs beaucoup battues pour la transmission de cette compétence séculaire.

Cela sans doute aussi parce qu'elle rend visible et palpable cette part souvent occultée de l'histoire: leur histoire, l'histoire de ces dix-neuf femmes que nous avons rencontrées chez elles, près de leurs métier, métier directement associé à leur être. Ce qui nous mène à se poser de nombreuses questions telles que: comment le rapport au corps féminin se manifeste-t-il dans chaque étapes du tissage?

3. Le tissage amazigh: une production au féminin

3.1. L'art de l'ourdissage chez les Amazighs

La création d'un tapis commence tout d'abord par l'étape de l'ourdissage cela revient à former la chaîne du tapis. Lors de

cette étape, les fils de chaîne sont croisés au niveau du peigne (*tamchot/macho*) placé à leur centre. Ce dernier symbolise l'union dualiste donnant vie à la création. La métaphore du peigne est visible à sa forme. En effet, le peigne comporte une croix, signe de croisement et d'union. L'opération de formation des fils de chaîne se répète autant de fois que nécessaire afin d'obtenir la largeur souhaitée du tapis.

Une fois la chaîne formée, la tisseuse remplace le peigne (*tamchot/macho*) par un roseau en palmier dattier (*Aghanim*)³ en invoquant trois fois: «*bis ullah*», «*au nom de Dieu*» (Mhazras, 2018) afin de bénir le début de la formation du corps du tapis. Cette étape ne peut être interrompue étant donné l'importance de ce geste. Le roseau serait dans ce cas identifié au bâton que tient la déesse Tanit⁴. Selon les mythes, ce dernier lui permettrait de canaliser ses forces procréatrices, d'où le caractère sacré associé au roseau et son pouvoir créateur de vie. Le roseau est doté d'une force religieuse

3. *Aghanim* est le roseau d'écartement qui traverse les fils de chaîne. Il tient son appellation de l'espèce végétale dont il provient. Il représente également un élément externe du message.

4. Tanit est une déesse punique. Aussi connu sous le nom de Tinnit pour le peuple libyque.

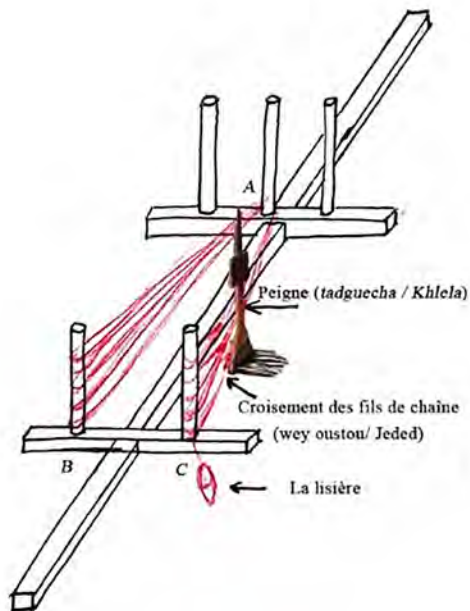


Figure 2. Élaboration de la chaîne (Rhuma, 2018).

et est considéré selon certaines croyances telles un substitut phallique. Il est d'autant plus lié à la sexualité par son association au thème de la fécondité et la natalité.

En effet, l'intégration du roseau au cœur du métier à tisser matérialise la création du fœtus. Cette tendance de personnification du tapis représente un vestige des croyances animistes⁵ présentes chez les Amazighs. Ces

derniers pratiquaient un culte aux forces de la nature. Ils adulaient la lune, le soleil, le ciel, les animaux et les plantes. La croyance polythéiste est liée à la Doctrine de Ptahotep⁶.

maines, mais aussi les animaux, les objets possèdent (au moins) une âme. Selon cette croyance, le monde foisonne d'un grand nombre de forces représentées sous la forme de créatures.

6. La doctrine de Ptahotep est le plus ancien écrit de sagesse qui nous soit parvenu appelé: ensei-

5. L'animisme est la croyance que les êtres hu-

Dans ce cas, les tisseuses considèrent le métier comme un être vivant intimidant et vénérable. Selon elles, il posséderait des pouvoirs magiques surnommé *Nira*, situé au niveau de la ligne mobile du nœud.

La persistance de ces croyances est ainsi due à la sensibilité au surnaturel, que les tisseuses associent à leurs tapis tout en impliquant un investissement métaphysique et social.

Une vénération de la nature qui se traduit de différente manière tout au long du tissage. Nous pouvons ainsi citer l'étape du déplacement de la chaîne. Lorsque la largeur du fil accumulé correspondait à la largeur souhaitée du tapis, les piquets étaient arrachés du sol sans défaire le fil tendu. Cette action est nommée *aqalab* désignant le fait d'arracher en arabe. Les trous laissés par les piquets sont ensuite remplis d'eau.

«L'eau stagnante se mélange à la boue et aux feuilles, et fermente. Après quelque

temps, elle contient des êtres qui n'existaient pas auparavant dans l'eau courante. La fermentation de l'eau "noire" crée la vie. C'est ce qui se produit lors de la grossesse. L'"eau" "blanche" "pure" de l'homme est recueillie et salie: c'est seulement ainsi qu'elle peut créer une nouvelle vie» (Vandenbroeck, 2000, p. 150).

La formation d'une substance émulsionnée (*irtayan*) ressemble au premier stade à une eau trouble (*aman əddilaynen*), puis à un crachat (*təsuteft*) (Vandenbroeck, 2000) évoquant la glaire cervicale. La boue tout comme le mucus cervical joue un rôle important dans la fécondité et représente un signe de fertilité. En effet, la fin de l'ourdissage est pour les tisseuses le moyen d'obtenir la chaîne du tapis. Celle-ci est comparable à l'ovule maternel attendant sa fécondation.

L'ourdissage, une étape cruciale pour les femmes au point d'interdire à toute personne de traverser la chaîne hormis le peigne. Cette prohibition témoigne de la virginité de la chaîne et de son pouvoir de fertilité. Elle est déclenchée par un rituel consistant à remplir les trous laissés par les piquets d'eau.

Dès que la chaîne est obtenue, les tisseuses entament l'étape de la couture de la lisière horizontale de la chaîne (*Jbed/weyousto*) sur les ensouples supérieures

gnement de Ptah hotep ou le Livre des Maximes de Ptah. Il fut élaboré par Ptahhotep (ou Ptah-hotep), vizir de l'Égypte antique (environ-2400) sous le règne du pharaon DjedkarêIséi de la Ve dynastie. Ce texte aborde les concepts d'humilité, de l'art du débat, de la vanité, de la justice, de l'avidité, du refus de la rumeur, du bon usage de la parole, de l'indulgence, de la nécessité de bienveillance, de l'écoute, de l'entendement... Et vise à former les futurs dignitaires égyptiens.

(*afidjajwadday*). Et inférieure (*Afidjajuzennz*). Ce geste est considéré telle l'action la plus critique de l'ourdissage. Alors que la maladresse et l'erreur sont corrigibles lors des étapes précédentes. Dans celle-ci toute faute causerait la reprise de tout le processus depuis son début.

L'importance de cette action ne réside pas seulement dans sa complexité, mais également dans sa symbolique. En effet, la mise en place des fils de chaîne sur le métier à tisser vertical correspond au lien entre ici-bas (la terre) et au-delà (le ciel).

Cette action est «analogue à la défloration qui précède la fécondation. La pose de la chaîne précède la création de l'âme "croisée" la gestation» (Vandenbroeck, 2000, p. 93).

Aussitôt la couture de la lisière inférieure à l'ensouple (*Afidjajuzennz*) terminée, l'une des tisseuses frappe l'ensouple inférieure (*Afidjajuzennz*) en déclarant: «*bis mellah*», «au nom de Dieu» (Meriam Mhazras, ancien Chenini, 2018). Ce geste a pour objectif d'alléger le métier et de faciliter son élévation.

Dès lors, une étape lourde de sens est entamée, celle de l'entrée à l'intérieur de la maison. La pièce dans laquelle pénètre la chaîne doit être vidée de toute présence à l'instar de la nuit de noces.

Cette action invoque le commencement

du tissage comme elle annonce le mariage. Le passage du seuil du foyer est un événement décisif vu qu'il témoigne d'un lien entre les rapports intérieur/extérieur et femme/homme.

Cette analogie entre dedans/dehors et femme/homme correspond à des traces de croyances mythologiques en Thot⁷ et Ifru⁸. Jean-Pierre Vernant est le premier à dévoiler une équivalence entre le caractère spatial et l'appartenance sexuelle. Selon sa théorie: Le Dieu Thot équivalent à Hermès, dieu du voyage associe l'homme à l'extérieur. Quant à *Ifru* elle représente une Vesta ou une Hestia amazighe. Elle est la déesse protectrice des foyers et à travers elle se forme une analogie entre la femme et l'intérieur. Il est clair que la polarité de l'extérieur/l'intérieur et du mobile/fixe n'est pas seulement associée au jeu des institutions domestique, mais elle est ancrée dans la nature de la femme et de l'homme.

7. Le Dieu *Thot* (*Thoout*, *Thoth*) est le nom qui avait été donné par les Grecs au dieu Djehouti (Zahouiti, Dhout) et qu'ils avaient identifié à Hermès à cause de leurs fonctions et attributions semblables.

8. Ifru était une déesse solaire et au même titre un dieu des cavernes et protecteur du foyer. Ifru est une sorte de Vesta Amazighe.

Le rapport intérieur/extérieur et femme/homme est accompagné par des gestes et des paroles spécifiques. C'est ainsi qu'avant d'intégrer l'intérieur de la maison destinée au tissage comme au mariage, les femmes portant les ensouples frappent trois fois de suite leurs extrémités inférieures à l'entrée de la porte en déclarant trois fois: «*t5alt-lil dar yaatiktayar*»; c'est-à-dire: «tu rentres dans la maison alors élève-toi» (Meriam Mhazras, ancien Chenini, 2018).

Ces paroles dévoilent une dimension spirituelle se manifestant à travers la métaphore de l'envol et l'élévation. Elles ont pour objectif d'élever le métier à tisser et de faciliter le travail du tapis. Quant à la présence systématique du nombre trois, elle offre une protection et éloigne tout danger. Il est loisible de considérer que

la plupart des actions techniques et rituelles qui incombent à la femme sont orientées à l'intention de faire de sa maison [...] le réceptacle de la prospérité qui lui advient du dehors, le ventre qui comme la terre, accueille la semence et, inversement, de contrecarrer l'action de toutes les forces centrifuges capables de posséder la maison du dépôt qui lui a été confié. (Bourdieu, 2000, pp. 74-75)

Aussitôt les ensouples (*afidjaj/mesda*)⁹ placées à l'intérieur de la maison, les tisseuses entament leurs associations aux poteaux (*Timdwin/wakafet*)¹⁰.

Maintenant que les ensouples (*afidjaj/mesda*) sont placées et que la chaîne est montée, les femmes fixent le cadre debout, perpendiculairement au sol. Elles l'attachent à l'aide de cordes (*mergas*)¹¹ aux crochets (*tercha*) situés sur les murs intérieur et extérieur de la maison.

L'ensouple supérieure (*afidjajwadday*) est attachée par ses extrémités au mur intérieur qui se trouve derrière la tisseuse.

9. *Afidjaj/ifgajenen* chelhaet *mesdaen* arabe qualifient l'ensouple du bas et du haut à la fois. Jean Delheure (1984, p. 58) évoque que pour les Mزاب un terme identique est utilisé, mais il possède, contrairement à l'appellation Douiri, deux variantes: *Afidjajuzennz* pour indiquer l'ensouple inférieure, du bas et *afidjajwadday* pour celle du haut.

10. *Timdwinen* chelha et *wakhafet* en arabe désignent les ensouples ou poteaux verticaux au cadre de chaîne. Selon le dictionnaire Mozabite- Français de Jean Dalheure, la racine MD du pluriel *timdwin* (1984, p. 115) évoque le sens de pilier ou poteau (*ammud, immuden*) en arabe. Le mot chleuh *timdwin*, de nature féminine et désigne la droiture, le vertical et la position debout.

11. *Mergas* est un mot chelha, masculin indique les cordes qui permettent d'attacher les poteaux à des crochets situés dans le mur.

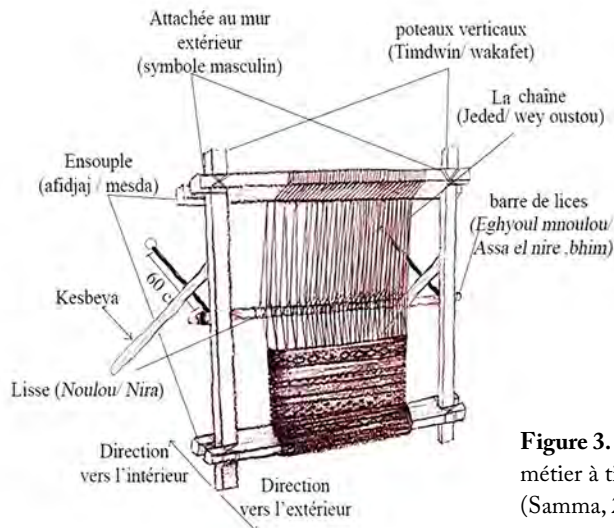


Figure 3. Image du métier à tisser assemblée (Samma, 2000).

91 /

Ainsi l'ensouple est associée à la notion d'intérieur. Cette dernière est tenue à l'aide de bandelettes de chiffon (*Tijebadin*)¹², une distance de 60 cm est laissée entre le mur intérieur et le métier (*mensej*). Cette zone concorde avec l'espace conforme à la circulation d'une personne.

12. *Tijebadinen* chelha et *tijebadat* en arabe représentent les lanières de chiffons qui permettent d'attacher les barres de lices au mur sur lequel s'adosse la tisseuse. Ce mot est issu de la racine JBD indiquant de tirer, de tendre. Le (t) qui lui est associé évoque un petit objet jouant un second rôle.

Quant aux poteaux (*Timdwin/wakafet*), ils sont attachés par leurs extrémités supérieures à un crochet (*tercha*) situé sur le mur extérieur. Ceci évoque donc le concept d'extérieur.

La dualité homme/femme, extérieur/intérieur se dévoile, maintenant, sous la forme verticale/horizontale. En effet, les poteaux verticaux (*Timdwin/wakafet*) sont associés à l'homme de montagne (*jbelya*) dont la droiture évoque un caractère d'appartenance culturelle. L'homme de Chenini se définit comme droit: c'est-à-dire que c'est un homme de parole et de principe

(Pardo, 2003, p. 232). Cette constatation est d'autant plus confirmée par le fait que les poteaux sont attachés au mur extérieur, extérieur évoquant l'homme. Quant aux ensouples (*afidjaj/mesda*), elles représentent la femme assise.

La position assise peut désigner l'accouchement. Les ensouples tout comme la femme sont liées à l'intérieur de la maison, ce qui affirme l'analogie présente entre elles.

Le lien entre la verticalité des poteaux (*Timdwin/wakafet*) et l'horizontalité des ensouples (*afidjaj/mesda*) compose un équilibre nécessaire à la création du tapis à l'instar de l'équilibre entre le rapport homme/femme fondamental à la conception d'un enfant. Les colonnes en bois (*Timdwin/wakafet*) supportent les ensouples (*afidjaj/mesda*) et ces dernières maintiennent les poutres (*Timdwin/wakafet*) debout.

Ainsi, «les unes et les autres symbolisent la collaboration de l'homme et de la femme au sein du foyer» (Vandenbroeck, 2000, p. 179). Cette union matérialise le mariage d'une manière abstraite, symbolique habitant tout autant la poïétique du tissage ci-dessous analysée. Comment la poïétique du tissage évoque-t-elle les transformations produites dans le corps féminin?

3.2. La poïétique du tissage amazigh

Parler de tissage amazigh revient à évoquer le principe de dualité déjà évoqué précédemment. Fondement qui se manifeste de diverses manières. En effet, ce savoir-faire exclusivement féminin mobilise deux femmes de la parenté de deux générations différentes, soit une mère et sa fille, des cousines, tante et nièce.

Le dualisme prend également sens dans le geste appliqué par ces femmes, tel que la l'acte même de tisser, en appliquant la technique de la conception de la duite¹³ partielle aussi appelée technique du *Klim*. L'usage de la duite d'origine tribale a été inventé pour pouvoir alterner les couleurs et intégrer les motifs.

Selon la tradition, deux tisserandes s'asseyaient côte à côte. Elles soulèvent tout d'abord le roseau situé entre la lisse et l'ensouple supérieures. Ce mouvement permet d'avancer les fils de chaînes (*mneyara*) associés à la lisse. Puis, les tisseuses introduisent le fil d'un côté de la chaîne en poussant à l'aide de ses doigts. L'acte de pousser

13. Il s'agit d'une technique ancestrale qui permet l'obtention d'une trame ou duite perpendiculaire à chaîne et produit un tissage à double face (Ben Mansour, 1999, p. 109).

(*bizzo*) est en analogie avec les rapports sexuels et la pénétration masculine. «Tous ces concepts ont en commun un mouvement qui part d'un pôle vers une destination» (Vandenbroeck, 2000, p. 228).

Des gestes partant de la droite vers la gauche et dans une direction inversée sont appliqués. Ce choix d'itinéraire permet d'amplifier le pouvoir de la *baraka*, la bénédiction de cette alliance entre le fil de chaîne (la femme) et les fils de trame (l'homme). Ces opérations sont considérées comme un moyen de capter les forces bénéfiques, à savoir la fécondité et la vie, principes essentiels du concept de création. Une fois toute la largeur obtenue, la femme compacte à l'aide du roseau préalablement intégré au métier, entourant les fils pairs et séparant des fils impairs de la chaîne. Le roseau intégré dès le début de l'ourdissage symbolise la vie produite de l'union charnelle du fil de chaîne (*weyoustou/jeded*) et de trame (*weyoulmen/tooma*). Il accentue de ce fait la notion d'union avec l'altérité. Dans son geste, la tisseuse peut également utiliser des ustensiles tels que le peigne (*Khlela*)¹⁴. Les femmes de Chenini usent

du peigne (*Khlela*) pour tasser que lorsque le roseau est abaissé.

Le peigne en fer a pour fonction technique de tasser les duites et pour fonction symbolique et spirituelle d'assurer l'union. Le verbe *khala* désigne le fait de «pénétrer dans» accentuant ce principe d'association. Ces ustensiles magiques transmis de génération en génération amplifient d'autant plus la notion et le pouvoir d'union des opposés et des complémentaires.

En effet, la méthode du tissage ras ou tissage à dents de scie issue de l'union dualiste produit un tapis à deux faces. Le recto du tapis est dirigé vers l'extérieur, alors que le verso est orienté vers l'intérieur. La dualité homme/femme, verticale/ horizontale et extérieure/intérieure se manifeste maintenant sous un aspect recto/verso. Le recto associé à l'extérieur symbolise l'homme et est dévoilé aux yeux du monde. Quant au verso du tapis lié à l'intérieur désigne le monde caché et secret de la femme. La tisseuse fait face à son monde (le verso) et ne

avec le mot arabe *dakka* désignant d'enfoncer quelque chose. Le verbe *khalla* désigne le fait de «pénétrer dans». D'où il évoque la notion de procréation. Cette symbolique est due au geste appliqué lors du tissage pendant lequel les dents du peigne pénètrent les fils de chaîne pour tasser la trame.

14. La *Khlela* évoque le peigne qui tasse la trame. *Daggaga*, peigne à tisser est retrouvé dans de nombreux dialectes amazighs. Il possède une analogie

voit pas le monde extérieur masculin, visible à l'œil de la société.

Le principe de dualité se perçoit également dans le mouvement régulier de va-et-vient donnant lieu à des dessins partiellement réguliers sur les deux faces. Il permet à la chaîne de croiser le fil de trame.

Ainsi, le tissage de Chenini explicite à travers le concept dualiste appliqué à la technique, l'idéologie de ses habitants. Celle-ci se manifeste dans le partage et la complémentarité des opposés masculin/féminin, horizontal/vertical, intérieur/extérieur et recto/verso se dévoilant tout au long du rituel. La binarité est universelle «tout sera distribué en deux et affecté à un sexe et à l'autre selon deux pôles qui seront aménagés en opposés» (Sullerot, 1978, p. 400) et en complémentarité.

Le concept de dualité émerge grâce à des conditions de vie féminine favorables à la distanciation entre les sexes et à leur complémentarité. Cette vision binaire a été implantée par la croyance animiste à travers laquelle le monde animal se présente à l'homme sous une répartition de genres complémentaire. L'humanité binaire s'enchevêtre ainsi pour former une unité par le biais de la collaboration. D'où il est loisible de considérer le concept de dualité en tant que produit d'une science comportementale. En effet,

«l'«Autre» était ici au centre des préoccupations. La responsabilité de l'individu commençait avec la grossesse et les processus mentaux qui l'accompagnaient » (Vandenbroeck, 2000, p. 223).

L'émergence de la thématique de la procréation et de la création se reflète dans le principe d'union. Par cette alliance, la tisseuse file l'âme (*rouh*) de sa progéniture à la suite du mariage des ensouples (*afidjaj/mesda*) et des poteaux (*Timdwin/wakafet*) de son métier à tisser.

Ce croisement des fils évoque pour elle la fécondation à l'instar de la rencontre du spermatozoïde et de l'ovule. Pour l'artisanne, les cellules du tapis se forment à l'image des deux nappes de fils de trame. Il est clair à travers la définition de tout le processus créatif du tissage que le tapis est perçu tel un petit être en perpétuelle évolution. Il est habituel d'entendre les femmes dire:

C'est un enfant et si je le laisse une journée, c'est comme si je ne lui avais pas donné à manger. Même si je travaille le lendemain, il aura eu faim le jour où je l'ai oublié. C'est un être vivant qui ne parle pas, qui n'a pas de sang, mais qui possède une âme. (Samma, 2000, p. 67)

Le fil de trame représenterait la source de vie du tapis et la nourriture de son âme (*rouh*).

Cette analogie entre le fil et la vie ou encore le tissage et l'acte de création est présents dans l'Ancien Testament qui dit en Hébreu au verset 15 du psaume 139: «*Je fus fait, brodé (r-q-m), dans le secret*».

Dans le tissage se manifestent le métier, la tisseuse et le forgeron par le biais de l'usage du peigne qui capte les âmes. C'est ainsi qu'une âme se lie à chaque interstice de fil de chaîne et de trame. Cela permet la multiplication cellulaire d'entités vivant hors de la matérialité qui empruntent différentes formes. L'âme se forme au niveau du nœud résultant du croisement et de la rencontre des deux fils. «Dans l'organisation "chaotique" de l'ancienne société maghrébine, le pouvoir se situe aux points d'intersection des différents groupes ou segments» (Vandenbroeck, 2000, p. 147).

Le fil de trame qui pénètre continuellement la chaîne du métier tout en se croisant est considéré par l'artiste-artisane comme la formation des cellules donnant vie à son tapis. Cet art du nœud produit l'œuvre en évoquant la multiplication cellulaire par la prolifération de ses nodosités. Dans ce cas, la multiplication des nœuds sur le tapis est comparable au décuplement des cellules lors de la mutation fœtale.

Un processus métamorphique se déclenche et prend la forme d'une œuvre d'art textile. Il provoque dans le tapis une mutation et maturation permettant la formation du corps de l'œuvre à l'image de la formation du corps du fœtus dans le ventre maternel.

Dès que l'ouvrage est terminé, les tisseuses commencent par vider la pièce de toute présence masculine. Cette attitude est comparable à l'accouchement de la femme qui se produit à huis clos.

Munie d'un couteau, la tisseuse la plus expérimentée sectionne le fil de la lisse (*noulou/nira*) symbolisant l'âme du tapis. Le couteau nommé *harba* symbolise le cours de la vie. Ainsi, la section du fil mène à une double action. D'une part, il interrompt le cours de la vie lors de la coupe de lisse et d'autre part il symbolise la section du cordon ombilical lorsqu'elles découpent les fils de chaînes.

La mort est ici visible à travers un rituel. Après la découpe du fil, les tisserandes rabattent trois fois le tapis sur l'ensouple inférieure (*Afidjajuzennz*) en psalmodiant: «*starnek fil denya. ostorna fil ekhra*», c'est-à-dire: «Nous t'avons protégé sur terre. Protège-nous dans l'au-delà» (Msehel, Paroles, 2018).

Chez les Amazighs de Tunisie, un linge en laine brute, blanche nommé «*ouizra*» est

fabriqué par la tisseuse pour l'envelopper lors de ses funérailles. Ainsi, le linge en laine enveloppe le mort comme il enveloppe l'ensouple inférieure (*Afdjajuzennz*). Il est clair qu'à travers ce geste les tisseuses évoquent la mort du métier; métier qui sera plus tard défait.

Ensuite, les tisserandes s'empresment de vite démonter le métier et de nettoyer, d'éponger le sol sur lequel était posé ce dernier, avant l'arrivée des hommes. Un rituel qui se produit également à la suite d'un décès ou d'un accouchement. En effet après l'accouchement d'une femme, les personnes qui l'entourent s'empresment de nettoyer l'emplacement où se tenait la nouvelle maman avant l'arrivée de son mari. Il est donc possible de considérer la section du fil de chaîne (*weyoustou/jeded*) tel un geste associé à l'accouchement du métier (mère) de son enfant (le tapis). Cette association métier à tisser / mère est évoquée dans le verset 13 du psaume 139 de l'Ancien Testament qui déclare: «Oui, tu m'as tissé (sh-k-k) au ventre de ma mère».

Ainsi, la découpe du fil de la lisse (*noulou/nira*) symbolise la mort qui mènera vers une nouvelle vie. La section forme trois, six ou sept ouvertures qui représentent un portail vers un autre monde. Les brèches permettront au tapis son transfert du monde

suprasensible vers le monde sensible et tangible, à l'instar de la naissance des premiers Hommes. L'arrivée au monde du tapis évoque nécessairement à l'Homme la question primordiale des origines de l'être et de son existence métaphysique qui renvoie aux composantes immatérielles de la personne et à sa destinée lors de son passage terrestre. Selon les mythes cosmogoniques amazighs, l'univers est composé d'un monde humain fertile et d'un autre monde englouti et stérile, antithèse du monde des hommes. Dans ce dernier sont nés les premières femmes et hommes ensuite passés dans le monde terrestre par le biais de portails.

Le tapis tout comme l'enfant est toujours considéré comme un arrivant de l'Autre Monde. La conception de ce dernier présente de nombreuses constantes qui le définissent comme un monde parallèle ou double dans lequel évoluent les puissances invisibles à l'image, souvent inversée, de la communauté des vivants. (Walentowitz, 2003, p. 191)

Le passage de ce nouvel être dans le monde terrestre se ferait par le biais d'un geste appliqué à la fin du tissage. Ce dernier ouvrirait ainsi un portail interuniversel. Le geste de section du fil provoque ainsi deux

événements: il crée un passage, «un intervalle spatio-temporel [...] considéré comme l'espace originel, la matrice, d'où nous venons et vers où nous retournons, ou selon une autre image comme le chaudron où les graines germent, mûrissent, meurent et renaissent» (Claudot-Hawad, 1996, p. 223). Le passage à travers ce portail interuniversel provoque la mort du tapis et sa renaissance. Le rite appliqué au tapis représente une analogie du rituel de (*ejəbjən*) intermédiaire entre rites féminins qui engendrent l'enfant et les rites sacrificiels signant sa mort.

Cette association de la mort et de la vie à travers la natalité et la sexualité peut être considérée telle une figure du dualisme d'Éros¹⁵ et de Thanatos¹⁶. C'est ainsi que le tissage amazigh manifeste une sensibilité

15. Chez les Grecs anciens, Éros était le dieu de l'amour. Il est perçu telle l'une des puissances créatrices du cosmos.

Éros évoquant littéralement l'amour sexuel et la reproduction, d'où l'adjectif «érotique». Il désigne ainsi la pulsion sexuelle animée par la recherche du plaisir procuré par l'union de l'homme et de la femme dans ce cas, la jouissance sexuelle se transforme en but, alors qu'elle était une finalité facilitant la procréation. Cela provient d'une pulsion vitale poussant toute espèce à transmettre son patrimoine génétique et à pérenniser son existence.

16. Thanatos est la figure grecque, la personnification de la mort.

devant la vie et la mort nommée «l'art du bien mourir». Les Amazighs se veulent «à la recherche du bien vivre à la lumière du bien mourir» (Teneti, 1997, p. 62).

L'association entre la vie et la mort est d'autant plus appliquée au tapis qu'aux nouveau-nés. En effet, lors du septième jour après la naissance de l'enfant le rite d'*aqiqa*¹⁷ est appliqué.

Ce dernier permet de rompre les liens entre le nouveau-né et le monde foetal, coupure nécessaire pour son intégration sociale. Comme pour l'enfant, le même geste est aussi appliqué au tapis (enfant) le détachant ainsi du métier (mère) et permettant son intégration dans le monde matériel de la société humaine. Cette étape finale de la section et de la dissociation du tapis au métier à tisser représente l'étape la plus critique et douloureuse. Les femmes aboutissant au terme de leur ouvrage déclarent que «la fin du tissage est ambiguë. Elle est toujours

17. Selon l'article de F. Aubaile-Sallenave de (1999) dédié aux rituels de naissance dans le monde musulman: Le terme *aqiqa* dérive du verbe *aqqa* signifiant «fendre, déchirer, découper, couper». Par conséquent, *aqiqa* désigne une «fente verticale», «canyon» ou «ravin», tandis qu' *aqqa* désigne les «cheveux du nouveau-né», ceux qui ont fendu la peau du crâne au sein du ventre maternel.

souffrance: *«Je suis triste quand le tissage est terminé, car c'est comme un être humain, il est lié à mon cœur et lorsqu'on le coupe c'est comme si on le tuait»* (Samma, 2000, p. 74).

La mort du tapis est symbolique. Elle est comparable au processus informe qui se produit dans le ventre de la femme enceinte et qui rappelle la mort, mais cet aspect létal porte en soi la vie nouvelle [...] Quelque chose commence à se dessiner (fasl) à rétrécir, à se contracter (jm'). Azraël, l'ange de la mort reprend dans l'utérus un peu de terre de la tombe de la personne en devenir. Cette terre déclenche la formation issue de l'informe. (Vandenbroeck, 2000, p. 153)

Le décès évoque ainsi son passage du milieu métaphysique dans lequel il faisait office de médiateur spirituel vers un monde concret où il représentera la matérialisation de la mémoire et des souvenirs passés. La mort et la naissance symboliques du tapis témoignent d'une vision cyclique. «La fin d'un voyage, mouvement est le début d'un autre, dans une spirale ascendante qui mène finalement à la fusion, au vide et au néant» (Vandenbroeck, 2000, p. 260). Ce principe cyclique se matérialise par la formation du nœud. En effet, le nœud symbolise à la fois

la mort et la naissance. La mort du tapis est évoquée par le geste de la section du fil source de vie. Quant à la symbolique de la naissance, elle est provoquée par une analogie avec le cordon ombilical d'un nouveau-né. Ce geste renvoie à l'acceptation du non-contrôle, de la vie après elle, en laisser un être en devenir. «C'est une transposition symbolique de l'enfantement, le «lâchage» le plus fondamental de la nouvelle vie, reflété dans l'achèvement de l'œuvre d'art» (Vandenbroeck, 2000, p. 262).

L'action de nouer indique l'achèvement d'un cycle induisant la mort symbolique du tapis et sa naissance. Cette approche cyclique remonte aux croyances cosmogoniques nomades. Elle est perçue de manière dynamique, intégrant la fonction fondamentale de la médiation entre les deux mondes:

Selon la vision nomade de l'univers, tous les éléments qui composent celui-ci sont perçus dans leur aspect dynamique, c'est-à-dire en mouvement, lancé dans un parcours cyclique dont l'aboutissement marque le début d'un nouveau parcours. L'itinéraire que suit chaque chose, chaque élément, chaque être est vu comme un déplacement à la fois circulaire et ascensionnel, où le franchissement des étapes successives remodèle chaque fois les

frontières du connu et de l'inconnu, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'identique et de l'exotique. (Claudot-Haward, 1996, p. 224)

Cette perception remémore les paroles de Federico Fellini: «*Il n'y a pas de fin. Il n'y a pas de début. Il y a que la passion infinie de la vie*».

Par son geste, la tisseuse ne provoque pas la mort du tapis, mais plutôt sa résurrection «de la même manière que le grain mis en terre “meurt” pour se reproduire et se démultiplier dans l'épi. La semence ou le grain qui demeure intact est stérile; il doit se “sacrifier” pour engendrer la vie. Il n'y a donc pas de contradiction entre la vie et la mort. Ce ne sont pas des mondes séparés, mais deux manifestations d'une même réalité» (Vandenbroeck, 2000, p. 70).

Une analogie entre l'accouchement de la femme, la récolte et le tissage se dévoile. C'est ainsi que nous comprenons que par le tissage, les femmes matérialisent les étapes du cycle de croissance fœtale aboutissant à sa naissance. Croissance fœtale, formation et multiplication cellulaire qui prend la forme de noeud dans le tissage. Ainsi, le noeud est perçu tel le fief de la vie, mais il est également considéré tel que le témoin de la mort.

Le principe cyclique est d'autant plus perceptible dans l'aspect formel du noeud.

En effet, sa forme de boucle évoque parfaitement le principe de cycle universel.

Cette représentation cyclique correspond au vestige d'une croyance païenne en la Déesse libyenne Neith ou Tinnit, précédant Tanit et homologue à Athéna, mais portant une peau de chèvre. Elle est plus tard retrouvée dans la mythologie égyptienne. La croyance en cette divinité remonte au néolithique. Elle est le produit de transformations du mode de vie humain, Transformation qui est due à la découverte féminine de l'agriculture changeant ainsi le quotidien humain et redéfinissant le statut social de la femme (Badinter, 1986).

Depuis les sociétés néolithiques, seul le pouvoir créateur mater-féminin compte. Un fanatisme qui s'intègre dans le système religieux et économique de cette ère. «Même si la sacralité maternelle et féminine était connue du paléolithique, la découverte de l'agriculture dut en augmenter sensiblement la puissance» (Badinter, 1986, p. 77).

Depuis, la fertilité terrestre était associée à la fécondité féminine. Ainsi, la femme détentrice du mystère de la création devient responsable de l'abondance des récoltes. La puissance fécondatrice associée à l'agriculture valorise la femme. De ce fait, la société s'approprie la figure féminine et l'érige au statut de déesse-mère/mère Nature. Selon

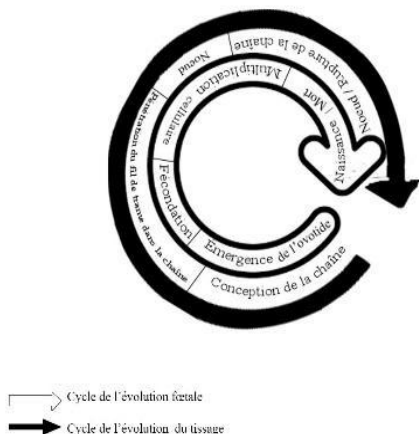


Figure 4. Évolution cyclique du tissage et du fœtus (Rhouma, 2018).

les écrits de Plutarque, cette dernière était la source de l'essence universelle. Son pouvoir «régissait tout: la vie et la mort; la croissance et le dépérissement, les forces qui se cachent derrière ces phénomènes» (Vandenbroeck, 2000, p. 70). Ipso facto, la mort représente le seul chemin qui mène à la naissance. La perte de certaines créatures permet la survie des autres, d'où ce rapport entre la vie et la mort régie par Neith. Elle représente ainsi la mère du monde. Elle est considérée comme source de vie auto génératrice. Elle désigne à elle seule l'unité universelle, ainsi que la cohésion entre la vie et la mort liée comme les deux faces d'une

même pièce. Elle est envisagée comme étant à l'origine la cosmogonie amazighe et représente, ainsi, l'éternel mystère de la naissance, de la mort et du cycle existentiel, c'est-à-dire du tout de la création.

À l'origine des temps, Neith prit la navette, tendit le ciel sur son métier comme des fils de chaîne et tissa le monde. La déesse-tisseuse était en même temps une déesse créatrice, «utérine». Il est clair que le système culturel agricole met en place «une religion cosmique (Eliade M., 1983, p. 53) s'inspirant et puisant ses origines d'une croyance en «la Déesse Neith» dont

le principe gravite autour la thématique de la création féminine, principe, nécessairement, initié via le tissage. C'est ainsi qu'un lien se forme entre le cycle du tissage et cyclique foetal. Les associations cycliques du déroulement spatio-temporel de cette activité sont ci-dessous schématisées dans le graphisme suivant. (Makilam, 1999, p. 189)

Nous considérons le rituel cyclique de l'existence féminine, à savoir les rites cycliques de la féminité comme étroitement liés aux activités traditionnelles ritualisées. C'est-à-dire que l'activité et l'acte exercés par la femme sont associés à sa condition.

Les mouvements et les actions qu'elle applique sur son œuvre s'inspirent de la condition de la femme féconde. Le cycle féminin, nous dévoile la femme après son mariage sous le statut de terre mère. Lors de ces noces, la mariée réunit les deux ensembles (*afidjaj/mesda*) par les fils de vie reliés à un fil latéral. Ensuite, «dans la trame de ses jours, la femme construit son existence dans un ouvrage de la vie concrète, à l'image de celui d'un tissage, en créant selon l'esprit de l'unité cosmique de la terre dans le ciel» (Makilam, 1999, p. 131).

Ainsi, le tissage permet à la femme d'évoquer tous les événements cruciaux de sa vie et ses préoccupations.

En effet, les artisanes de Chenini tissent et nouent selon une trajectoire bien définie. Le tapis est travaillé du bas vers le haut. «Dans la pensée maghrébine, les connotations «aller de bas en haut» et «tendre vers» possèdent une dimension érotique incontestable» (Vandenbroeck, 2000, p. 210).

Ce choix de trajectoire permet également d'établir une analogie avec la chronologie événementielle de la vie féminine. De ce fait, l'objet de laine lui offre l'occasion de relater chronologiquement les étapes cruciales de sa vie de femme. Elle noue sur le tapis les soucis de son existence.

Le nœud appliqué au tissu est associé aux problèmes (*moushkila*). La symbolique est formulée via la maïeutique permettant à la tisseuse de se confier à son tapis. Le tissage possède ainsi une vertu lénifiante. C'est à travers son corps que l'artiste-artisane essaie d'obtenir un équilibre psychique à l'aide de rites de transe thérapeutique. La transe représente une catatonie instantanée, une totale perte de conscience induite par la pratique de rituels spécifiques. Cet état provoque une fusion avec son soi, une rupture de toute dissemblance que l'Homme entrevoit intérieurement. Cette mouvance annule le morcellement, l'aliénation comme l'aboutissement consubstantiel de l'intégration de l'humanité.

Cet acte alors reconnu comme redondant paraît tel un moyen d'évoquer les sujets originels de la nature tels que l'enfantement, la vie et la mort, ce qui lui sert ainsi à insuffler la vie dans son ouvrage et à élever son âme.

L'Orient a, depuis longtemps accédé à cette connaissance, et en a fait son profit, amenant dans le champ de la conscience intérieure, non seulement la technique des mouvements originels (respiration, marche, langages), mais aussi ceux des arts (écriture, peinture, chant, danse, poterie, etc.) [...] Ces techniques ne sont pas exercées au regard de la perfection de la performance, mais au regard de ses conditions humaines les plus profondes. C'est pourquoi elles sont considérées comme des "exercices" spirituels. Il en résulte que l'homme oriental a une tout autre vision des activités mécaniques, aussi bien dans le cadre de son travail que dans la vie en général. (Graf Dürckheim, 1971, p. 51)

Geste prenant sens à travers le tissage, savoir-faire dont le rapport le liant la femme remonte à des croyances bien lointaines provenant du mythe d'Athéna. La divinité évoquée n'est pas la bâtisseuse d'Athènes, mais son *alter ego* amazigh. Athéna est une déesse que l'on retrouve chez les Li-

byens sous le nom de *Nit*. Elle serait pour les Amazighs la fille de Poséidon nommé *Anzar* et de la nymphe du lac Triton en Tunisie. À une époque très ancienne, elle gouvernait un royaume libyen (Afrique du Nord) et plus précisément sur la «*Tritonie*» actuellement appelée Tunisie. (Atlas, Athéna, Déesse lycienne de Tritonie, 2018). Athéna reine de *Tritonie* présidait les arts et était connu pour ses dons de tisseuse, don perpétué par les tisseuses de chenini. Bien d'autres savoir-faire tels que la poterie ou le tatouage possèdent également un rapport au corps à l'image du tissage.

4. Conclusion

Il est évident que le langage corporel donne vie à une production faisant appel aux cinq sens de la tisseuse. Un code corporel qui est appréhendé d'une manière synesthésique. La voie sensorielle et intuitive se traduit à travers l'œuvre tissé, création dont la poétique gestuelle gravitant autour de la thématique la création implique les concepts de procréation, de la natalité, de fécondité et de fertilité. Création à travers laquelle l'acte de tisser est associé à l'acte sexuel comme au processus de maturation foetale dans l'utérus maternel. À l'image du tapis associé au fœtus,

le métier à tisser lui-même évoque l'utérus féminin, utérus ou source de création et de procréation; tant de thématiques chères à la gente féminine et traduites via un savoir-faire séculaire. Une poiétique à la symbolique dont la performance représente une fugace expérimentation qui définit l'unité, souvent associée à une image de réduction (phallique). Il serait plus judicieux de l'associer à l'accomplissement et la plénitude induite par une expérience qui erre entre le vide rédempteur et la cohésion bénéfique.

Cette œuvre en laine offre donc à la femme la possibilité de s'apaiser en renouant avec son for intérieur et en se libérant de ses démons. La transe est pour la tisseuse un moment d'auto guérison et d'auto régénération. Le symbolisme de la renaissance gravitant autour du rituel de transe dévoile un rapport implicite avec le sens matriciel du processus.

La femme pratique ici par le biais du tissage une croyance amazighe évoquant une transmigration thérapeutique. Le tapis fait office de médiateur entre le monde terrestre et le monde sacré lié à son moi intérieur.

Ainsi, le tapis est pour la tisseuse un outil nécessaire dans la quête du soi menant à la quête de l'autre divin. Car le divin ne peut se manifester qu'à travers le soi et la compréhension de son moi intérieur.

En vue d'effleurer l'aspect spirituel et magique de cette activité matérielle, il est nécessaire de juger l'œuvre dans sa qualité d'ensemble. Cette magie est associée à l'unité de l'espace/temps et à la place que détient l'être humain dans son univers naturel.

La pratique rituelle représente l'outil d'alliance de l'homme à son environnement cosmique. Cela permet d'identifier l'esprit de la créatrice. Ce dernier considère la dimension espace-temps sous une unité absolue.

Le raisonnement est d'autant plus perceptible à travers l'acte de section des fils du tapis, symbolisant le passage entre les deux mondes par l'ouverture de portails interuniversels. En effet, cet instant magique représente un moment fusionnel de la dimension spatio-temporelle, permettant le passage vers une dimension parallèle.

«La dimension magique de leur vie concrète, vécue et rituelle se manifeste dans le quotidien, tout au long de leur existence. Elle est à définir comme une spiritualité concernant l'unité de la vie des humains dans le macrocosme» (Makilam, 1999, p. 23).

Cette conception spirituelle de la vie démontre l'importance et la primauté du rituel de réalisation par rapport au produit lui-même. Le moyen est aussi important que la fin.

La matérialité issue des pratiques rituelles donne lieu à une production d'objets permettant une transcendance vers un immatériel et satisfaisant les besoins spirituels de l'âme.

Cette élévation s'effectue par le biais de plusieurs facteurs; le rythme en est un exemple. La mouvance perçue dans l'articulation des gestes et la rythmique représentent un caractère fondateur de l'œuvre. Mauss et Leroi-Gourhan ont démontré la place que possède le rythme dans les réalisations artistiques humaines. En effet, «l'art n'est ni contemplation ni finalité sans fin ni ravissement, mais se fonde sur la perception de la création de valeur et de rythme qui reposent sur les caractéristiques psychologiques de notre organisme» (Molino, 2009, p. 143).

L'activité répétitive et mécanique maîtrisée se transforme, via le rythme en activité organique. Alors, il procure à la femme du bonheur (Graf Dürckheim, 1971).

La joie insufflée par le rythme correspond au stade le plus primitif de l'élévation de l'être. Un cheminement de développement spirituel s'effectue lors de la transformation organique des procédés mécaniques.

La maîtrise parfaite du geste technique repousse l'attention de l'artiste-artisane qui se libère de toutes les tensions. Cet aboutissement à la perfection technique permet l'épanouissement corporel et spirituel de

l'Homme. Cela dévoile la qualité lumineuse de l'être. La femme se sent spirituellement élevée et son activité acquiert une valeur intérieure.

Ainsi, «nous sommes en présence d'un continuum esprit-matière. Toute opération technique est aussi opération sur le plan des symboles unis à une œuvre magique si l'on veut» (Servier, 1993, pp. 46-47).

Ce procédé permet également de développer des attitudes préservant la liberté intérieure de la femme. Elle se dévoile à travers la préoccupation de sa fertilité. Ce fait épicer de la femme se manifeste par les signes qu'elle applique au tapis. Ainsi, la dimension sémantique est également visible grâce à ces symboles. Ils insufflent à chaque tapis un sens. Il est vrai que ces signes ont permis non seulement de prouver l'existence de la femme, mais aussi de témoigner de sa culture. Grâce à ces signes:

L'objet procure en lui-même une sorte d'élévation comme l'attestent les transports de l'imaginaire et les interrogations existentielles suscitées par sa présence, il se voit encore reconnaître la faculté de pousser son détenteur à l'action par l'énergie qu'il lui communique. Bref, l'objet fait à la fois rêver, réfléchir et agir. (Derlon Brigitte et Jeudy-Ballini Monique, 2008, p. 87)

C'est ainsi que la culture se manifeste par le corps. Une esthétique et une éthique s'exposent à travers le corps puis le transcendent pour donner corps à l'œuvre. Tout au long du tissage, la femme fait littéralement corps avec son métier qu'elle manie jour après jour. Cette fusion permet à la tisseuse d'atteindre l'éveil spirituel. En effet, l'activité du tissage n'est plus considérée comme une activité professionnelle répondant à des besoins matériels, mais elle se transforme en une activité spirituelle; une prière pour laquelle se donne la femme dans l'attention d'une élévation de l'être et d'un accès à un monde parallèle. Il existe comme une forme de tradition du pur, du tissage pur, qui est associé à un souhait d'assainissement.

La vie pratique et rituelle dévoile une dimension invisible et unitaire du monde magique qui nous entoure dans son ensemble visible. Le tapis devient un médiateur spirituel, une passerelle vers un monde transcendantal, une manifestation matérielle d'une dimension immatérielle. Un médiateur qui ne peut prendre sens qu'en étant directement associé et identifié au corps féminin.

C'est pour cela que le nœud appliqué au tapis est considéré comme un purificateur de l'âme. Le rôle qu'il exerce est tout

d'abord explicité par la fonction du nœud. Pour la femme l'acte de nouer lui permet de nouer son mal, ses péchés, ses soucis et les transférer au tapis. Lors de cet acte créateur, la femme de Chenini évoque essentiellement le sujet du mariage, de l'enfantement et de la procréation qui représentent les préoccupations essentielles de sa vie. Plus la tisseuse noue, plus son âme se libère de ses maux, se purifie et parallèlement la teinte du tapis s'éclaircit.

Le tapis débute par des teintes sombres et s'éclaire graduellement. Il passe de l'ombre à la lumière à l'instar de l'âme de la tisseuse qui se purifie.

À travers ses nœuds la femme transfère son mal-être, ses péchés et ses soucis, ce qui lui permet la purification de son âme comme elle le ferait dans sa prière.

Cette pratique remonte à une ancienne tradition libyque consistant à nouer des branches de *targos*, une plante aux vertus magiques. Cela permettait de se défaire de ses maux corporels et spirituels.

«Il s'agit d'un phénomène physique, mais transcorporel qui a une fin psychique et permet à l'individu de dépasser ses limites pour entrer en contact avec un autre monde» (Vandenbroeck, 2000, p. 89). L'implication, l'investissement du corps de la tisseuse dans l'élaboration de son ouvrage représente un

outil pour la guérison de l'âme à son œuvre pieds nus. Le tapis est déjà un objet omniprésent lors des rituels religieux. La tisseuse exprime ses croyances à travers des cultes familiaux, et ce par le biais d'une pratique définie de «sacré traditionnel». Elles confectionnent des tapis selon un rituel de gestes et de pratiques ancestrales, transmises à travers les générations.

Références

- BOURDIEU, P. (1980). *Le sens pratique*. Les Éditions de Minuit.
- BADINTER, E. (1986). *L'un est l'autre: des relations entre hommes et femmes*. Odile Jacob.
- BASSET, H. (1922). Les rites du travail de la laine à Rabat. *Hespéris*, 2, 139-160.
- BEN DRIDI, I. (2010). Est-ce que ça marche? À propos du tasfiḥ, rituel protecteur de la virginité des jeunes filles tunisiennes. In *Open Edition Journals*. Consulté: 28/04/2018. <https://bit.ly/3DdVTuv>
- BEN MANSOUR, H. (1999). *Tapis et Tissages en Tunisie. Histoire et Légendes*. Simpect.
- BRUUN, D. (1898). *The cave dwellers of southern Tunisia, recollection of a sojourn with the khalifa of matmata*. W. Thacker and Co.
- CAMPS, G. (2012). Chenani. *Encyclopédie berbère*, 12, 1893-1895. Louvain.
- LAUDOT-HAWAD, H. (2001). Éperonner le monde. Nomadisme, cosmos et politique chez les Touaregs. Edisud.
- DERLON, B. et Jeudy-Ballini, M. (2008). *La passion de l'art primitif enquête sur les collectionneurs*. Gallimard.
- ELIADE, M. (1983). *Traité d'histoire des religions*. Payot.
- FOREST, G. (1942). Coutumes des populations de la circonscription de tataouine. *Mémoire du Gheam*, (573), 12. Paris.
- FRUTIGER, A. (2004). *L'homme et ses signes, signe, symboles, signaux, traduction*. Atelier Perrousseaux.
- GAY-PERRET, G., Colardelle, M., Chaker, S. et Jacotin, M. (2008). *Berbères de rives en rêves*. l'Harmattan.
- GRAF DÜRCKHEIM, K. (1971). *La percée de l'être ou les étapes de la maturité*. Le courrier du Livre.
- HANS, G. E. (1971). Sehnsucht nach Ägypten. *Aacherner Kunstblätter*, (41). Verlag L. Schwann.
- LE BOEUF, J. (1909). *Les confins de la Tunisie et de la Tripolitaine*. Berger-Levault.
- LEFEBURE, C. (2010). Linguistique et technologie culturelle : L'exemple du métier à tisser vertical. *Techniques & Culture. Bulletin de l'Équipe de recherche*, 116-135.
- LOUIS, A. (1972). Le monde berbère de l'extrême sud tunisien. *Revue de l'occident musulman et de la méditerranée*, (1), 107-125.
- MAKILAM (1999). *Signes et Rituels magiques des femmes kabyles*. Edisud.
- MAZANO, M. (2007). *Dictionnaire du corps*. Puf.

- MERNISSI, F. (2004). *Les Sindbads Marocains*. Marsam.
- MOLINO, J. (2009). *Le singe musicien: sémiologie et anthropologie de la musique*. Actes Sud.
- MSEHEL, A. (2018, Février 27). *Paroles* (R. Neila, Intervieweur).
- PARDO, V. (2003). *Tisser les relations sociales: dans les rites et la matière, représentations de l'ordre social, des valeurs et de l'appartenance à Douiret, village berbérophone du Sud-est tunisien*. Aix-Marseille 1: Thèse de doctorat en Anthropologie. Sous la direction de Martinelli Bruno.
- SAMAMA, Y. (2000). *Le tissage dans l'atlas marocain, Miroir de la terre et de la vie*. Ibis Press.
- SERVIER, J. (1993). *La magie*. Collection Que sais-je? Puf.
- SULLEROT, E. (1978). *Le fait féminin: Qu'est-ce qu'une femme?* Fayard.
- TENETI, A. (1997). *Il senso della morte e l'amore della vita Rinascimento*. Giulio Einaudi.
- VANDENBROECK, P. (2000). *Azetta. L'Art des femmes berbères*. Flammarion.
- WALENTOWITZ, S. (2003). *«Enfant de Soi, enfant de l'Autre»: La construction symbolique et sociale des identités à travers une étude anthropologique de la naissance chez les Touaregs (Kel Eghlal et Aytawari de l'Azawagh, Niger)*. Thèse de doctorat en Anthropologie sociale et ethnologie. Sous la direction de Bonte Pierre. École des hautes études en sciences sociales.



Cuerpo, lenguaje y sujeto en el arte conceptual de los años noventa

María Gil Martínez

Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN

A finales de los años ochenta, el conceptual volvía con fuerza a las corrientes artísticas. Sin embargo, no lo hará de la misma manera que en los sesenta y setenta: en esta suerte de «neoconceptualismo», el contexto lo impregna todo, en un momento caótico en que cuerpo y mundo se conforman por lenguaje –el cuerpo que *es* político—. El uso del lenguaje en el arte de los noventa conformará un aparato o suplemento que se expande en múltiples direcciones, abarcando obras, artistas, contexto y público.

Este texto presenta una panorámica a través de la época, tomando a una serie de artistas que trabajan con el lenguaje y el

cuerpo: los americanos Félix González-Torres o Roni Horn, la generación de Colonia o los españoles Jaume Plensa, Jorge Barbi o Yolanda Herranz, en cuyas obras se encuentra el cuerpo, conformado y deformado por palabras y conceptos, en sus presencias y en sus ausencias. Con ello no se pretende determinar un canon, sino acercarse a un tipo de arte que tiene sus ecos en nuestros días, para observar sus diferentes manifestaciones en Estados Unidos y Europa a través de la palabra sobre el cuerpo.

Palabras clave:

cuerpo, lenguaje, arte conceptual, años noventa, prácticas artísticas, arte contemporáneo.



ABSTRACT

Conceptual art came back resiliently into artistic movement in the late eighties. However, it will not return as it would in the sixties and the seventies: background permeates everything in this kind of «neo-conceptualism», in a chaotic time when language makes body and world –the body that is *political*. The use of language in nineties art shapes an apparatus or supplement that expands in multiple directions, covering artworks, artists, backgrounds, and the audience.

This paper presents an overview through such time, taking a series of artists who work with language and body: Americans Félix González-Torres and Roni Horn,

Colonia generation, and the Spanish Jaume Plensa, Jorge Barbi and Yolanda Herranz, whose artworks show the body shaped and disfigured by words and ideas, in its presence and absence. The aim of this paper is not to define a canon but to approach a particular art movement that influences the art of our days. Thus, we will observe different artistic manifestations in the United States and Europe through the word over the body.

Keywords:

body, language, conceptual art, nineties, artistic practices, contemporary art.

1. Introducción

En el presente texto se realizará una panorámica alrededor del arte conceptual creado en los años noventa, donde el cuerpo y el lenguaje tienen un enorme peso. Para comprender la imbricación de los cuerpos con las palabras, tomaremos diversos ejemplos de artistas conceptuales de la década, en cuyas obras se la observa en forma clara. El objetivo no es, pues, establecer un canon o explicitar un estilo, sino mostrar, a través de casos concretos, unas formas que denotan una preocupación común, que tiene sus ecos en el arte más actual.

Con este fin, en primer lugar, nos acercaremos al arte conceptual en los años noventa en su generalidad, para entender las fluctuaciones desde los años sesenta y las características que lo hacen diferente en

cada momento. Es necesario comprender el contexto en el que se crean las obras tomadas como ejemplos para saber de dónde provienen las inquietudes de sus artistas.

A continuación, se han elegido siete artistas de la misma generación, que permiten entender las diferentes expresiones conceptuales en las que se encuentra el cuerpo y el lenguaje. Se dividen en dos grupos: los americanos y la escena de Colonia, que muestran la conexión de los Estados Unidos con Europa, y los españoles, para aproximar el caso de estudio a nuestro contexto concreto. En sus obras se percibirán conexiones que, más que influencias mutuas, denotan intereses similares desde lugares y situaciones diferentes.

III /

La cuestión que nos ocupa es la de entender cómo es el arte de los años noventa y en qué sentido el cuerpo y el lenguaje encuentran un lugar protagonista en el mismo. ¿Por qué este *topos* recurrente? ¿De qué maneras se presenta? ¿Hasta dónde es similar en unos y en otros casos?

2. El arte conceptual en los años noventa

Henry Flynt acuñó el término *concept art* en su artículo homónimo de 1963, con el objetivo de «definir un arte caracterizado por sus relaciones con el lenguaje» (Elger *et al.*, 2016, p. 571). A partir de entonces, esta idea se fue definiendo en diferentes momentos hacia lo que hoy se conoce como «arte conceptual». El texto «The Dematerialization of Art», escrito por Lucy Lippard y John Chandler entre 1967 y 1968, abordó la desmaterialización del objeto artístico. El artista Lawrence Weiner lo suscribirá, ese mismo año, con la siguiente declaración: “1. The artist may construct the piece. / 2. The piece may be fabricated. / 3. The piece need not be built” (1969, s/p)¹.

1. Traducción: «1. El artista puede armar la pieza.

Algo similar publica Sol LeWitt en la revista experimental *O-9*, con sus «Sentences on Conceptual Art»: «Ideas alone can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical» (1969, p. 3)². La revista, nacida en 1969 de la mano del grupo Art & Language, se basaba en la filosofía del lenguaje para analizar las «contradicciones lógicas de la estética minimalista», examinando los «sistemas de producción de significado» en el arte (Elger *et al.*, 2016, p. 578).

Así, entre 1968 y 1969 se fundamentan los pilares sobre los que se construye el conceptual: la desmaterialización del objeto artístico, la abstracción y el reduccionismo minimalista, y el peso de la idea. Para Alexander Alberro, los orígenes del arte conceptual son resultado de diversos procesos de «selección, fusión y rechazo de formas y estrategias anteriores» (Alberro y Stimson, 1999, p. 17). Aquí cabe añadir, asimismo, la problemática del emplazamiento, pues el arte conceptual

/ 2. La pieza puede ser fabricada. / 3. La pieza no necesita ser construida».

2. Traducción: «Las ideas por sí solas pueden ser obras de arte; están en un proceso de desarrollo que eventualmente puede encontrar alguna forma. No todas las ideas necesitan hacerse físicas».

es consciente del espacio en el que se inserta, que varía su significado.

Sin embargo, y a pesar de estos avances teóricos, en los años ochenta hubo un regreso a la pintura y a las técnicas pictóricas tradicionales, en pleno auge del neoliberalismo y las políticas neoconservadoras de Ronald Reagan o Margaret Thatcher. En España, el recién elegido gobierno socialista impulsó un discurso pictórico formalista, despolitizado e individual (Marzo, 1995). En una conversación con Joseph Kosuth, decía Félix González-Torres:

After those years of conceptual art that demanded so much from the viewer, so much participation, so much of an intellectual involvement, we had a return in the eighties to the expensive home decorations, you know? Big paintings to fill those now empty office spaces downtown. (Ault, 2006, p. 353)³

3. Traducción: «Tras aquellos años de arte conceptual que exigían tanto al espectador, tanta participación, tanta implicación intelectual, volvimos en los ochenta a las caras decoraciones de interior, ¿sabes? Grandes pinturas para llenar esos espacios de oficinas del centro ahora vacíos».

A pesar de todo, las prácticas conceptuales no cesarán. A finales de los ochenta, con la presencia de un arte feminista, surgirán expresiones ligadas al multiculturalismo y a la raza, unidas a las reivindicaciones del colectivo LGBT –sobre todo en relación con la aparición del sida–. Todas estas cuestiones se verán reflejadas en los años siguientes, particularmente en la década de los noventa.

El impulso por la recuperación del arte conceptual se puede observar en tres hechos sucedidos entre 1995 y 1997: la exposición de 1995 *Reconsidering the Object of Art* –comisariada por Ann Goldstein y Anne Rorimer para el Museum of Contemporary Art de Los Ángeles–, la documenta de Kassel –en la cual Catherine David debutó como directora artística– y el *Skulptur Projekte* de Münster –con Kasper König como comisario–, estas últimas realizadas entre junio y septiembre de 1997. Estos tres eventos son una muestra de la presencia de las ideas de la generación anterior de artistas, de los años sesenta y setenta, en la nueva generación de los noventa. En este proceso se observarán no solo a los padres del conceptual de la costa este estadounidense, sino que también se empezará a indagar sobre artistas de Los Ángeles que utilizaban el lenguaje de forma más intuitiva,

con mayor subjetividad y sentimiento. Las nuevas investigaciones sobre estas décadas traerán formas de entender el conceptual que antes eran marginales, recuperándose figuras como la de Bas Jan Ader, cuyo trabajo empezó a ser investigado en los noventa.

El conceptual de los años del fin de milenio se puede definir como una suerte de «neoconceptualismo», término utilizado por diferentes autores para referirse a las prácticas de la época: por ejemplo, John Roberts lo toma en su artículo para *Art Monthly* (Roberts, 1996), pero también aparece en la obra de Robert C. Morgan, *Art into Ideas: Essays on Conceptual Art* (1996), y en los escritos de Alexander Alberro. Diferentes artistas miran a los referentes de los años sesenta y setenta, observando las estrategias conceptuales con nuevos prismáticos. Esto llegó a todo tipo de manifestación, alcanzando prácticas muy diversas para reafirmar el interés por la idea.

En los noventa se encuentra un arte conceptual politizado y ligado al contexto interno y externo del o la artista. En él tienen cabida temas como la inclusión y exclusión social –donde las minorías étnicas toman voz–, las crisis económicas relacionadas con el neoliberalismo y las políticas neoconservadoras, la epidemia del sida, las relaciones entre el arte y la esfera pública, o una nueva crítica institucional (Michalka, 2015, p. 19).

La identidad, como una de las mayores incógnitas de la posmodernidad –la pregunta por el *yo*–, se percibe constantemente.

Así, el «neoconceptual» es marcadamente corporal, sobre todo por la influencia de las teorías feministas que modifican la percepción de la construcción del ser por el cuestionamiento sobre el género. En los años noventa, década de la economía de la información y de Internet, estaba en plena investigación la secuenciación del ADN, que asentaba la idea del ser humano conformado por lenguaje. Las obras, como las personas, eran letras y células. Lo íntimo, lo cotidiano y lo cultural se entremezclan con las teorías lingüísticas y filosóficas del momento: el cuerpo es político, es social, es todo. La materialidad del lenguaje se vincula con la materialidad del cuerpo, que a la vez se desprende y se hace inasible y comprende una infinidad de cuestiones.

2) El cuerpo es material. Es aparte. Distinto de los demás cuerpos. Un cuerpo empieza y termina contra otro cuerpo. Incluso el vacío es una especie muy sutil de cuerpo.

3) Un cuerpo no está vacío. Está lleno de otros cuerpos, pedazos, órganos, piezas, tejidos, rótulas, anillos, tubos, palancas y fuelles. También está lleno de él mismo: eso es todo lo que él es [...]

4) Un cuerpo es inmaterial. Es un dibujo, es un contorno, es una idea. (Nancy, 2016, p. 105)

3. El lenguaje en los años noventa: prácticas conceptuales alrededor del cuerpo

Para comprender el uso del lenguaje en los noventa en su relación con el cuerpo, nos centraremos en una serie de artistas que han trabajado en Estados Unidos y Europa, y que se sitúan en generaciones similares. Comenzaremos con los americanos y con aquellos vinculados a la escena de Colonia, que aportarán una visión conectada de las prácticas que se dan en Occidente. Seguidamente, nos situaremos en España, para tomar ejemplos de lo que sucedía en nuestro contexto concreto. Cabe recordar que muchos más realizaron experimentos similares durante esta década, pero la elección recogida en este texto refleja vertientes diferentes como una panorámica. En este sentido, no excluye a otros tantos nombres que podrían aquí ser mencionados.

3.1. Los artistas americanos y la escena de Colonia

3.1.1. *Félix González-Torres (Guáimaro, Cuba, 1957-Miami, 1996)*

A pesar de que Félix González-Torres nació en Guáimaro, su educación artística se produjo mayoritariamente en Nueva York. Desde su traslado a Estados Unidos, no volvería a vivir en Cuba, pero, a pesar de sentirse norteamericano, siempre fue consciente de la carga racial por haber nacido cubano. Las influencias literarias de González-Torres –Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Louis Althusser, Roland Barthes, Michel Foucault, Jorge Luis Borges, Armand Mattelart– se unen a su infancia en Cuba y Puerto Rico para definir un trabajo artístico socialmente comprometido (Ault, 2006). Con un marcado carácter anticapitalista, era muy crítico con el sistema en el que creaba su arte, utilizándolo como cuestionamiento y gesto político.

Por este motivo el público, como sujeto corporal que interviene, tiene un papel fundamental en su obra. Lo podemos observar en *Untitled* (1990), realizada para su primera exposición en la galería de Andrea Rosen en Nueva York. La pieza se componía de dos pilas de papel blanco de gran tamaño con una altura inicial de 66,04 centímetros. En

cada una de ellas había una frase: en una, «NOWHERE BETTER THAN THIS PLACE»; en la otra, «SOMEWHERE BETTER THAN THIS PLACE»⁴.

I realize that the hope was not so much about the possibility of a distant place of ethereal salvation but that the dialogue, the debate, between the two contrary texts, Somewhere...

Nowhere..., is one between the hope that one can achieve an eternal impact, impact as immortality, vs. the determination to work for the here and now. (Rosen, 1997, p. 45)⁵

La pieza empezaba remitiendo, desde un enfoque formal, al minimalismo: dos esculturas, una al lado de la otra, en forma de cubo blanco. En medio, el texto, donde ya

4. Traducción: «Ningún lugar mejor que este lugar» / «Algún lugar mejor que este lugar».

5. Traducción: «Me doy cuenta de que la esperanza no estaba tanto en la posibilidad de un lugar distante de salvación etérea, sino que el diálogo, el debate, entre los dos textos contrarios, En algún lugar... En ningún lugar..., es aquel que se encuentra entre la esperanza de que uno pueda alcanzar un impacto eterno, impacto como inmortalidad, frente a la determinación de trabajar para el aquí y el ahora».

entra el claro componente conceptual. Pero, desde el concepto, la obra mutaba: la altura se iba reduciendo, pues el público estaba invitado a ir llevándose las hojas de papel. Una a una, la obra de arte iría desapareciendo, esparcida entre diversas manos. Saliendo de la galería, de la institución.

De esta manera, se incluye el concepto del tiempo en el arte. Un espectador es imprescindible para la existencia y la consecuente desaparición de la obra. La vida de la pieza se diluye entre los asistentes; al tiempo, el papel puede volver a reproducirse constantemente. El público nunca se lleva verdaderamente la obra de arte, que no es cada hoja de papel, sino el conjunto de acciones. No pertenece a nadie y, al mismo tiempo, pertenece a todo el mundo.

El papel del público siempre tendrá cierta responsabilidad y cada acto implica un significado, modificando el sentido de la pieza. Esto se observa claramente en *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* de 1991, una de las obras con mayor carga sentimental del artista: un montón de caramelos envueltos en colores que pesa inicialmente 175 libras, el peso de Ross, la pareja de González-Torres, antes de enfermar por sida. El cuerpo es representado en un retrato que va muriendo según los caramelos van siendo tomados, en un sentido enormemente poético. Este tipo

de obras dulces que crea González-Torres en los años noventa «funcionan como elegías», dedicadas a las personas que quiso y se han ido a través del subtítulo (Gil Martínez, 2021, p. 59). Ross también está presente en *Perfect Lovers* (1991), en los dos relojes que, sincronizados en la misma hora, van desincronizándose cuando las baterías o los mecanismos dejan de funcionar correctamente.

González-Torres también interactúa con los espectadores a través de retratos compuestos por palabras en lugares, casas o galerías, como es el caso de los realizados para los Wongs –*Untitled (Portrait of the Wongs)* de 1991– o para Jennifer Flay –*Untitled (Portrait of Jennifer Flay)* de 1992–, donde resume a las personas a través de letras en las paredes, en los espacios más íntimos de los cuerpos.

Como vemos, en las obras de González-Torres las palabras no se encuentran solo físicamente, sino también en los subtítulos. La gran mayoría de sus obras no llevan título, pero sí un subtítulo explicativo, que otorga un guiño en el sentido: aunque para él nunca tenga un nombre definitivo, pues todo es mutable (Ault, 2006). Así, todo significado es un cuestionamiento a través del lenguaje, de la presencia y de la ausencia del cuerpo, que se registra en los espacios, y que aparece y desaparece como caramelos u hojas de papel.

3.1.2. Roni Horn (Nueva York, 1955)

La obra de Roni Horn está completamente ligada al uso del lenguaje en su sentido más conceptual. Ella misma tiene una intensa relación con la lectura y la palabra, como explica en una conversación con Julie Ault: «Mi relación con la lectura se vio en parte estimulada por la necesidad de encontrar un espacio alternativo en el que habitar» (Ault, 2014, pp. 113-114).

Emily Dickinson, Franz Kafka y William Blake serán tres autores fundamentales en la obra de Horn. Desde finales de los años ochenta, la artista realiza una serie de esculturas basadas en los poemas y cartas de Dickinson: con un formato minimalista, escribe sobre paralelepípedos de aluminio las palabras de la poetisa, que se hacen plásticas, tridimensionales. *When Dickinson Shut Her Eyes – For Felix; No. 352* (1993) es parte de la serie, donde se muestra un poema de siete versos (de hacia 1862) dividido en las siete barras que se apoyan contra la pared en vertical. Así, cambia su significado, haciendo que la arquitectura lo modifique:

PERHAPS I ASKED TOO LARGE –
I TAKE – NO LESS THAN SKIES –
FOR EARTHS, GROW THICK AS

BERRIES, IN MY NATIVE TOWN –
 MY BASKET HOLDS – JUST FIRMAMENTS–
 THOSE – DANGLE EASY – ON MY ARM,
 BUT SMALLER BUNDLES – CRAM.

En el poema, Emily Dickinson reflexiona sobre la grandeza y la pequeñez de la existencia a través de una cesta de bayas. El cuestionamiento es lo que la lleva al conocimiento o, más bien, al reconocimiento de la realidad que la rodea (Horn, 1995). En este sentido, también el espectador que interactúa con la obra de Horn debe pararse y reflexionar, preguntarse, para llegar a un conocimiento más profundo.

Algo similar realiza con Kafka, como se puede observar en *Kafka's Palindrome* (1991-1992): una pieza plana y cuadrangular de aluminio sobre el suelo, donde las letras del escritor ocupan los laterales, «IT WOULD BE ENOUGH/TO CONSIDER THE SPOT/WHERE I AM AS/SOME OTHER SPOT»⁶. El cuerpo del espectador, como en González-Torres, debe reconocerse en el espacio que ocupa ante la obra. Sin la interacción de la presencia física sobre el lugar, y sin esa conversación

establecida con la artista, ausente y presente en el *spot* kafkiano ante la persona que se sitúa, la obra pierde su sentido.

Tanto Dickinson como Kafka tuvieron una relación compleja con su hogar, se sentían atrapados en su propia casa. Emily Dickinson vivía y escribía en una habitación del segundo piso de la casa paterna que casi nunca abandonó. Franz Kafka se sentía realmente oprimido por la figura de su padre, por lo que su habitación era su refugio. Algo similar le ocurrió a Horn en su infancia, recurriendo a la literatura como vía de escape (Horn, 1995). Cuando habla de *When Dickinson Shut Her Eyes*, dice: «Dickinson stayed home, insistently. Locking herself into her upstairs room, she invented another form of travel and went places» (Horn, 1995, p. 55)⁷. Piensa en la poetisa como una mujer completamente abierta a la percepción, al mundo, un mundo configurado por las palabras. Así construye Horn el suyo, desde el encierro interior, a través de los ojos del lenguaje poético.

La pieza de Dickinson tiene un subtítulo, *For Felix*, algo que nos habla de la estrecha relación con González-Torres: ambos

6. Traducción: «Sería suficiente/considerar el lugar/en el que estoy como/algún otro lugar».

7. Traducción: «Dickinson se quedó en casa insistentemente. Encerrada en su habitación en el piso superior, inventó otra forma de viajar e ir a sitios».

comparten una sensibilidad y unas preocupaciones comunes. Para Horn, el público es un «lector universal» (Ault, 2014, p. 116), que debe no solo ver, no solo observar, sino experimentar la obra. Como hacía Dickin-son desde su habitación, el espectador debe abrirse a la experiencia empírica con su cuerpo, aunque no sea físicamente: aunque su cuerpo sean letras, aunque el movimien- to sea la pregunta.

La exploración sobre la identidad es im- portantísima en el trabajo de Horn. Para ella, fluctúa como el agua. Esto es algo que se puede observar en las esculturas de vidrio que realiza desde mediados de década, con ejemplos como *Untitled* («*it was a mask, but the real face was identical to the false one*») o *Untitled* («*But the boomerang that returns is not the same one I threw*») de 2013-2017), en las que –igual que en González-Torres– el subtítulo añade significación: cilindros que parecen llenos de agua, desbordantes, reflejan cada cuerpo que pasa por su lado y cambian con cada pequeña modificación de luz. Pero donde verdaderamente obser- vamos esta vinculación entre el agua y la identidad es en *Another Water* (2000), un libro de artista que no es otra cosa que la puesta en papel de la serie de fotografías *Still Water* (*The River Thames, for Example*) de 1999: se recoge a sí misma, su cuerpo,

sus pensamientos, sobre la superficie de un río, a través de números diseminados sobre las ondas que referencian pies de página con reflexiones variadas. Realiza, así, un retrato sobre el agua, un retrato mutable y profundamente afectivo.

3.1.3. *Christian Philipp Müller (Biena, Suiza, 1957)*

Christian Philipp Müller reside actualmen- te en Berlín, aunque su trabajo se desarro- lla, sobre todo, entre Colonia y Nueva York. Philipp Müller pertenece a un conjunto de artistas conceptuales que descubrieron en Colonia un nuevo centro de creación (Simpson, 2006, p. 9).

Las obras de esta generación, como vere- mos, se fundamentan en tres pilares que son realmente importantes en los años noventa: la crítica institucional, el feminismo y el arte conceptual. Esto se ve en las exposiciones de la galería Nagel, donde también mostraron su obra Andrea Fraser, Renée Green o Cosima von Bonin, artistas que, en los mis- mos años, expusieron en la American Fine Arts Co. de Colin de Land, en Nueva York. Ambas galerías estuvieron muy conectadas en este momento (Simpson, 2006).

En el caso de Müller, la crítica institucio- nal está muy presente, vinculada a la espe- cificidad del emplazamiento. Para Miwon

Kwon, el *site-specific* en el trabajo del artista combina «phenomenological concerns developed out of Minimalist sculpture, the sociopolitical analysis of institutional critique, and discursive priority of conceptual art» (Kaiser, 2007, p. 17)⁸.

Este enfoque se puede observar en *Two Important Dates in My Life* (1991), realizada para la exposición *Valeurs Fixes* (*Fixed Values, Feste Werte, Vaste Waarden*) en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas, y en la que el lenguaje y el cuerpo tienen mucho peso. Se trata de dos pinturas, una más pequeña (25,4 x 33,02 cm) con la fecha de su nacimiento, «2. Nov. 1957», y otra mayor (154,94 x 193,04 cm) cubierta de un color marrón oscuro con unas marcas: los espacios para indicar el día, el mes y el año de su muerte. La obra toma como referencia la serie *Today/Date paintings*, de On Kawara (1966-2013), que recogió durante casi cinco décadas cada día de su vida. Müller omite los días intermedios para realizar una obra inacabada, que solo se terminará tras su fallecimiento: una creación póstuma.

Kwon avisa de que «sería un error in-

terpretar *Two Important Dates in My Life* como una representación del artista en términos biográficos», pues, añade, más que una «contemplación existencial», se trata de una «interrogación institucional»:

With Müller's design for these two paintings which defers the work's completion to the completion of his life (and to a third party), the artist emerges, in fact, as an empty figure or position, a blank, whose substantiality will be determined retroactively and backwards from the moment of his absence. (Kaiser, 2007, p. 16)⁹

Müller crea su obra última desde el pasado, que tiene como requisito para su finalización la desaparición terrenal del artista. La diferencia de tamaño de los lienzos muestra otra lectura: la de la importancia de la muerte en el reconocimiento de la obra del artista, que delega en las palabras de otro, en la visión de otro, el discurso que se crea a su alrededor. En el trabajo de Müller

8. Traducción: «preocupaciones metodológicas desarrolladas desde la escultura minimalista, el análisis sociopolítico de la crítica institucional y la prioridad discursiva del arte conceptual».

9. Traducción: «Con el diseño de Müller para estas dos pinturas, el cual aplaza la finalización de la obra al final de su vida (y a un tercero), el artista emerge, de hecho, como una figura o posición vacía, cuya substancia será determinada retroactivamente y hacia atrás desde el momento de su ausencia».

no solo es necesario un espectador –como en el caso de González-Torres o Horn–, sino que se exige un comprador para finalizar *Two Important Dates in My Life*: es preciso un propietario de la obra y, por tanto, de la vida del artista; vida que quedará subsumida en dos fechas, ajena a la voluntad de su autor. El cuerpo, su persona, no tiene importancia; su muerte solo implicará una plusvalía en el mercado de la pieza y un nuevo abanico de posibilidades discursivas. El individuo que crea la pintura deja de tener importancia, se desvanece entre las fechas.

Por otra parte, en el resto de la instalación de *Fixed Values* genera una revisión de su obra realizada por sí mismo, en un intento de participar precisamente de ese discurso –incontrolable tras la muerte, pero difícil de manejar en el sistema artístico–. Dispone constantes referencias al espacio: en el Palais des Beaux-Arts hay una casa de subastas que da ingresos al museo, y Müller copia el catálogo de subastas para crear su catálogo de exposición.

Asimismo, conecta con las exposiciones que se encontraban en activo en el palacio: una muestra de las joyas de la Corona portuguesa y una disposición de variados objetos lujosos y decorativos que se pondrían en venta en la subasta. Por este motivo, tiene sentido que las piezas que componían las

demás obras de Müller se presentaran en vitrinas (Kaiser, 2007). El artista se ofrece, así, como mercancía, poniendo de manifiesto que sus ideas, su figura y su configuración como individuo tienen un valor concreto en el mercado y en las instituciones artísticas. Que el cuerpo tiene un precio fluctuante, según las condiciones materiales que lo rodean.

3.1.4. Renée Green (Cleveland, Ohio, 1959)

Renée Green, como mencionábamos, es otra de las artistas afines a la escena de Colonia, que se mueve desde los años noventa entre Europa y la costa este de los Estados Unidos. Su obra la ha llevado a realizar profundas investigaciones alrededor de la antropología cultural, sobre todo hacia cuestiones vinculadas con los discursos raciales y poscoloniales. En sus piezas, el lenguaje se presenta en relación con la exploración crítica sobre la mirada y la lectura del cuerpo de la mujer negra en la sociedad occidental, situando al espectador en un lugar incómodo en el que debe leer entre categorías, entre espacios llenos de sentido. Al hablar de su instalación *Revue* (1990), para la exposición colectiva *Mirage*, dice: «[The] elements in combination were intended to stimulate viewers into imaging in-between spaces: in-between what is said and what is

not said and ways of being that didn't quite fit into what seemed to be designated categories» (Green *et al.*, 1996, p. 146)¹⁰.

Un claro ejemplo de esta intencionalidad es *Neutral/Natural* (1990). En ella se expone una serie de conceptos –como *law*, *science*, *philosophy*, *religion*, *selection*, etc.–, objetos e imágenes que están *a priori* relacionados con la idea de «natural»: no es casualidad que todos ellos, al mismo tiempo, se vinculen con la idea de «raza». Por otro lado, relaciona lo «neutro» con una gama de grises, color intermedio entre el blanco y el negro. A través del juego de palabras, Green hace comprender que lo neutro y lo natural están repletos de connotaciones racistas, y contruidos por sistemas de representación fundamentados en la otredad y la visión despectiva sobre el cuerpo ajeno. Esto demuestra un pensamiento ya aparecido en sus escritos: «this [...] underlines the point that 'Other' is not a natural state, but rather one which is constructed and which must be designated, and once it is designated it can either be accepted or refused» (Green,

10. Traducción: «[Los] elementos combinados pretendían estimular a los espectadores para que imaginaran espacios *intermedios*: entre lo que se dijo y lo que no se dijo y las formas de ser que no encajaban exactamente en lo que parecían ser categorías designadas».

2014, pp. 54-55)¹¹. Green no tiene una respuesta, pero sí plantea problemáticas:

I would add that the binarism of «same» and «other» is a frustrating one and in its place I have no new names to offer, but I have instead the desire that with dialogues in which we can discuss differences as well as overlapping concerns these inadequate terms will not acquire more rigidity. (Green, 2014, p. 56)¹²

Una idea similar se desprende de *Color/No Color* (1990). En esta obra son los propios colores, en su vinculación con las frases elegidas, los que muestran una crítica irónica sobre los elementos que compondrían la blanquitud y la negritud. Se trata de una pieza de madera dividida a la mitad por la pintura. El lado izquierdo, en negro,

11. Traducción: «Esto [...] subraya el punto de que el 'Otro' no es un estado natural, sino más bien uno construido y que debe ser designado, y una vez designado puede ser aceptado o rechazado».

12. Traducción: «Yo añadiría que el binarismo de 'igual' y 'otro' es frustrante y no tengo nuevos nombres para ofrecer en su lugar, pero, en cambio, tengo el deseo de que con diálogos en los que podamos discutir las diferencias, así como las preocupaciones superpuestas, estos términos inadecuados no adquirirán más rigidez».

reza con letras blancas: «THE ABSENCE OF ALL COLOR»; el derecho, en blanco, contiene en letras negras: «ALL THE COLORS COMBINED». En medio hay dos cuadrados: uno blanco sobre la zona negra, con las palabras «NO COLOR», y uno negro sobre la zona blanca, «COLORED!». A partir de la sencillez se desprende todo un discurso teórico muy potente, que descansa sobre la creación de los colores a partir de la luz; la ausencia de luz crea el negro, la combinación de todo el espectro cromático genera el blanco. Green se pregunta, entonces, por la denominación hacia las personas negras como «de color», de nuevo diseccionando las construcciones de sentido de una lengua fundamentada por cuestiones raciales.

3.2. Los artistas en la España de los noventa

3.2.1. Yolanda Herranz (*Baracaldo, Vizcaya, 1957*)

Yolanda Herranz es actualmente Catedrática de Escultura en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Por lo tanto, su labor no se sitúa solo en el campo artístico, sino que también tiene una fuerte implicación con lo teórico. Gracias a su investigación ha profundizado en múltiples ocasiones sobre

las relaciones conceptuales generadas en sus piezas. En *Palabra y Escultura: Referencias, reflexiones y hacer artístico* (2001) repasa sus referencias artísticas, lo que demuestra el interés y la visión hacia el arte conceptual de los años sesenta: la tautología de Joseph Kosuth, la teoría de Art & Language, la poesía de Ian Hamilton Finlay o las preocupaciones lingüísticas de Bruce Nauman, así como las formulaciones feministas de Jenny Holzer o Barbara Kruger, son indispensables para entender la creación artística de Herranz.

La obra de Herranz está completamente ligada al uso de la palabra. Su trabajo tiene como centro el juego con el lenguaje. Como en el caso de González-Torres, los títulos son ya de vital importancia:

La coincidencia que se da entre texto-es-cultura y título, me permitirá ahondar, aún más, en los juegos de relación y significación que se generan [...] Aunque el título, por definición, habitualmente se concibe como una designación distinta de la obra, yo lo percibo y lo utilizo como una clave de identidad con la escultura en su acceso o entrada en ella. (Herranz, 2001, p. 81)

Al tiempo, el uso de la palabra en la escultura supone una exploración constante del cuerpo, en el pensamiento sobre el sujeto

en relación con las opresiones estructurales. En su obra *Azar Raza* (1990) colores y letras sacadas de un juego de niños se configuran sobre cuadrados de acero galvanizado para formar un palíndromo: «azar / raza». La letra A se recubre de dorado por la raza «amarilla» –la blanca y la negra conforman el gris del acero–, pero también «introduce un símbolo especulativo internacional: el oro, en ocasiones vinculado con el ejercicio de la esclavitud, ligada al racismo». Asimismo, el brillo del dorado conecta con la luz, como la palabra «raza». El amarillo es uno de los tres colores primarios, por lo que el azul y el rojo se representan en el resto de las letras del palíndromo para completar la tríada (Herranz, 2001).

Como se puede observar, Herranz interpreta la raza como una mera combinación azarosa de color. Es decir, comprende el «azar» como juego y la «raza» como color, como luz.

Raza, en su acepción antropológica se centra en los caracteres y rasgos humanos hereditarios. Del estudio de esas distinciones se establecen tres razas: blanca, amarilla y negra. Aunque su distinción primordial no se debe al color; es, sin embargo, este elemento «anecdótico» el que establece, en lo cotidiano, las desigualdades.

Me atrae también la acepción de raza,

como rayo de luz que penetra por una ventana. El interés surgió en la relación luz/color que se establece en la definición del término. (Herranz, 2001, p. 144)

La luz conforma el color, por lo que la raza sería, para Herranz, una configuración casual o imprevista de luz. A través de la manipulación cromática y literaria, se genera un cuestionamiento de nociones aprehendidas: como Green, al dotar de sentido a la pieza, se le extirpa a cualquier fundamento racista, que queda automáticamente invalidado.

Por otro lado, el cuerpo que se muestra en la obra de Herranz está profundamente ligado a la abyección. Entre muchos otros, se podrían destacar dos proyectos. En primer lugar, «El cuerpo de la artista», en el que va registrando y estudiando las partes de su cuerpo, aquellas con las que compone sus piezas, pero también sobre las que las crea. Esta acción le permite comprender su proceso de experimentación artística, reapropiándose de ella misma (Herranz, 2016). *Modelo a medida* (1993-2007) presenta una fotografía del brazo de Herranz con un fondo de piedras, con las letras dispuestas en el antebrazo: «modelo a medida». Su cuerpo es la base de su creación.

La exploración de ese lugar –propio y nuestro– definido como cuerpo se hace, muchas

veces, a tientas, tratando de encontrar nuevos significados y relaciones más profundas. Del cuerpo nos atrae y nos concierne, también lo visceral, lo sexual, lo intuitivo, lo emocional... (Herranz, 2016, p. 85)

Esto se observa en su proyecto «Cuerpo: Elementos y Pulsiones», que también es necesario mencionar. En las obras que lo componen se recurre a un análisis de los fluidos y secreciones, etiquetados en botes de cristal y dispuestos por las paredes, en representación y guarida de aquellas partes de sí misma que son tabú en sociedad, que la distancian del canon del cuerpo obediente. En *Phísico Químico Psíquico* (1994-2003) se registran las anotaciones sobre sus medidas y datos médicos en un código incomprensible para el espectador, acompañados de termómetros de mercurio. Esta referencia a la medicina aséptica se vincula a la vigilancia biopolítica sobre los cuerpos, institución que históricamente ha definido la patología y la enfermedad frente a la normalidad (Suárez y Fariña, 2003). El sujeto queda totalmente apartado de la revisión y categorización sobre su cuerpo, despersonalizado y desprovisto del ser.

El cuerpo y el lenguaje en Herranz se implican mutuamente. Son una formulación poética, lingüística, pero también un

impulso político, una crítica abierta hacia la apropiación y la opresión. Un intento de retomar cada célula de sí misma de la que haya sido desposeída.

3.2.2. *Jorge Barbi (A Guarda, Pontevedra, 1950)*

Jorge Barbi es uno de los artistas gallegos que comienza su carrera entre los ochenta de Atlántica y la creación de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra en 1990 (Cerviño y González-Alegre, 2016). Desligado y crítico con las instituciones culturales, la palabra está profundamente presente en su obra, que parece crear «un universo poético» (Saladini, 2011, p. 376).

Para la relación de la letra y el cuerpo, es necesario observar sus objetos encontrados, generados entre la causalidad y la casualidad por la importancia del proceso ante la creación formal (Cerviño y González-Alegre, 2016). Su fin es el de evitar la distracción del mundo adulto para contemplar la naturaleza con ojos de infante.

Los objetos encontrados de Jorge Barbi no desbaratan las normas estilísticas de una época, no se erigen amenazadores para atestiguar la decadencia cultural de la sociedad y no declaran ninguna guerra personal, sino que, de un modo más sutilmente

revolucionario, juegan con nuestra sensibilidad. (Saladini, 2011, p. 369)

En el encuentro está implícita una pérdida, un vagar sin rumbo. La idea del camino es constante en la visión de Barbi, como se puede observar en *Estoy perdido. No me retenga*: una boya de resina lanzada al océano Atlántico el 25 de enero de 1995. Así, transforma sus hallazgos en pensamientos, pero también en «encuentros afortunados, instantes fugaces e irrepetibles» (Saladini, 2011, p. 371). La acción es el inicio del divagar del cuerpo –de ese objeto-cuerpo que se convierte en sujeto–, perdido en el agua, pero suficientemente localizado en su esencia como para no querer ser detenido en el paseo, expresando su deseo en la orden escrita («no me retenga»).

Otro ejemplo de objeto encontrado es la pieza generada a partir de la hoja antigua de una sierra, encontrada en Portugal. En ella perfora las letras que conforman el palíndromo de Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni* (1998): «giramos en la noche y nos consumimos por el fuego». Una frase que, por su disposición, puede girar sin parar, como los cuerpos que la observan en el caos. Y una reflexión que vuelve a llevarnos a la idea de deriva y de acción política.

Parece que el palíndromo de Debord resume la situación de confusión que vivimos en nuestros días, esta sensación de vivir en una época falsamente «iluminada», que sacrifica al individuo en nombre de unas verdades dudosas. La obra de Barbi juega por tanto con el lenguaje y utiliza el palíndromo de Debord para que la frase pueda dar vueltas infinitas sobre la rueda de una sierra. Una vieja rueda dentada se transforma en el símbolo de una condena eterna, de un infinito repetir de los acontecimientos. (Saladini, 2011, p. 410)

Barbi habla del movimiento, del vagar, de la ausencia y de la agencia de los objetos desde la poesía, como aquella que configura su *Hibernáculo, recipiente para ausentarse* (1993): un espacio creado para desaparecer, generado con el fin de desvanecerse del mundo por un tiempo. Realizado en corcho, por fuera parece una suerte de caja hermética, cerrada y vacía, pero en su interior se conforma un hueco de silueta humana, un lugar que reproduce la forma de un cuerpo agachado. Es en ese interior, en ese centro de la obra, en el que se genera el sentido; su sentido solo se podría entender entrando en la pieza, siguiendo su juego y su propuesta, para ausentarse durante un rato de

la realidad que la rodea y observar la calma desde dentro. Con el hibernáculo, Barbi propone un no-lugar, una pausa.

3.2.3. Jaume Plensa (Barcelona, 1955)

Jaume Plensa no tiene un recorrido claro, su intención es la de trascender lo producido. En sus palabras: «como artista uno debe generar algo mucho más importante que la propia obra, una nueva actitud con las cosas» (Ahrens, 2000, p. 56).

Para Plensa, el arte es la pregunta, la duda que mueve. Da igual si no existe respuesta, o si no se encuentra, pues lo necesario es un cuestionamiento. Para el artista, la escultura es el camino:

He dicho en varias ocasiones que para mí la escultura es la mejor forma de plantear una pregunta. Esta afirmación resume mi actitud permanente a crear situaciones abiertas que como grandes puntos interrogantes acojan no sólo mis preguntas, sino también las del espectador, creando organismos de intercambio en expansión hacia la suma de todas las dudas, de todas las preguntas.

La respuesta pierde paulatinamente interés por la propia fuerza de la interrogación.

Las grandes preguntas fundamentales. ¿Quién sabe? Simplemente preguntar ya me parece fascinante. (Ahrens, 2000, p. 63)

Las preguntas son lenguaje, y las palabras inundan la obra de Plensa. Sus obras escultóricas sirven para analizar la relación de las letras con los cuerpos, pues acaban por componerlos como poesía. La palabra será silencio y será materia, porque «la palabra, aunque no se pronuncia, es materia y existe» (Gabilondo *et al.*, 2006, p. 161). Una de las metas del artista es liberar los caracteres de la escritura: «Siempre que leo un libro me pregunto ¿por qué las letras están en esta prisión? Da la sensación de que no tienen espalda, que son pura frontalidad» (*ibíd.*).

Sin embargo, el cuerpo en Plensa nunca le da la espalda a la palabra, sino que la toma como parte, para tornarla tridimensional. Lo vemos en su obra *Constellations* (1998), una instalación formada por pequeños cuerpos de poliéster, en imitación a muñecos distribuidos por una pared, que parecen intentar alcanzar los nombres de las constelaciones situados justo debajo: Andrómeda, Cáncer, Orión, Canis Minor... Al tiempo, cuerpos celestes. La luz proyecta sombras sobre las palabras, que sobresalen hacia el espectador, creando un

cosmos visual. El ser y el lenguaje, juntos, literalmente conforman el universo.

Para concluir, cabe hacer referencia a piezas de principios de los 2000, como el fin de la década, pero también su continuación. Plensa une de tal forma palabra y cuerpo que son las propias letras las que esculpen al ser humano. Lo vemos en obras como *Tattoo I* o *Tel Aviv Man*, ambas de 2003, pero también las más tardías *I, You, She or He* y *Overflow II, III y IV* (2006) o *Nomade* (2007). *Tattoo I* (2003) está realizada en resina de poliéster y acero inoxidable: un hombre sentado sobre sus rodillas muestra sobre la piel una serie de preguntas, que se observan gracias a la luz que lo atraviesa: el cuestionamiento sin respuesta que configura al sujeto. El resto de las piezas mencionadas son figuras recogidas en sí mismas, de grandes dimensiones, conformadas literalmente con signos lingüísticos de acero inoxidable: a veces estos signos dejan el cuerpo incompleto, suspendido; otras, se desparraman por el suelo... Al contrario que en el hombre de poliéster de *Tattoo I* (2003), permiten observar a través de las letras, por lo que el interior de las esculturas y su entorno es visible entre el lenguaje. Representan la carne como contenedor del alma mutable: una amalgama literaria sin orden que genera un espacio, un lugar para

el cuerpo que *es* el cuerpo. Todas se encuentran agachadas, sentadas, en cuclillas o en posiciones fetales, como una invitación a compartir la reflexión sobre el paso por la vida y la eternidad (Perleín y Jeffett, 2007): la contemplación silenciosa, la eternidad y el silencio.

De algún modo, tal vez en potencia, los cuerpos de Plensa contienen, mejor dicho, *disponen*, todas las palabras de la humanidad. Son por ello el espaciamento que dará *lugar* a todos los vocabularios que han existido y a los que están por surgir. Es, digámoslo una vez más, el *chaos* del lenguaje previo a su encierro en la página, cuando aún la palabra puede escucharse, tocarse, leerse... sentirse. (Massó, 2016, pp. 38-39)

4. Conclusión

Desde los años sesenta y setenta, el conceptual ha sido objeto de experimentación, construcción y debate. Su recuperación en los años noventa ofrece nuevas variables muy interesantes para la investigación alrededor del lenguaje y el cuerpo: las reivindicaciones feministas, *queer* y poscoloniales –situadas en la década de la información y

las redes de comunicación– redefinen esta relación, complejizando los discursos. En el marco del llamado «neconceptualismo» entran una serie de artistas que, con visiones y contextos particulares, trabajan sobre el cuerpo a través de la palabra. En este texto se han elegido siete, con obras coherentes entre sí, no con la idea de componer un movimiento relacionado, un canon, sino para acotar los ejemplos y observar a partir de ellos similitudes y diferencias. Y comprender, al tiempo, la vinculación con el arte que se crea en nuestros días.

Así, el primero de ellos, el americano Félix González-Torres toma el cuerpo no solo como aquello que se desvanece, sino como aquello que necesita de otros para desaparecer, para cambiar. Como Roni Horn, apela al espectador desde la poética, que debe ocupar el espacio para que la obra tenga sentido. Los cuerpos en González-Torres y Horn son conceptuales y, al tiempo, físicos: entran en la palabra, pero salen de la galería y del museo. Se mueven y fluctúan en su reflexión sobre la identidad.

En Jorge Barbi también se mueven, pero de forma algo distinta: los cuerpos de Barbi divagan, viajan, aparecen y se ausentan. Sus objetos encontrados tornan sujetos en agencia. El cuerpo escondido de su hibernáculo

nos recuerda a los de Plensa, compuestos de amalgamas de letras en una posición de recogimiento: pero si en Barbi el cuerpo parece mutar a cada momento y no puede estar quieto –la acción se encuentra en el gesto–, en Plensa el silencio y la reflexión estática acompañan a la representación del alma. Plensa, como Horn, también es poeta de la escultura, muy unido a la literatura.

Por su parte, la generación de Colonia toma una perspectiva menos subjetiva, más crítica. El cuerpo en Christian Philipp Müller no solo es el suyo, como artista individual, sino el de todo creador inserto en las lógicas del mercado. Es profundamente político, se sabe mercancía. Lo mismo sucede en el caso de Renée Green, que explora la visión del cuerpo racializado en la sociedad occidental –algo que haría González-Torres desde su experiencia biográfica–.

Yolanda Herranz se encuentra en un punto intermedio: las opresiones sobre los cuerpos femeninos se observan por doquier, pero también los juegos con el lenguaje que construyen imágenes poéticas. Gracias a Herranz, a Green y al resto de artistas de la década, se demuestra que las obras del conceptual de los años noventa proponen reflexiones innovadoras sobre el arte de los sesenta y setenta: toman los

giros lingüísticos, pero se distancian de la pura tautología para acercarse a la poesía; asimismo, vuelven a la materialidad de la palabra.

En definitiva, los años noventa fueron una época convulsa, repleta de multiplicidades, pero en la que podemos discernir caminos. Las obras de muchos de estos artistas siguen creciendo hasta la actualidad, pues desde finales de los años ochenta no hicieron más que sembrar semillas. Y sirven de diálogo en nuestro contexto cuando observamos las bases sobre las que se desenvuelve el arte de los últimos veinte años: el arte participativo, la estética relacional, la crítica institucional, lo procesual, las teorías poscoloniales y de género, la investigación sobre lo abyecto... Los cuerpos –políticos, subjetivos, ausentes, presentes– se siguen conformando y deformando por las palabras, por los conceptos y por los mecanismos del lenguaje. Aunque ahora es un lenguaje cada vez más mediado por lo digital.

Referencias

- AHRENS, C. (2000). *Jaume Plensa: Chaos-Saliva* [catálogo de exposición]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- ALBERRO, A. y Stimson, B. (1999). *Conceptual Art: a Critical Anthology*. The MIT Press.
- AULT, J. (2014). Agua en movimiento: el fluir de Roni Horn. En R.M. Malet (ed.) *Roni Horn: Todo dormía como si el universo fuera un error* [catálogo de exposición]. Fundación Joan Miró, Obra Social «la Caixa», Turner.
- _____. (2006). *Felix Gonzalez-Torres*. Steidl.
- CERVIÑO, A. y González-Alegre, A. (2016). *Agrupar desagrupar: rupturas da representación* [catálogo de exposición]. Xunta de Galicia, CGAC.
- ELGER, D. et al. (2016). *Arte Moderno: 1870-2000. Del impresionismo a la actualidad*. Taschen.
- GABILONDO, A. et al. (2006). Un escorzo del mundo. Coloquio. En J. Barja (ed.) *Jaume Plensa: Sinónimos* [catálogo de exposición]. Círculo de Bellas Artes.
- GIL MARTÍNEZ, M. (2021, 30 de septiembre-2 de octubre). Lenguaje expandido: Prácticas participativas en el arte conceptual de los años noventa. En *Fugas e interferencias. VI International Performance Art Conference* (pp. 54-65). Centro Galego de Arte Contemporánea. Vigo: Universidade de Vigo.
- GREEN, R. (2014). *Other Planes of There*. Duke University Press.
- GREEN, R. et al. (1996). Artists' dialogue. En A. Read (ed.) *The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation*. Institute of Contemporary Arts, Bay Press.
- HERRANZ PASCUAL, Y. (2016). ...en un suspiro... / ...in a heartbeat... [catálogo de exposición]. Ediciones Universidad de Salamanca.
- HERRANZ PASCUAL, Y. (2001). *Palabra y escultura: Referencias, reflexiones y hacer artístico*. Diputación Provincial de Pontevedra.
- HORN, R. (1995). *Making Being Here Enough: Installations from 1980 to 1995*. Kunsthalle.
- KAISER, P. (2007). *Christian Philipp Müller: Basics* [catálogo de exposición]. Kunstmuseum Basel.
- LEWITT, S. (1969). Sentences on Conceptual Art. 0-9, (5), 3-5.
- LIPPARD, L. R. y Chandler, J. (1968). The Dematerialization of Art. *Art International*, (12), 31-36.

- MARZO, J. L. (1995). El *¿triumfo?* de la *¿nueva?* pintura española de los 80. *Toma de partido. Desplazamientos*, (6), 126-161. Libros de la Quam.
- MASSÓ CASTILLA, J. (2016). El cuerpo llena la inmensidad: la palabra y el espacio en la escultura de Jaume Plensa. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (26), 29-41.
- MICHALKA, M. (2015). *To Expose, To Show, To Demonstrate, To Inform, To Offer: Artistic Practices around 1990* [catálogo de exposición]. Verlag der Buchhandlung Walther König.
- MORGAN, R. C. (1996). *Art into Ideas: Essays on Conceptual Art (Contemporary Artists and their Critics)*. Cambridge University Press.
- NANCY, J-L. (2016). *Corpus*. Arena Libros.
- PERLEIN, G. y Jeffett, W. (2007). *Jaume Plensa* [catálogo de exposición]. Ivam.
- ROBERTS, J. (1996). Notes on 90s Art. *Art Monthly*, (200), 3-4.
- ROSEN, A. (1997). "Untitled" (The Never-ending Portrait). En D. Elger (ed.) *Felix Gonzalez-Torres*. Vol. 2 [catálogo de exposición]. Cantz.
- SALADINI, E. (2011). El objeto encontrado y la memoria individual: Christian Boltanski, Carmen Calvo, Jorge Barbi [tesis doctoral]. Universidad de Santiago de Compostela.
- SIMPSON, B. (2006). *Make Your Own Life: Artists In & Out of Cologne* [catálogo de exposición]. Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania.
- SUÁREZ BRIONES, B. y Fariña Busto, M. J. (2003). Delante de la obra (cuerpo) de Yolanda Herranz: Somático-fantasmático-simbólico. En Y. Herranz (ed.) *Cuerpo: Elementos, pulsiones y destierros* [catálogo de exposición]. Fundación Gonzalo Torrente Ballester.
- WEINER, L. (1969). Statement of Intent. *January 5-31* [catálogo de exposición]. Seth Siegelau, s/p.



Lautréamont et le (dé-)plaisir du texte: l'esthétique incarnée des *Chants de Maldoror*

Christoph Groß

Université de la Ruhr à Bochum

RÉSUMÉ

Dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, le corps se présente comme un fantasme primordial du texte. Cet article axera la question du corps sur celle de la difficile relation entre le narrateur et la figure du *lecteur*. En interrogeant le texte à travers le prisme des théories de Barthes et Nancy, il s'agira de circonscrire l'imaginaire d'un érotisme de la lecture se présentant comme découverte et jouissance du corps d'un autre, au moment même où le lecteur se voit hanté par la présence spectrale de la voix narrative. C'est à travers l'adresse au lecteur que le narrateur s'efforce de créer un contact avec «celui qui lit». À cet effet,

il implique le lecteur dans les violences de l'univers fictionnel, faisant de lui en quelque sorte un personnage du texte à part entière. Entraîné par un désir de présence et d'immédiateté, le narrateur assigne au lecteur la position d'un amant pour lequel la réception du texte deviendrait un processus à la fois esthétique et érotique. De cette façon, les *Chants* mettent en œuvre une esthétique incarnée qui indexe l'acte de lecture sur l'imaginaire d'une expérience essentiellement corporelle.

Mots-clés:

Lautréamont,
narrateur, lecture,
corps, désir,
présence.

ABSTRACT

In Lautréamont's *Les Chants de Maldoror*, the body proves to be a pivotal phenomenon that seems to dominate the text itself. This article links the question of the body to a phenomenology of the difficult relationship between the narrator and a fictive reader. By questioning the text through a theoretical framework provided by Barthes and Nancy, it aims to describe an eroticism of reading that presents itself in terms of a discovery and an enjoyment of an alien body while also evoking the spectral aura of the narrator's voice that keeps haunting the reader. Through continuously addressing a fictitious addressee, the narrator endeavors

to establish a presence of physical proximity. To this end, he involves the reader in the violence of his fictional universe, thus transforming him in a certain sense into a character of the text itself. Lead by an ardent desire for presence and immediacy, the narrator assigns the reader the position of a lover for whom the act of reading would become both an aesthetic and an erotic experience. Thereby, the *Chants* implement an embodied aesthetics that links reading –through imagination– to the idea of an essentially bodily experience.

Keywords:

Lautréamont,
narrator, reading,
body, desire,
presence.

1. Remarques préliminaires: le texte comme anagramme du corps

Les Chants de Maldoror, œuvre infâme, maudite et mystifiée de la fin du XIX^e siècle, constitue un véritable panoptique de la cruauté et de la jouissance. Le corps est placé au cœur ténébreux de ce recueil de poèmes en prose, il y est tout à la fois mutilé, violé, célébré, aimé et chanté¹. Entraînés par l'écriture féroce d'«une main qui ne s'arrête jamais» (Blanchot, 1963, p. 84),

1. Bien que la question du corps soit abordée, plus ou moins brièvement, dans un grand nombre de travaux de recherche sur Lautréamont, les études qui placent cette question au centre de leur intérêt sont assez rares; pour quelques exceptions récentes nous renvoyons à Lindsay (1993), Ishii (2004), Durand (2008, 2019), Valazza (2018) et Groß (2019).

les *Chants* se présentent comme un *corpus* qui se veut faire chair. À cet effet, ils s'investissent sur un érotisme informant tous les niveaux diégétiques du texte. Dans ce contexte, c'est surtout la relation entre le texte et son lecteur qui donne lieu à une téléologie érotique du discours poétique. Par le biais des adresses au lecteur, ce *corpus* –corps textuel ou texte corporel– invoque la présence d'un corps autre, celui du lecteur, dont il désire la vie qui lui manque. Le discours poétique de Lautréamont est ainsi ancré dans l'imaginaire d'un corps-à-corps assignant au lecteur la position d'un amant pour lequel la réception du texte deviendra un processus à la fois esthétique et érotique.

Pour Fabienne Gaspari, la lecture est un acte essentiellement corporel: «Le contact avec le livre est aussi un contact avec un objet matériel doté de caractéristiques physiques, d'un relief, d'un poids, voire d'une odeur, et l'activité de lecture engage le corps, les mains qui tiennent le volume, les doigts qui tournent les pages, les yeux qui déchiffrent et parcourent le texte» (Gaspari, 2018, p. 11). Or, dans *Le Plaisir du texte*, Roland Barthes va encore plus loin en rapprochant non seulement le corps et le texte, mais également la lecture et l'érotisme. À cet effet, il avance la question suivante: «Le texte a une forme humaine, c'est une figure, un anagramme du corps? Oui, mais de *notre* corps érotique»² (Barthes, 1973, p. 26). Pour ce grand théoricien de la littérature, la lecture se présente non pas comme une archéologie herméneutique destinée au déchiffrement laborieux de signes, mais comme une phénoménologie de l'intime –phénoménologie qui consiste en la découverte et la traversée de véritables zones érotiques qui émergent, dans l'acte de lecture, entre le texte et son lecteur. Pour Barthes, le plaisir de la lecture surgit d'un investissement érotique du texte qui se met à découvrir la présence d'un corps autre

qui serait en même temps, en tant qu'anagramme, l'autre du texte.

De même, pour Jean-Luc Nancy, le «programme de la modernité» se réalise au sein d'une esthétique incarnée de l'écriture: «Soit à écrire, non pas *du* corps, mais le corps même [...] Non pas les signes, les images, les chiffres du corps, mais encore le corps» (Nancy, 2000, p. 12). Une telle écriture s'apparente à l'expérience du toucher, dans la mesure où elle établit un contact, ouvre un transfert de sensations allant d'une peau à une autre, et vice versa. Cependant, ce contact crée en même temps une proximité où le corps de l'autre «rest[e] *dans* le contact étranger *au* contact» (ibid., p. 19). Parallèlement, la pratique d'un «écrire *le* corps» (ibid., p. 12) est, selon Nancy, nécessairement indexée sur celle d'un «écrire au corps» (ibid., p. 19). Elle est ainsi associée au désir d'établir un contact. Écrire le corps signifierait donc s'adresser au corps d'un autre, et par conséquent à une corporéité conçue comme altérité. L'enjeu de l'écriture consiste à mesurer cet écart entre un corps qui écrit et un corps qui lit. Lecteur et écrivain sont donc semblables aux corps de deux amants qui «se touchent [...] se renouvellent infiniment leur espacement [...] s'écartent [...] s'adressent l'un (à) l'autre» (ibid., p. 20).

2. C'est nous qui soulignons; C.G.

En interrogeant *Les Chants de Maldoror* à travers les prismes théoriques de Barthes et de Nancy, il s'agira de circonscrire l'imaginaire diégétique d'une lecture érotisée, se présentant comme investissement affectif d'un corps autre au même moment où le lecteur se voit hanté par la présence spectrale de la voix narrative. En ciblant la saisie de ce corps autre, assimilé à la fois au dedans et au dehors du texte, les *Chants* se constituent sous le signe d'une esthétique incarnée qui a pour objectif de combler l'écart entre le narrateur et son lecteur qui, à son tour, est amené à déchiffrer le texte, au sens barthesien, comme l'«anagramme» d'un corps désirant.

2. «Je cherchais une âme qui me ressemblât»: une poétique du contact

Les Chants de Maldoror présentent un narrateur dont les stratagèmes rhétoriques se caractérisent par une crainte continuelle, ironique ou non, de ne pas plaire à son lecteur. En ce sens, on y trouve maintes adresses au lecteur³ par lesquelles le narrateur cherche à

établir un contact: des consignes, des avertissements, des ostentations, mais aussi des séductions et des mots d'amour. Déjà dans l'incipit de l'œuvre, il prévient le lecteur des «marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison» (Lautréamont, 2009, p. 39). Conscient du caractère transgressif du texte et anticipant le rejet par le public, l'incipit des *Chants* est placé sous le signe d'un avertissement sur les risques possibles de la lecture. L'idée de la mauvaise influence des romans étant toujours un thème central de la critique du XIX^e siècle, les *Chants* discutent la problématique morale de leur contenu en termes d'intoxication: «les émanations mortelles de ce livre imbiberont son [le lecteur] âme comme l'eau le sucre» (ibid., p. 39). Dès le départ, le texte évoque l'idée d'une absorption de l'écrit dans l'esprit du lecteur; et, vice versa, il met en évidence le risque de manipulation de cet esprit dû à des transgressions à la fois éthiques et poétiques⁴. Or, sur un plan

et procédé littéraires, voir les études diverses dans Chamayou (2000), Quetin et Tatin-Goutier (2008), et Illouz (2009).

4. C'est sous cette optique que la critique post-structuraliste a généralement traité la relation entre narrateur et lecteur chez Lautréamont. Tandis que, pour Maurice Blanchot, le lecteur des *Chants*

3. À propos de l'adresse au lecteur comme motif

métaphorique, l'acte de la lecture se transforme donc en même temps en un échange mutuel non seulement d'idées, mais de substances: il s'accroche ainsi à une matérialité chimérique. Bien que la lecture se présente à priori comme un acte purement mental, elle est ensuite indexée sur un imaginaire du contact physique qui irait jusqu'à la dissolution fantasmatique des limites entre narrateur et lecteur. Cette rhétorique d'une interpénétration du texte et de son lecteur annonce à la fois la problématique et l'objectif de l'écriture ducassienne. Ce que l'on peut appeler la «perfidie» des *Chants de*

Maldoror ne se réfère donc pas seulement à leur contenu et la problématique de leur message moral, mais surtout à leurs stratagèmes qui prétendent impliquer le lecteur.

Roland Barthes parle du projet difficile de l'écrivain de non seulement chercher, mais aussi de séduire un lectorat dont l'identité lui est, par essence, inconnue: «Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le “drague”), *sans savoir où il est*» (Barthes, 1973, p. 10). La *captatio benevolentiae* de la rhétorique classique se transforme, chez Barthes, en un stratagème de séduction qui se fait, cependant, dans le vide d'un non-savoir. Étant liée, par son étymologie (*se ducere*), à l'idée de dérouter l'autrui de la poursuite du bon chemin et de le guider sur un chemin autre, la séduction s'inscrit chez Lautréamont dans une pratique narrative bouleversant les conventions littéraires de son époque et donc aussi les attentes du public⁵. Pour le narrateur des *Chants de Maldoror*, le lecteur

de Maldoror semble assister directement à la scène d'écriture, c'est-à-dire à leur «création progressive se faisant dans le temps et avec du temps» (Blanchot, 1963, p. 91), Kay B. Woodard voit dans l'écriture ducassienne une «obsession [...] with the act of reading itself» (Woodard, 1978a, p. 159). Ce dernier montre aussi dans quelle mesure le récit impose au lecteur le rôle d'un «involuntary protagonist» (Woodard, 1978b, p. 20), jusqu'au point où celui-ci est en effet identifié aux crimes décrits par le discours narratif du texte. Enfin, Julia Kristeva et Marcelin Pleyne attirent l'attention sur la précarité identitaire du lecteur. Dans ce contexte, Pleyne décrit le mouvement d'une désapprobation du lecteur par le texte, suite à laquelle «nous nous lis[ons] comme un autre» (Pleyne, 1967, p. 112), tandis que Kristeva met en évidence l'idée d'une «négativité» étant «constructive d'une nouvelle identité-*procès*» par laquelle le *tu* devient «une façon de nommer je» (Kristeva, 1974, p. 325).

5. Bien qu'une telle modulation ludique de la relation narrateur-lecteur soit une tradition remontant aux «anti-romans» de Laurence Sterne et Denis Diderot, cette relation est indexée, dans *Les Chants de Maldoror*, sur un imaginaire essentiellement corporel, et non, comme chez la plupart de ses précurseurs, sur le simulacre d'une conversation verbale entre narrateur et lecteur.

est, comme pour Barthes, à priori un être inconnu qu'il faut pourtant chercher et séduire. D'une part, il se confronte au potentiel problème d'une disparité de goût qui serait susceptible de compromettre sa relation avec le lecteur: «entre les deux termes extrêmes de ta littérature, telle que tu l'entends, et de la mienne, il en est une infinité d'intermédiaires et il serait facile de multiplier les divisions» (Lautréamont, 2009, p. 190). En même temps, en proclamant de «cherch[er] une âme qui me ressemblât» (ibid., p. 113), il prétend désirer l'harmonie avec son lecteur et gagner sa sympathie.

À cet effet, le texte a recours à un dispositif d'appel: ainsi, il formule et lance des adresses au lecteur qui ont pour objectif d'assurer la proximité et la présence d'autrui. Pour le narrateur, l'adresse au lecteur devient, en tant que procédé littéraire, une tentative de surmonter ou de «ponter» la distance entre le *moi* et le *toi* qu'il imagine comme un écart séparant deux corps. En ce sens, c'est par le biais des adresses au lecteur que le narrateur désire atteindre un hors-texte qu'il ne peut cependant jamais véritablement saisir. Mais déjà, l'acte d'atteindre cette présence d'autrui inscrit au texte une structure d'appel. À travers cette structure d'appel, le texte s'approprie de son lecteur en le fonctionnalisant, en le trans-

formant en *narrataire*, dans le même temps où il se «fictionnalise» lui-même comme un objet de lecture. Dans l'impossibilité de véritablement saisir «celui qui me lit» (ibid., p. 179, 206), c'est-à-dire le lecteur réel, le narrateur installera à travers son discours un interlocuteur fictionnel afin de le projeter, en chair et en os, en face de lui.

Chez Lautréamont, le discours narratif oscille entre provocation et persuasion. À maintes reprises, le narrateur des *Chants* décrit des scènes violentes ou inquiétantes pour se vanter ensuite de leur virtuosité littéraire⁶. Ainsi, quand le narrateur peint l'image goyesque d'un dieu meurtrier, il interrompt le récit pour demander au lecteur si les détails de cette description ne lui font pas «venir l'eau à la bouche» (ibid., p. 95). De même, l'assassinat grotesque de Mervyn est applaudi comme «[s]cène unique, qu'aucun romancier ne retrouvera» (ibid., p. 249). Les transgressions morales se présentent alors comme des transgressions de l'écriture et dénotent de cette façon une attitude ludique informant la relation entre narrateur et lecteur. Du point de vue du narrateur, le motif de la violence devient par conséquent un prétexte dont l'objectif

6. Cf. Bersani, 1969, p. 193.

ultime est la manifestation du pouvoir de l'écriture sur la lecture. Le récit d'actes de violence commis sur le niveau intradiégétique des *Chants* est de cette façon toujours ancré dans la relation narrateur-lecteur. Il devient la tentative d'une prise de contact qui a pour but de susciter chez le lecteur, en gagnant son admiration, un sentiment de complicité.

En mettant l'accent sur la complicité entre narrateur et lecteur, les *Chants* mettent en relief leur potentiel de provocation. Pour le narrateur, il s'agit d'impliquer le lecteur non seulement dans le processus de la narration, mais également, de force ou de gré, dans la violence de l'univers narré. À cet effet, il lui attribue les mêmes désirs que le texte se met à compléter sur le niveau de l'histoire. À travers de ses adresses au lecteur, le narrateur construit alors sa propre version du récepteur qui à son tour devient, selon Phillippe Sollers, en quelque sorte «le "personnage" principal des *Chants de Maldoror*» (Sollers, 1968, p. 148), tout en se situant, comme le narrateur, sur un niveau extradiégétique du texte. Le narrateur se sert de ce lecteur-personnage comme un public idéal afin de justifier les transgressions de sa prose poétique:

Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage ! Qui te dit que tu n'en renifleras pas, baigné dans d'innombrables voluptés, tant que tu voudras, avec tes narines orgueilleuses, larges et maigres, en te renversant de ventre, pareil à un requin, dans l'air beau et noir [...] lentement et majestueusement, les rouges émanations? Je t'assure, elles réjouiront les deux trous informes de ton museau hideux, ô monstre, si toutefois tu t'appliques auparavant à respirer trois mille fois de suite la conscience maudite de l'Éternel ! Tes narines, qui seront démesurément dilatées de contentement ineffable, d'extase immobile, ne demanderont pas quelque chose de meilleur à l'espace, devenu embaumé comme de parfums et d'encens [...] (Lautréamont, 2009, p. 40)

Dans ce passage, le narrateur avance une apologie esthétique de la haine qui passe par une description minutieuse des jouissances anticipées de la lecture. En attribuant au lecteur les mêmes vices que le narrateur se met en devoir de lui exposer, le texte lui confère une part de responsabilité sur le contenu du récit. À travers un inversement ironique, le déplaisir du lecteur est transformé en plaisir; et ce plaisir

est associé à un certain imaginaire corporel du lecteur qui figure celui-ci comme un corps désirant. Bien que l'«extase immobile» renvoie à l'état intérieur, mental, de la lecture, ses effets sont liés à l'apparence extérieure du lecteur, notamment à celle de son visage⁷. Le lecteur se voit donc animalisé, voire transformé en «monstre». Le narrateur se sert d'un procédé de gros plan en portant l'attention sur les «narines [...] démesurément dilatées» du lecteur et simulant de cette façon le point de vue du livre au moment où il est lu. En se focalisant sur la description minutieuse du «museau hideux» du lecteur, le narrateur lui attribue une physiologie animale ainsi qu'un instinct essentiellement prédateur⁸.

7. À propos des portraits du lecteur dans les *Chants*, voir aussi Durand (2001, pp. 224-225).

8. La figure de l'animal prédateur constitue un véritable leitmotiv des *Chants de Maldoror* dont le protagoniste subit de multiples métamorphoses animalisantes. Dans ce contexte, Maurice Blanchot lie la métamorphose ducassienne à l'idée d'un déchaînement de l'inconscient qu'il décrit comme un «être au sein des métamorphoses, dans le milieu le plus chargé de puissances élémentaires, origine des profondeurs sans forme et de la réalité sans limites» (Blanchot, 1963, p. 130). Gaston Bachelard conçoit la «frénésie de la métamorphose» (Bachelard, 1965, p. 16) métapoétiquement comme «fougue métamorphosante» (ibid., p. 21) du discours et oppose le bes-

Face à l'invocation de la haine, le lecteur est dit de, non seulement subir une transformation intérieure, mais aussi une véritable métamorphose physique qui le rapproche de l'état inhumain d'un animal prédateur. Dans la mesure où le narrateur compare le lecteur à un «requin» traçant son sillon à travers une matérialité à la fois aérienne et océanique des signes et aspirant «les rouges émanations» de leur haine, il conçoit l'acte de la lecture comme une dynamique corporelle et spatiale s'apparentant à un symbolisme de la chasse.

Du point de vue du narrateur, ces stratagèmes rhétoriques ont pour objectif l'«acquisition» de la «sympathie» du lecteur: «N'est-il pas vrai, mon ami, que, jusqu'à un certain point, ta sympathie est acquise à mes chants?» (ibid., p. 190). Pourtant, les *Chants* s'inscrivent dans la tradition de la *captatio benevolentiae* sans la faire objet d'un détournement ironique. Car ici, le

tiaire des *Chants* à celui des *Fables* de La Fontaine, concluant que, tandis que l'animal sert chez ce dernier à illustrer les mœurs et la psychologie humaines, l'animal des *Chants* est hermétique à tout psychologisme et sert surtout à figurer une énergie, un appel à l'action: «chez Lautréamont, l'animal est saisi [...] dans ses fonctions les plus directes, précisément dans ses fonctions d'agression. Alors l'action n'attend pas» (ibid., p. 10).

narrateur ne s'efforce pas de crédibiliser son *ethos* d'orateur, mais, au contraire, de mettre en discrédit l'*ethos* du lecteur. Le déplaisir de la lecture est vendu sous l'étiquette du plaisir. À cet effet, le narrateur avance l'idée «que les pensées hautaines et méchantes de son héros [Maldoror] soient dans tous les hommes» (ibid., p. 42). La cruauté et la haine sont autant des vices du livre que ceux de son lecteur. Dans ce contexte, le narrateur s'efforce de démontrer que «[l]a frontière entre ton goût et le mien est invisible; tu ne pourras jamais la saisir: preuve que cette frontière elle-même n'existe pas» (ibid., p. 190). Ses ambitions de faire disparaître la limite sémantique entre lui et son lecteur s'étend à tous les niveaux de la diégèse.

Selon Pascal Durand, Lautréamont «fait plus que jouer avec le lecteur. Il l'implique dans la fiction» (Durand, 2001, p. 223). Ainsi, au lieu de seulement lui «peindre les délices de la cruauté» (Lautréamont, 2009, p. 41), il place le lecteur au centre des sinistres machinations des *Chants*. Ainsi, au premier chant, la description de la violence se réalise sous la forme d'un véritable mode d'emploi où le lecteur est virtuellement placé

dans le rôle du malfaiteur⁹: «On doit laisser pousser ses ongles pendant quinze jours. Oh ! comme il est doux d'arracher brutalement de son lit un enfant qui n'a rien encore sur la lèvre supérieure, et [...] tout à coup, au moment où il s'y attend le moins, d'enfoncer les ongles longs dans sa poitrine molle» (Lautréamont, 2009, p. 43). Dans la mesure où la portée instructive de la formule *on doit* ne se laisse pas attribuer à un sujet concret et identifiable, la cruauté du narrateur est confondue à celle du lecteur. D'un point de vue sémantique, les instances du narrateur et du lecteur deviennent ainsi indiscernables: la voix du narrateur se greffe sur le corps de son lecteur, agit par lui, se fait corps avec lui.

3. «Cherchons ce corps introuvable»: corps et corpus de la lecture

Le narrateur des *Chants de Maldoror* semble désirer son lecteur, ou du moins il fait beaucoup d'efforts pour le lui faire croire —«enfin, pour moi», lui avoue-t-il,

9. Pour une excellente analyse de cette strophe, voir Woodard (1978b, p. 17-22).

«je te trouve parfait...» (ibid., p. 190), et encore: «je t'aime» (ibid., p. 191). Comme nous l'avons vu plus haut, l'acte de lecture est conçu comme un véritable corrélat d'une jouissance à la fois érotique et mystique: «innombrables voluptés», «contentement ineffable», «extase immobile» (ibid., p. 40); l'espace du livre se transforme en une véritable zone érotique qui est préparée comme un lit de noce («embaumé comme de parfums et d'encens»). Dans ses adresses répétées à un lecteur sans nom, le narrateur se fait chanter d'un mariage mystique entre le livre et son lecteur, entre texte et conscience, lettre et œil. Cette communion métalectique confond l'univers diégétique et l'univers extradiégétique du texte ainsi que le texte et son dehors. Elle va de pair avec un désir de tangibilité et de présence qui conçoit le lecteur comme une entité à priori virtuelle dont il s'agit ensuite de dégager une forme et une substance tangibles. Il s'agit en effet d'un paradoxe double: en tant que porte-parole et médiateur de la diégèse, le narrateur représente le *corpus* du texte; pourtant, en s'inscrivant, déjà par le titre de l'ouvrage, dans la tradition du chant lyrique, il se présente également comme une voix résonnant dans la tête de son lecteur. De même, ce lecteur est ciblé, par le narrateur, dans sa corporalité alors qu'il est en

même temps conçu comme une conscience mentale qui transforme l'écrit en voix intérieure, permettant ainsi l'absorption du texte dans l'esprit.

Les *Chants* se rangent eux-mêmes dans la catégorie de «ces sortes de récits, où une passion, de quelque genre qu'elle soit, étant donnée, celle-ci ne craint aucun obstacle pour se frayer un passage» (ibid., p. 250). Par conséquent, ils s'efforcent de mettre en œuvre la puissance d'une passion qui se fait mouvement, ou plutôt vecteur, visant à dépasser les bornes naturelles du discours poétique et à atteindre un extérieur palpable. Alors, la poétique de Lautréamont sera indexée sur une rhétorique du contact. Sur le plan de l'histoire du texte, le thème du contact se présente comme un motif central qui puise beaucoup dans le lexique de la tendresse, mais qui exploite aussi celui de la violence. L'idée de la suspension des limites séparant les corps devient, sur le niveau intradiégétique du texte, une véritable obsession du narrateur: «je veux que nous soyons entrelacés pendant l'éternité; ne former qu'un seul être, ma bouche collée à ta bouche» (ibid., p. 45). De même, cette rhétorique du contact, en ce qui concerne le niveau extradiégétique du texte, se réalise au sein d'une mise en œuvre de métaphores physiologiques ayant souvent une

portée métaleptique. Envers son lecteur, le narrateur exprime «le vœu ardent que vous fussiez emprisonné dans les glandes sudoripares de ma peau, pour vérifier la loyauté de ce que j'affirme, en connaissance de cause». Ce vœu circonscrit le projet d'une esthétique incarnée par laquelle la lecture est comparée à l'expérience immédiate d'un corps autre:

vous verrez comme vous serez étonné vous-même de rencontrer, là où d'abord vous n'aviez cru voir que des entités vagues appartenant au domaine de la spéculation pure, d'une part, l'organisme corporel avec ses ramifications de nerfs et ses membranes muqueuses, de l'autre, le principe spirituel qui préside aux fonctions physiologiques de la chair [...] Remarquez que, par cela même, ma poésie n'en sera que plus belle. Vous toucherez avec vos mains des branches ascendantes d'aorte et des capsules surrénales; et puis des sentiments! (Lautréamont, 2009, pp. 221-222)

Si le narrateur veut se faire corps dans et par la pensée de son confident, il désire aussi la présence physique de celui-ci. Ainsi, nous lisons les mots suivants: «Que ne puis-je regarder à travers ces pages séraphiques le visage de celui qui me lit. [...] Serre-moi

contre toi, et ne crains pas de me faire du mal; rétrécissons progressivement les liens de nos muscles. Davantage» (ibid., p. 206). Au lieu de s'inscrire dans une tradition narrative présupposant une relation essentiellement binaire ou même oppositionnelle entre texte et lecteur, les *Chants* rêvent d'un véritable corps à corps où le lecteur et le narrateur seraient susceptibles d'entrer en contact direct, où le narrateur pourrait sentir la présence matérielle et émotive de celui qui le lit. Le narrateur exprime ainsi le désir d'une immédiateté et relationnalité qui seraient toutes les deux ancrées dans un imaginaire de l'altérité corporelle. Il s'agit d'affecter et d'être affecté –de «serrer» corps contre texte, texte contre corps, même au risque de faire mal.

Dans le toucher, il y a une identité entre le touchant et le touché. Le touché devient touchant et vice versa. Message et médium, émetteur et récepteur y sont entrecroisés. Autant que la main perçoit la peau qu'elle touche, autant la peau perçoit la main qui la touche. Nancy conçoit la page écrite comme lieu d'une rencontre de deux corps:

Que nous le voulions ou non, des corps se touchent sur cette page, ou bien, elle est elle-même l'attouchement (de main qui écrit, des vôtres tenant le livre). Ce

toucher est infiniment détourné, différé –des machines, des transports, des photocopies, des yeux, d'autres mains encore se sont interposées–, mais il reste l'infime grain têtue, ténu, la poussière infinitésimale d'un contact partout interrompu et partout poursuivi. À la fin, votre regard touche aux mêmes tracés de caractères que le mien touche à présent, et vous me lisez, et je vous écris. *Quelque part*, cela a lieu. (Nancy, 2000, p. 47)

De même, chez Lautréamont, le narrateur semble fouiller les pages écrites afin de trouver ce lieu, ce «quelque part» où il pourrait toucher celui qui le lit. Or, *Les Chants de Maldoror* méditent également sur le caractère illusoire d'une métalepse impossible. Le contact est toujours placé sous le signe d'une rencontre ratée. En ce sens, les adresses au lecteur persistent dans la continuité d'une tentative pure, d'un effort de rapprochement qui s'avère vain. Elles ressemblent ainsi à deux lignes qui s'approchent, mais qui se ne touchent que dans l'infini: «Je sens qu'il est inutile d'insister, l'opacité, remarquable à plus d'un titre, de cette feuille de papier, est un empêchement des plus considérables à l'opération de notre complète jonction» (Lautréamont, 2009, p. 206-207). Par analogie à la

légende de Pyrame et Thisbé, le narrateur et son lecteur deviennent des amants qui communiquent leur désir sans jamais se toucher. Une loi, qui est celle de la medialité du texte, défend leur union. La «feuille de papier» est le «à travers» que la réalité a érigé entre corps et corpus; elle est un mur qui se ne laisse pas surmonter. D'une part, les pages du livre sont le seul moyen du narrateur pour s'adresser au lecteur, pour établir un contact, pour exprimer le désir de contempler le visage de son lecteur et de se laisser toucher par son corps. D'autre part, elles sont le symbole même de l'impossibilité de ce désir. Elles sont à la fois seuil et obstacle.

Chez Lautréamont, le corps d'autrui est placé sur le signe du fantasme. Il est à la fois concret et virtuel, présent et absent, joui et désiré. Ainsi, il ressemble au reflet du visage que le narrateur contemple dans le miroir et dont le récit créera en quelque sorte une allégorie de la lecture: «Je voudrais embrasser tes pieds, mais mes bras n'entrelacent qu'une transparente vapeur. Cherchons ce corps introuvable, que cependant mes yeux aperçoivent» (ibid., p. 175). Tout comme le reflet du narrateur, le corps du lecteur se présente comme une entité spectrale qui semble osciller continuellement entre présence et absence, mais qui ne cesse de hanter et de tenter le narrateur.

En s'avouant la facticité de la «feuille de papier», le narrateur évoque une matérialité autre que celle du corps, c'est-à-dire le *corpus* en tant que texte-objet. Une matérialité chosifiée et chosifiante dont «l'opacité» rend le narrateur non pas voyant, mais aveugle. Il s'agit ici d'une mise en évidence de la présence propre du dispositif médial qui risque d'obscurcir l'évidence du contact. Dû à ce caractère matériel de l'artéfact, c'est-à-dire du livre, qui détourne et diffère le toucher, le narrateur se voit réduit à l'état d'une voix d'outre-tombe¹⁰, d'un corps sans corporéité, dont l'existence dépend entièrement de la conscience mentale du lecteur. Tant que le narrateur est limité au confinement ténébreux des pages, il est en quelque sorte mis à mort, non pas corps mais *corpus*, sépulture de la «lettre morte» (Derrida, 1967, p. 29). Afin d'échapper à la thanatographie de soi, le narrateur s'investit dans le projet d'écrire l'autre, imaginant et figurant,

par le biais du discours poétique, la fantasmagorie d'un lecteur en chair et en os qui, à son tour, serait susceptible d'incarner, à travers l'acte imaginatif de la lecture, la présence corporelle d'un narrateur lui tendant la main, dans l'obscurité des signes. Ainsi, les *Chants* créent, dans l'espace interstitiel entre le narrateur et le lecteur, un fantasme commun par lequel le corpus du texte devient un corps susceptible de se rendre dans l'intimité du corps d'autrui. Ils mettent en œuvre un «devenir autre» du texte, une esthétique incarnée qui n'a de cesse d'instituer, à travers les mots, la transsubstantiation du narrateur dans le corps du lecteur, et du lecteur dans le corpus du texte: deux corps poussés, entraînés dans le vertige de l'écriture, se confondant incessamment, s'écartant, puis se rencontrant à nouveau.

10. Voir aussi Lautréamont (2009, pp. 56-57): «On ne me verra pas, à mon heure dernière (*j'écris ceci sur mon lit de mort*), entouré de prêtres. Je veux mourir, bercé par la vague de la mer tempêteuse, ou debout sur la montagne... les yeux en haut, non : je sais que mon anéantissement sera complet. D'ailleurs, je n'aurais pas de grâce à espérer. Qui ouvre la porte de ma chambre funéraire?» (c'est nous qui soulignons).

Références

- BACHELARD, G. (1965). *Lautréamont*. Corti.
- BARTHES, R. (1973). *Le Plaisir du texte*. Seuil.
- BERSANI, L. (1969). *A Future for Astyanax. Character and Desire in Literature*. Little, Brown and Company.
- BLANCHOT, M. (1963). *Lautréamont et Sade*. Minuit.
- CHAMAYOU, A. (éd.) (2000). Éloge de l'adresse. Artois Presses Université.
- DERRIDA, J. (1967). *De la grammatologie*. Minuit.
- DURAND, P. (2001). Le corps du lecteur. In H. Scepti et J.L. Steinmetz (éds.) *La Licorne*, dossier *Lautréamont: retour au texte*, (57), 221-234. Presses Universitaires de Rennes.
- DURAND, P. (2008). Position du sujet et politique du corps dans *Les Chants de Maldoror*. *Cahiers Lautréamont*, (85-88), 3-11. du Léroth.
- (2019). Le corps réfractaire. Physiologie et politique dans *Les Chants de Maldoror*. In S. Murphy (éd.) *Rimbaud, Verlaine et zut. À la mémoire de Jean-Jacques Lefrère* (227-237). Classiques Garnier.
- GASPARI, F. (2018). Introduction. In *Le corps du lecteur et ses représentations littéraires* (11-18). L'Harmattan.
- GROSS, C. (2019). "Je n'ose pas dire corps". Défiguration et esthétique de l'informe chez Isidore Ducasse. *Cahiers Lautréamont*, (1), nouvelle série, 101-116.
- ILLOUZ, J-N. (éd.) (2009). *L'Offrande lyrique*. Hermann.
- ISHII, Y. (2004). Le corps de Maldoror. *Cahiers Lautréamont*, (71-72), 59-64.
- KRISTEVA, J. (1974). La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: *Lautréamont et Mallarmé*. Seuil.
- LAUTRÉAMONT (2009). Œuvres complètes. In J.L. Steinmetz (éd.) Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- LINDSAY, C. (1993). Tearing the Body: Modern Self and Postmodern Corporality in *Les Chants de Maldoror*. *Nineteenth-century French Studies*, 22(1), 150-171.
- NANCY, J-L. (2000). *Corpus*. Métailié.
- PLEYNET, M. (1967). *Lautréamont*. Seuil.
- QUETIN, L. et Tatin-Gourier, J-J. (éds.) (2008). La Destination de l'œuvre ou l'œuvre adressée. *Cahiers d'Histoire Culturelle*, (19).

SOLLERS, P. (1968). *L'Écriture et l'expérience des limites*. Seuil.

VALAZZA, N. (2018). Maldoror, corps et sang. In P. Thériault (éd.) *Une littérature "comme incantatoire": Aspects et échos de l'incantation en littérature (XIXe-XXIe siècle)* (81-94). Presses françaises de l'Université de Toronto.

WOODARD, K. B. (1978a). Celui qui lit: Reader in the Text/Reader of the Text in *Les Chants de Maldoror*. *French Forum*, 3(2), 159-168. French Forum Publishers.

____ (1978b). A Poetics of Violence: Aggression, Reform, and the Reader in *Les Chants de Maldoror*. *L'Esprit créateur*, 18(4), 15-24. Johns Hopkins University Press.



Métamorphoser le corps pour guérir l'esprit. Les peintures d'Izdubar dans le *Livre rouge* de Carl Gustav Jung: portraits multiples d'un processus de recherche de soi

Sébastien Mantegari Bertorelli
Université Paris 1 Panthéon, Sorbonne

RÉSUMÉ

Si les œuvres visuelles de Carl Gustav Jung présentent un caractère intime et personnel, c'est également parce qu'il s'y représente à de nombreuses reprises, bien que par des moyens ésotériques. C'est le cas notamment dans le *Livre rouge*, où Jung relate et dépeint ses expériences visionnaires survenues de 1913 à 1914. On y voit notamment le célèbre psychiatre suisse rencontrer Izdubar, avatar du mythique héros Gilgamesh. Ce dernier tombe rapidement malade et Jung se charge, à travers une série d'incantations, de procéder à sa guérison. Dans les images qui accompagnent ce récit, Jung se dépeint aux côtés d'Izdubar et lors des diverses manipulations qui mènent

à sa résurrection. Il s'avère cependant que la revivification physique du héros correspond métaphoriquement à la guérison psychologique de Jung. On se propose donc d'étudier comment les métamorphoses du corps d'Izdubar telles que représentées par Jung symbolisent le parcours qu'il emprunte pour se retrouver lui-même et comment la multiplicité des représentations plastiques du corps symbolise ainsi les portraits d'une psyché en reconstruction et en voie d'individuation.

Mots-clés:

C.G. Jung, corps, métamorphose, art et psychologie, herméneutique, iconographie.

ABSTRACT

If Carl Gustav Jung's visual works have an intimate and personal nature, it is also because he represents himself in them on numerous occasions, albeit by esoteric ways. This is particularly the case in the *Red Book*, where Jung relates and depicts his visionary experiences from 1913 to 1914. In particular, the famous Swiss psychiatrist met Izdubar, an avatar of the mythical hero Gilgamesh. Izdubar quickly fell ill and Jung took charge of healing him through a series of incantations. In the images that accompany this story, Jung depicts himself at Izdubar's side and during the various manipulations that lead to his resurrection. It turns out, however, that the physical revival

of the hero corresponds metaphorically to Jung's psychological healing. We therefore propose to study how the metamorphoses of Izdubar's body as represented by Jung symbolize the path he takes to find himself and how the multiplicity of plastic representations of the body symbolizes the portraits of a psyche in reconstruction and in the process of individuation.

Keywords:

C.G. Jung, Body,
Metamorphosis,
Art and
Psychology,
Hermeneutics,
Iconography.

1. Introduction

Tout en y retranscrivant les visions qui lui sont survenues au cours des années 1913 et 1914, Carl Gustav Jung opère également dans le *Livre rouge* une véritable mise en image de son expérience intérieure et de ce qu'il nomme lui-même sa «confrontation avec l'inconscient» (Jung et Jaffé, 1973, p. 285). Dans son récit comme dans les peintures qui l'accompagnent, Jung évoque et illustre ainsi ses nombreuses rencontres avec différents personnages (Elie, Salomé, l'anachorète Ammonius, le Diable, Philémon) qui sont autant de contenus psychiques inconscients incarnés par des figures extraites de l'histoire, des mythes et des légendes.

À de nombreuses reprises Jung se dépeint dans ses créations plastiques, d'une manière alternativement claire ou cachée, de façon figurée ou par des représentations plus ésotériques. Le *Livre rouge* accueillerait donc en ce sens plusieurs de ce que l'on pourrait appeler des portraits symboliques de Jung.

S'il existe plusieurs équivalents en latin de ce que l'on nomme aujourd'hui «portrait»; *imago*, *simulacrum*, *effigies*, tous désignent néanmoins l'action de figurer et reproduire par imitation quelqu'un ou quelque chose par des moyens concrets ou par la pensée (Neyrod, 2013, pp. 15-16). Jean Clair insiste cependant sur la fonction signifiante et

allégorique de l'image bien plus que sur une nécessité supposée de fidélité représentative, le portrait «indiquant impérieusement le lieu du symbole», en «prenant place dans le lieu de l'absence, quand il est à la place de celui qui ne sera plus là pour personne» (2002, pp. 3-6). Le portrait peut également être l'objet par lequel s'effectue une double reconnaissance: reconnaissance de l'auteur avec lui-même et reconnaissance de dernier par les autres (Lascaux et Ouallet, 2014). Il dépasse alors sa nature d'image pour devenir «un complexe de signes et de forces» aux mouvements simultanément dirigés vers l'extérieur et vers l'intérieur de soi (Rosado, 2014).

Parmi les alors multiples portraits corporels réalisés par Jung dans le *Livre rouge*, certains des plus travaillés, mais aussi des plus mystérieux, sont regroupés le long des pages qui relatent les aventures visionnaires de Jung avec Izdubar, autre nom du héros mésopotamien Gilgamesh, aventures qui occupent plusieurs chapitres de l'ouvrage. Jung croise en effet la route d'Izdubar au sommet d'une montagne, le premier cherchant sa propre identité en Orient, le second l'immortalité vers l'Occident. Cette rencontre et la discussion entre les deux voyageurs qui s'en suit est catastrophique pour Izdubar car Jung lui révèle que le pays

dont il est parti à la recherche et sur lequel il fonde tous ses espoirs de salut n'existe pas. Le héros tombe alors malade et frôle la mort. Afin de le secourir, toujours d'après ses visions retranscrites sur le papier, Jung l'emmène chez lui afin de le guérir par une série d'incantations et de métamorphoses qui occupent plusieurs pages du *Livre rouge*. Ces dernières sont accompagnées de peintures qui se mêlent au texte et qui représentent de façon plus ou moins métaphorique les étapes qui mènent du corps malade d'Izdubar à un état régressif et originel symbolisé par un œuf puis à la renaissance du héros.

Il s'avère que le *Livre rouge*, s'il contient en germe les grands concepts de la psychologie analytique en devenir, est d'abord le récit du voyage visionnaire de Jung à la recherche de son soi et de son mythe personnel au moment d'une période de doutes et de troubles personnels (Jung et Jaffé, 1973). Les représentations d'Izdubar se mêlent donc à celles de Jung lui-même et se chargent alors d'une identité sinon trouble du moins double, où la vision peinte devient métaphore d'une réalité psychique et où le corps du héros mésopotamien est surtout le miroir dans lequel se reflète la quête intérieure de Jung qui le mène à sa propre individuation.

Ce concept apparaît au moment de la réalisation plastique du *Livre rouge*, dans les *Sept sermons aux morts*, texte lui aussi visionnaire que Jung réalise en 1916 et où, écrivant sous le nom de Basilide d'Alexandrie, il délivre à des morts s'en revenant de Jérusalem un enseignement ayant, en apparence, des liens avec le gnosticisme. C'est ainsi dans le *Premier sermon* que, traitant de la question de la différenciation de la Créature par rapport au Plérôme, qui est à la fois Néant et Plénitude, Jung/Basilide écrit:

Ainsi mourrons-nous dans l'exacte mesure où nous ne nous différencions pas. C'est pour cela que la Créature tend naturellement vers l'état de différenciation, vers le combat contre la dangereuse identité des toutes premières origines. C'est là ce que l'on appelle le PRINCIPIUM INDIVIDUATIONIS. (Maillard, 1993, p.18)

Or Christine Maillard a très justement montré que, derrière ce texte ésotérique se cache un niveau de lecture psychologique, où le «Plérôme» peut se traduire par l'inconscient dont la «Créature», soit le conscient, doit se différencier afin d'atteindre à l'individuation (Maillard, 1993, p. 85). Véritable objectif de la psychologie analytique, le processus

d'individuation consiste pour un individu à «intégrer l'inconscient, c'est-à-dire à faire la synthèse du 'conscient' et de l'inconscient'» (Jung, 1993 p. 500).

À travers les peintures d'Izdubar, l'on souhaite donc interroger l'identité et la nature des corps représentés par Jung, corps mortels et divins en métamorphoses simultanées, portraits physiques porteurs d'un sens symbolique, et l'on montrera comment ces images *signifient* les étapes, peinture après peinture, de l'évolution psychique de Carl Gustav Jung lui-même vers son individuation.

Après une présentation de la genèse du *Livre rouge*, on étudiera les peintures consacrées à la rencontre entre Jung et Izdubar. L'on montrera ainsi comment les métamorphoses corporelles du héros telles que représentées par Jung symbolisent le parcours intérieur que ce dernier emprunte pour se retrouver lui-même et la manière dont les représentations plastiques du corps deviennent les images d'une psyché en reconstruction: celle de Jung à la fois peintre, guérisseur et patient.

2. La genèse du *Livre rouge*: entre autobiographie visionnaire et autoreprésentations peintes

Au moment de la publication de son essai *Métamorphoses et symboles* de la libido en 1912 (Jung, 1993), Carl Gustav Jung a déjà une position solidement établie dans les champs de la psychologie et de la psychanalyse alors en plein développement. Psychiatre en poste à la clinique universitaire du Burghölzli, *Privatdozent* à la faculté de médecine de l'université de Zürich depuis 1905, Jung devient à partir de 1908, rédacteur en chef du *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen* (Revue annuelle de recherches psychanalytiques et psychopathologiques) –dont Sigmund Freud et Eugen Bleuer, directeur du Burghölzli, sont les directeurs de publication– et, en 1910, président de la nouvelle Association internationale de psychanalyse (Jung, 2012).

Métamorphoses et symboles de la libido constitue alors une rupture manifeste avec la ligne freudienne, dont pourtant Jung était, selon son témoignage, considéré comme le successeur (Jung et Jaffé, 1973). Si déjà en 1907, lorsque les deux hommes, après une intense correspondance, se rencontrent pour la première fois à Vienne,

Jung perçoit le caractère selon lui dogmatique des théories freudiennes, et notamment la place majeure, sinon centrale et totale, que Sigmund Freud accorde à la sexualité comme seule source véritable de la libido¹, la publication du livre de Jung entérine une séparation définitive (Galbert, 2011). Dans ce dernier, Jung s'appuie sur l'interprétations des rêves d'une jeune patiente du psychologue Théodore Flournoy, l'étatsunienne Frank Miller, pour développer ses propres théories sur la libido, perçue comme énergie psychique générale et manifestation psychologique et scientifique de l'«âme», et non pas uniquement apparentée

1. «C'est surtout l'attitude de Freud vis à vis de l'esprit qui me sembla sujette à caution. Chaque fois que l'expression d'une spiritualité se manifestait chez un homme ou dans une œuvre d'art, il soupçonnait et faisait intervenir de la 'sexualité refoulée'. Ce qu'on ne pouvait interpréter immédiatement comme sexualité était pour lui de la 'psychosexualité'. J'objectai que poussée logiquement et à fond, son hypothèse menait à des raisonnements qui détruisaient toute civilisation: celle-ci prendrait l'apparence d'une simple farce, conséquence morbide du refoulement sexuel. 'Oui, confirma-t-il, il en est ainsi. C'est une malédiction du destin en face de laquelle nous sommes impuissants.' Je n'étais nullement disposé à lui donner raison ni à m'en tenir là. Pourtant, je ne m'en sentais pas encore de taille à discuter avec lui» (Jung et Jaffé, 1973, p. 243).

au domaine de la sexualité². Ce livre lui permet également de mettre en avant l'importance du symbole et des mythes et d'introduire la notion d'inconscient collectif, l'un des concepts majeurs de la psychologie analytique³.

C'est d'ailleurs la question du mythe, du mythe personnel, qui devient alors centrale dans les préoccupations de Jung; et c'est cette idée qu'il vit sans mythe⁴ qui est responsable d'une période de doutes profonds quant au sens à donner à sa vie, intime et publique, et qui le pousse, simultanément à sa rupture avec Freud, à renoncer à toutes ses responsabilités professionnelles pour

débuter un travail d'introspection profond qu'il va nommer sa «confrontation avec l'inconscient»:

Je ne vivais ni avec ni à l'intérieur d'un mythe, mais dans le nuage incertain d'opinions possibles que je considérais, il est vrai, avec une méfiance croissante. Je ne savais pas que je vivais un mythe et l'aurais-je su, que je n'aurais pas pour cela eu connaissance du mythe qui ordonnait ma vie à mon insu. Ainsi tout naturellement se formula en moi la décision de connaître «mon» mythe et je considérai cela comme le devoir par excellence (Jung, 1993, p. 35).

155 /

2. Alessio de Fiori étudie précisément les relations entre la pensée de Jung et les développements de ses théories psychologiques avec la philosophie allemande dans sa thèse intitulée *Principium individuationis. C. G. Jung et la philosophie allemande. Élaboration de l'œuvre de Carl Gustav Jung (1875-1961) et étude de ses sources philosophiques*, soutenue en décembre 2021.

3. Pour une analyse des auto-observations psychologiques de Frank Miller et de leurs interprétations par Théodore Flournoy et Carl Gustav Jung, voir Serina, 2016.

4. «J'avais l'impression que le mythe avait un sens qui m'échapperait si je vivais en dehors de lui, dans les nuages de ma propre spéculation. Je me trouvai contraint de me poser très sérieusement la question: 'Qu'est le mythe que tu vis?'" (Jung, 1993, p. 35).

Cette recherche de sens pousse Jung à entreprendre un travail d'écoute, et même de dialogue avec son inconscient. Il commence ainsi tout d'abord par noter ses rêves et ses pensées dans des cahiers de cuir marron, les *Cahiers noirs*⁵, dans lesquels il tente aussi d'analyser les images qui se forment dans son esprit, avant d'entamer à partir de décembre une nouvelle méthode qui prend le nom d'imagination active (Galbert, 2011).

5. Ces derniers ont été publiés sous forme de *fac-simile* et traduits en anglais en 2020 par Sonu Shamdasani et la *Foundation of the Works of C. G. Jung* (Jung, 2020).

Celle-ci consiste en une introspection profonde, un abandon face à l'inconscient et à ses fantasmes –Jung dit même qu'il faut se laisser tomber en eux– afin de laisser venir à soi des émotions et des sensations provenant des profondeurs de la psyché (Jung et Jaffé, 1973). Ces expériences ont lieu du 12 décembre 1913 au 19 avril 1914 et constituent la base sur laquelle se construisent les aventures visionnaires décrites dans le *Livre rouge* (Galbert, 2011, pp. 23-24). C'est le lendemain de la dernière vision, soit le 15 avril, que Jung quitte ses fonctions au sein de l'Association internationale de psychanalyse avant de démissionner, dix jours plus tard, de son poste à la faculté de médecine de l'université de Zürich: «sa vie se réduit alors à deux occupations principales: le jour il reçoit ses patients [à son domicile de Küsnacht], le soir il se tourne vers la quête de son mythe personnel et son écriture» (Galbert, 2011, p. 24).

Jung s'emploie alors à interpréter la manière première que constituent ces visions, retranscrites dans les *Cahiers noirs*, refusant totalement de les guider, et qu'il a précisément notées. Pour ce faire, de juillet 1914 à l'été 1915, il les «élabore», leur donne la parole, sous la forme de dialogues imaginés entre un protagoniste entendu comme la

partie consciente de Jung, son «Je»⁶, et des contenus de son inconscient, à la manière des dialogues de Platon et de saint Augustin (Jung, 2012, p. 45).

Ce travail prend la forme de la *Première Ébauche*, écrite à la main. Cette dernière est ensuite dactylographiée une première fois, tandis que, à partir de ce manuscrit, Jung commence à retranscrire toujours à la main le texte, sur des feuilles de parchemin d'abord, dans un grand livre de marocain rouge ensuite, en une écriture calligraphiée, y adjoignant des lettrines et des images peintes: le *Livre rouge*. Pendant près de treize ans, soit de 1915 à 1928⁷, Jung retranscrit les visions survenues de décembre

6. Tout au long du *Livre rouge*, Jung s'exprime à la première personne, rencontrant des contenus de son inconscient. Il résulte donc que l'emploi du «Je» exprime la partie consciente de sa personnalité.

7. Jung interrompt la transcription du *Livre rouge* peu après que son ami, le sinologue Richard Wilhelm, lui ait fait parvenir une copie du traité alchimique chinois *Le mystère de la fleur d'or* qu'il venait de traduire et dont il voulait que Jung rédige une préface. Y découvrant des ponts entre ses théories psychologiques et l'alchimie, ce dernier décide de mettre de côté le *Livre rouge* (qui ne sera que très brièvement repris en 1958) afin de se consacrer à l'étude de cette discipline. Voir ainsi Jung (1994).

1913 à avril 1914 et consignées dans les *Cahiers noirs*, en les remodelant toutefois. À la recherche de ce qu'il appelle son âme, le «Je» de Jung rencontre ainsi sur sa route alternativement l'anachorète Ammonius, le Diable, le sage Philémon ou encore le prophète Elie et sa fille Salomé.

Ces aventures visionnaires sont donc accompagnées de peintures qui entretiennent parfois un rapport étroit avec le texte, illustrant des passages ou résumant la trame de certains chapitres. Et puisque Jung constitue, à travers son «Je», le personnage principal de sa propre histoire, il n'est donc pas étonnant qu'il se soit représenté lui-même dans le *Livre rouge*. Ainsi, dans le *Liber secundus*, la seconde partie du *Livre rouge*, au sein des chapitres consacrés à la rencontre de Jung avec le héros Izdubar, on observe encore davantage qu'ailleurs une forme de gémellité entre les deux individus, une identification commune. Et ce serait finalement lui-même que Jung rencontrerait alors.

3. La rencontre de Jung avec Izdubar ou la découverte de son autre intérieur

Après avoir croisé sur sa route l'anachorète Ammonius et le Diable –dont il avait

déjà fait séparément la connaissance peu avant– et découvert leur parenté psychique en tant de que paire complémentaire, le premier incarnant l'idéal de l'intellectuel et le second la tentation des plaisirs terrestres qui tous deux éloignent des réalités (Jung, 2012), Jung décide de ne plus suivre aucun modèle et de «vivre et être pourtant un être humain» (Jung, 2012, p. 305). Voulant «exister à partir de [sa] propre force, comme le soleil qui donne de la lumière au lieu d'aspirer de la lumière» (Jung, 2012, p. 306), il continue sa route vers l'Orient: «Je file vers l'Orient et mon levant. Je veux mon levant» (Jung, 2012, p. 307). Et c'est au sommet d'un haut col, à la frontière entre l'Orient et l'Occident, que Jung rencontre le héros Izdubar.

Ce dernier est parti à la recherche du pays de l'Ouest, «le fabuleux pays immortel où plonge le soleil pour renaître» (Jung, 2012, p. 310). Or Jung lui apprend qu'il vient précisément de l'ouest, et qu'un tel pays n'existe pas, la terre étant ronde et le soleil un astre fixé dans l'espace, ce qui jette le héros dans un doute profond qui s'aggrave rapidement en un état de maladie dû, selon les mots d'Izdubar, au poison qu'est la science de Jung: «Aucun homme fort ne m'a jamais abattu, aucun monstre n'a jamais résisté à ma force. Mais ton poison, toi le ver qui

était sur mon chemin, m'a paralysé jusqu'à la moelle. Ton venin ensorceleur est plus puissant que l'armée de Tiamat» (Jung, 2012, p. 311).

Décidant de prendre soin du héros malade, alors que la nuit et ses dangers s'annoncent, Jung prend conscience qu'Izdubar constitue en quelque sorte son double, opposé et complémentaire:

Je voulais la lumière, il voulait la nuit. Je voulais monter, il voulait descendre. J'étais petit comme un enfant, il était grand comme un géant, héros à la force originelle. J'arrivais, paralysé par le savoir, lui était ébloui par l'abondance de lumière. Et c'est ainsi que nous marchions à la rencontre l'un de l'autre, lui venu de la lumière et moi venu de l'obscurité, lui fort et moi faible ; lui Dieu et moi Serpent, lui vieux comme les origines et moi tout neuf ; lui sans aucun savoir et moi plein de savoir ; lui, être fabuleux et moi, tête froide ; lui courageux, violent ; moi lâche, rusé. Mais tous les deux étonnés de nous voir à la ligne de partage du matin et du soir. (Jung, 2012, p. 316)

A la manière du Diable et d'Ammonius qui constituaient des contenus psychologiques antagonistes mais allant de pair dans

la psyché de Jung, incarnant des idéaux desquels ce dernier a pris conscience qu'il fallait se détacher, Izdubar est sa «propre opposition» (Jung, 2012, p. 317); la personification de «l'éternel voyageur» (Jung, 2012, p. 318) qui est à l'intérieur de lui, son Dieu intérieur et aveugle (Jung, 2012, p. 320) et, finalement, ce que sans le savoir il était venu chercher⁸. Mais le dieu est malade de la science apporté par Jung. Ce dernier veille alors sur lui trois nuits durant et décide finalement de l'emmener dans son pays de l'ouest afin de tenter de le soigner. Toutefois Izdubar est un géant et Jung ne peut pas le porter par le sentier montagneux par où il est passé. Après réflexion, il décide que, le héros étant manifestement reconnu comme une figure issue de son imaginaire, il est par conséquent malléable selon ses désirs (Jung,

8. «Et il se retrouva en pleurs, allongé sur le sol comme ce qu'il était en fait : un enfant, un grand enfant très vieux; qui avait besoin du Logos humain. Il restait étendu devant moi, désarmé, mon Dieu aveugle ; devenu à demi voyant, paralysé et je fus saisi de pitié car je sentais trop bien qu'il n'avait pas le droit de mourir de mon fait, lui qui dès le début était venu à ma rencontre, de cet endroit où il pouvait être bien, mais où jamais je ne parviendrai. Lui que je cherchais, je le possédais maintenant. L'Orient ne pouvait rien me donner de plus que lui, le souffrant, l'abattu» (Jung, 2012, p. 320).



Figure 1. *Livre rouge, Liber Secundus*, p. 36, Carl Gustav Jung, 1916-1917, encre, tempera et or sur papier, 40x31 cm (Foundation of the Works of C.G. Jung, © 2007, Zürich. First published by W.W. Norton & Co).

2012). Une fois cette nouvelle vérité énoncée et acceptée par le principal intéressé, Jung rend le géant aussi léger qu'une plume afin de pouvoir très facilement le porter sur son dos⁹. Il amène ainsi Izdubar aux abords

d'un village et s'approche d'une maison isolée. Ici aussi, profitant qu'Izdubar soit une extériorisation psychique, il le réduit à la taille d'un œuf pour le glisser dans sa poche et pénétrer «dans la maison hospitalière des hommes où Izdubar doit trouver la guéri-

9. «Quoi qu'il en soit, il est une chimère –donc nettement plus volatile– je crois que j'entrevois une solution: maintenant je peux le porter sur mon dos. Là-dessus je m'approchai d'Izdubar et lui dis: 'J'ai trouvé une issue. Tu es devenu léger, plus léger qu'une

plume. Maintenant je peux te porter.' Je le saisis et le soulève du sol; il est plus léger que l'air et j'ai même du mal à garder les pieds au sol car ma charge me soulève» (Jung, 2012, p. 325).



Figure 2. *Livre rouge, Liber Secundus*, p. 36, Carl Gustav Jung, 1916-1917, encre, tempera et or sur papier, 40x31 cm (Foundation of the Works of C.G. Jung, © 2007, Zürich. First published by W.W. Norton & Co).

160 /

son» (Jung, 2012, p. 327).

Cette partie du *Liber secundus*, qui précède le chapitre des *Incantations*, est ponctuée de plusieurs peintures qui illustrent, littéralement ou non, les aventures de Jung et d'Izdubar.

Ainsi l'image de la page 36 (Fig. 1) représente clairement le «Je» de Jung, minuscule et agenouillé, faisant face à la figure gigantesque d'Izdubar vêtu de son armure et portant sa hache, entre deux montagnes symbolisant le col marquant la frontière entre l'Orient et l'Occident. Si cette image

illustre leur rencontre, la peinture clôturant la page 44 (Fig. 2) nous fait voir le moment où Izdubar est tombé malade et où Jung doit veiller sur lui. Le soleil se couche, révélant, supportée par un pilier massif, une littérale voûte d'étoiles, alors que les derniers rayons du crépuscule éclairent la scène. Entre les deux mêmes montagnes que dans la peinture précédente, le géant Izdubar est désormais allongé sur le sol, à la manière d'une statue de pierre effondrée, tandis que le «Je» de Jung, les bras largement écartés, semble entamer une prière dirigée vers le ciel: «Et

je sentis à nouveau comme une certitude que ma vie serait brisée par le milieu si je ne parvenais pas à guérir mon Dieu. Voilà pourquoi je restai près de lui durant toute la longue nuit froide» (Jung, 2012, p. 322).

Par la suite, Izdubar semble disparaître des peintures qui suivent et qui, pourtant, accompagnent le récit de guérison du héros par Jung. Il apparaît cependant bien vite qu'il s'agit davantage d'une transformation que d'une occultation et que Jung ait choisi de figurer Izdubar et, au-delà, lui-même, par le biais du symbole et d'une double représentation corporelle.

4. Les *Incantations*: la guérison de l'esprit par les métamorphoses du corps

Jung semble ainsi avoir à nouveau représenté son «Je» dans l'image de la page 45 au milieu d'une cour donnant sur un ciel nocturne (Fig. 3). On y observe en effet un personnage, cette-fois vu de face, supportant au-dessus de sa tête un énorme cercle qui occupe de son diamètre la presque totalité de la largeur de la page. Celui-ci est parcouru de lignes constituées d'un ensemble de signes abstraits, tandis que son centre abrite un œuf doré duquel un serpent s'élève en ondulations vers une

étoile noire fixée au sommet de la composition.

Il résulte cependant que cet œuf s'avère être une image d'Izdubar. La partie des invocations possède en effet de nombreuses prières qui éclairaient le sens ésotérique des représentations peintes:

Noël a commencé. Le Dieu est à l'intérieur de l'œuf.

J'ai déroulé un tapis pour mon Dieu, rouge et précieux tapis d'Orient.

Il doit être entouré par la douce splendeur de son pays d'Orient.

Je suis la Mère, l'ingénue servante qui a enfanté sans savoir comment.

Je suis le père attentionné qui protégeait la servante.

Je suis le berger qui a reçu la nouvelle, alors qu'il gardait son troupeau, la nuit dans l'obscurité des champs. (Jung, 2012, p. 331)

De plus, cette peinture précède la partie du texte où Jung prend conscience que, Izdubar étant un contenu de son imagination, il peut le rendre aussi léger qu'une plume et même le réduire à la taille d'un œuf afin de mieux le porter et l'amener chez lui. Suivant le texte, l'on aurait alors ici une représentation du «Je» de Jung supportant Izdubar sous sa forme d'œuf et placé au centre de ce qui peut être considéré



Figure 3. *Livre rouge*,
Liber Secundus, p. 45,
Carl Gustav Jung,
1916-1917, encre,
tempera et or sur
papier, 40x31 cm
(Foundation of the
Works of C.G. Jung,
© 2007, Zürich. First
published by W.W.
Norton & Co).

comme un mandala.

Les mandalas sont des créations plastiques, abstraites ou figuratives, réalisés alternativement sur le sol avec des pigments colorés, ou bien peints sur des murs ou des toiles, mais qui sont toujours caractérisées par une très forte symétrie et une géométrisation des espaces. On en retrouve d'autres exemples dans le *Livre rouge*, comme aux pages 159 et 163 du *Liber secundus*. Appelés *dkyil khor* au Tibet, les mandalas sont à l'origine «censés invoquer une divinité dans

un univers parfait. Ils signifient une clôture sacrée ou un environnement protégeant l'essence. Décrits comme des plans du cosmos, les mandalas sont utilisés au Tibet pour décorer et sanctifier l'architecture sacrée et urbaine» (Chakravarty, 2006, p. 56).

Si Jung écrit n'avoir pris conscience de la signification psychologique du motif du mandala –motif qu'il retrouvait dans ses propres réalisations aussi bien que dans celles des ses patients– qu'à la lecture du *Mystère de la Fleur d'or*, traité alchimique

chinois traduit par son ami le sinologue Richard Wilhelm et dont il a écrit un commentaire (Jung, 1994), bien vite le mandala devient l'une des pierres d'angle de la psychologie analytique. En effet, Jung perçoit ce dernier comme une représentation symbolique de la totalité psychique, une représentation archétypique du soi: «Ce n'est que lentement que je trouvai ce que signifiait à proprement parler un mandala: 'Formation-Transformation, voilà l'activité éternelle du sens éternel'.¹⁰ Le mandala exprime le Soi, la totalité de la psyché» (Jung et Jaffé, 1973, p. 314). De façon plus détaillée, voilà ce Jung écrit sur le rapport entre psyché et mandala dans une communication qui portait précisément sur la symbolique de ce dernier:

Leur motif de base est l'intuition d'un centre de la personnalité, pour ainsi dire d'un point central à l'intérieur de l'âme, à quoi tout se rapporte, par lequel tout est ordonné, et qui représente en même temps une source d'énergie. L'énergie du centre se manifeste dans le besoin contraignant, presque irrésistible, de de-

venir ce que l'on est, à la manière dont tout organisme doit à tout prix parvenir, au moins approximativement, à la forme qui correspond à son être. Ce centre n'est ni ressenti ni pensé comme étant le moi, mais, si l'on peut dire, comme étant le soi. Bien que le centre représente d'une part un point situé tout à fait à l'intérieur, il comporte d'autre part aussi une périphérie ou une bordure qui renferme elle-même tout ce qui fait partie du soi, c'est-à-dire les couples d'éléments contraires qui constituent l'ensemble de la personnalité. En font partie d'abord la conscience, puis ce que l'on appelle l'inconscient personnel, et pour finir encore une part de taille indéterminée de l'inconscient collectif dont les archétypes sont communs à toute l'humanité. (Jung, 1985, p. 69)

Non seulement cet extrait synthétise à lui seul la structure de la psyché selon Jung, mais cette dernière semble ici être résumée dans sa totalité par la figure du mandala ; à la manière de cercles imbriqués l'un dans l'autre dans un mandala, les couches de la psyché se succèdent, de la plus superficielle à la plus profonde, et ayant simultanément pour centre et totalité le soi. Ce dernier concept est défini par Jung comme «le sujet

10. La citation est extraite du second *Faust* de Goethe (1947, p. 249).

de la totalité, y compris de l'inconscient» (Jung, 2012, p. 83).

Dès lors, la peinture de la page 45 du *Liber secundus* peut être lue comme représentant le «Je» de Jung portant à bout de bras un mandala symbolisant son propre soi. Or le centre de ce même mandala est occupé par l'œuf dans lequel Izdubar est en gestation afin de renaître. Ce dernier serait alors compris non comme une partie de sa psyché, tels que pouvaient l'être Elie et Salomé, le Diable et Ammonius, mais bien sa totalité psychique. Qualifié de dieu personnel, Izdubar n'est rien de moins que la psyché même de Jung. Celui-ci se représente donc simultanément deux fois dans cette peinture; l'aspect physique de Jung soutenant, à la manière de saint Christophe portant le Christ –et cité dans cette même partie¹¹ son aspect psychique qui prend la forme du mandala accueillant Izdubar: portrait total et unitaire.

11. «Saint Christophe, le géant, supportait une lourde charge, alors qu'il ne portait que l'enfant Jésus. Mais moi j'étais petit comme un enfant et je portais un géant, et pourtant ma charge me soulevait. Pour l'enfant Jésus, le géant saint Christophe aurait une charge légère car le Christ a dit lui-même: 'Mon joug est doux et mon fardeau léger'. Nous ne devons pas porter le Christ car il est insupportable, mais nous devons être des Christ, et notre joug sera alors doux et notre fardeau léger» (Jung, 2012, p. 328).

Dès lors, le choix iconographique de l'œuf peut se comprendre par la valeur et la signification symbolique dont il est porteur. Rappelons que Jung cherche son propre mythe à travers les visions auto-induites retranscrites dans le *Livre rouge*, lors de cette période de profonds questionnements intérieurs qu'il nomme lui-même sa «confrontation avec l'inconscient». Or il résulte que sa psyché *s'incarne*, se *fait chair* en la personne d'Izdubar. Partant, la maladie du héros n'est que l'extériorisation de l'état psychologique de Jung. En cela la métamorphose du corps d'Izdubar en un œuf manifeste un état de stase, sinon de retour à l'origine, préparant comme une nouvelle naissance qui se veut tant physique dans la peinture, que psychologique dans la réalité.

Le motif iconographique de l'œuf comme représentation du monde en devenir s'inscrit ici dans une double tradition non dépourvue de parenté; celle des cultes à mystères orphiques d'une part, avec la divinité théogonique Phanès, ou Protogonos, dont l'éclosion amène la mise en ordre du monde (Métral, 2019) et dont la figure se retrouve dans d'autres peintures du *Livre rouge* comme celle de la page 113 du *Liber secundus*; celle de la peinture occidentale d'autre part où, de Hildegard von Bingen aux artistes de la Renaissance, l'œuf, «symbole de régénération et



Figure 4. *Livre rouge*, *Liber Secundus*, p. 50, Carl Gustav Jung, 1916-1917, encre, tempera et or sur papier, 40x31 cm (Foundation of the Works of C.G. Jung, © 2007, Zürich. First published by W.W. Norton & Co).

symbole cosmique traditionnel» est employé pour mettre en évidence le «rôle universel, cosmique et positif de la génération» (Morel, 2008, p. 156)¹².

12. Les textes de Florian Métral (2019) et de Philippe Morel (2008) mettent en évidence l'imbriication du motif de l'œuf cosmique à des époques différentes et expliquent comment l'iconographie orphique s'est diffusée, par les textes et les commentaires de ces derniers, aux artistes de la Renaissance.

Les pages suivantes poursuivent et développent ainsi la thématique de l'œuf doré qui se retrouve dans les images successives, et même dans les lettrines qui ouvrent les débuts de paragraphes comme celle de la page 48, alors même que toute représentation de figures disparaît. Au sein de la peinture de la page 50 (Fig. 4) par exemple, l'œuf découvert précédemment est placé dans la partie inférieure d'une composition encadrant le texte, et décoré de lignes et de



Figure 5. *Livre rouge*, *Liber Secundus*, p. 51, Carl Gustav Jung, 1916-1917, encre, tempera et or sur papier, 40x31 cm (Foundation of the Works of C.G. Jung, © 2007, Zürich. First published by W.W. Norton & Co).

figures géométriques colorées se déployant sur un fond rouge et dont le style n'est pas sans rappeler celui des manuscrits tibétains. Un personnage apparaît à nouveau à la page 51 (Fig. 5). Placé au sommet de la peinture, il semble assis sur des coussins, portant une tiare et fermant les yeux. Ses jambes sont croisées avec les mains sur les genoux, les paumes ouvertes et tournées vers le haut, ce qui dans le bouddhisme ésotérique tibétain, ou bouddhisme *vajrayana*, correspond à la *Dhyana mudra*, soit la mudra de la médita-

tion ; posture qui viendrait alors non seulement confirmer l'atmosphère tibétaine du décor de cette page et de la précédente mais viendrait aussi conforter l'interprétation du large cercle de la page 45 comme étant un mandala¹³. Accompagné d'un serpent sur sa gauche et d'un oiseau blanc sur sa droite,

13. Pour de plus amples explications et descriptions des différentes mudra et de leurs significations, voir par exemple Chakravarty (2006).

le personnage en méditation veille sur l'œuf doré, que l'on retrouve au-dessus d'un vase, au bas de la composition. Suivant les observations et les conclusions précédentes, cette peinture ferait donc figurer le «Je» de Jung veillant sur l'œuf d'Izdubar, soit sa propre psyché: on retrouverait donc ici aussi un double portrait physico-psychique.

Si les pages successives du *Livre rouge* ne possèdent pas de représentations de personnages à proprement parler, certaines peintures représentent l'œuf d'Izdubar dans différents environnements, parfois figuré au milieu d'un décor stylisé, lorsqu'il n'est pas accompagné d'une créature monstrueuse ou au pied d'un arbre recouvert de symboles. Et ce n'est qu'à la page 64, à la fin des *Incantations*, que l'œuf s'ouvre (Fig. 6). Dans une pièce au sol couvert de dalles rouges aux motifs abstraits noirs et aux murs bleus ornés des mêmes symboles qu'aux pages précédentes, une figure humaine est agenouillée en proskynèse devant l'œuf ouvert en deux duquel s'échappent des flammes ardentes qui s'élèvent jusqu'au sommet de la composition, masquant le plafond et retombant dans la salle comme une pluie rougeoyante. Et l'on comprend, à la lecture du texte écrit par Jung à la page suivante, que les incantations ont porté leur fruit et mené à la renaissance du héros: «Au soir du

troisième jour, je m'agenouille sur le tapis et j'ouvre délicatement l'œuf. Une sorte de fumée s'en échappe et s'élève devant moi, et soudain Izdubar est là face à moi, gigantesque, métamorphosé et parfait» (Jung, 2012, p. 340).

Voilà donc le héros guéris et, au-delà semble-t-il, la psyché de Jung elle-même. Cependant, le procédé de dédoublement précédemment observé n'est ici pas respecté et semble même dépassé. Alors que dans le texte, le «Je» de Jung est agenouillé, la face contre le sol, devant Izdubar ressuscité, ce dernier n'est dans la peinture pas représenté physiquement tel que l'on pourrait s'y attendre. On note également que ni l'albume ni le jaune de l'œuf ne sont figurés, laissant voir les deux coquilles vides. Or le jaune symbolise «l'embryon, la figure archétypique de toute origine» (Morel, 2008, p. 156). Jung effectue ainsi le choix d'une forme d'aniconisme en représentant le moment immédiatement postérieur à l'ouverture de l'œuf en soi, où le corps du héros, déjà reconstitué et ayant brisé l'œuf où se préparait sa nouvelle génération, est caché par les flammes vives qui l'accompagnent et qui font écho à l'affirmation d'Izdubar: «J'étais soleil, entièrement soleil. Je suis le soleil» (Jung, 2012, p. 340). Le procédé de double portrait n'a désormais plus lieu



Figure 6. *Livre rouge*,
Liber Secundus, p. 64,
Carl Gustav Jung,
1916-1917, encre,
tempera et or sur
papier, 40x31 cm
(Foundation of the
Works of C.G. Jung,
© 2007, Zürich. First
published by W.W.
Norton & Co).

d'être car la guérison physique et psychique est accomplie.

Du corps malade d'Izdubar, *incarnation* symbolique de la psyché de Jung, les peintures ici étudiées ont donc ensuite eu comme sujet principal et ésotérique l'œuf dans lequel le héros se reconstruit et opère une nouvelle gestation, symbole efficient et *efficace* de l'état intérieur de son auteur, avant de représenter l'ouverture de l'œuf et, dans la non repré-

sentation de ce qui s'en libère, une forme de fusion et de retour simultané à un état physico-psychique restauré. Et il apparaît que cette intégration littérale de l'inconscient par le conscient, cette rencontre de Jung avec son Soi et son intégration par ce dernier, manifestée par la disparition physique et iconographique d'Izdubar, résulte être la mise en image du processus d'individuation, le but dernier de la psychologie junguienne.

5. Conclusion

Les peintures représentant les métamorphoses du corps d'Izdubar constituent donc un corpus à part au sein des réalisations visuelles de Jung dans le *Livre rouge*. Ce dernier fait en effet le choix d'illustrer non pas un passage précis de l'une de ses aventures visionnaires mais constitue une unité globale où est restituée, étape par étape, l'ensemble du processus de guérison d'Izdubar. L'importance de cette partie et le choix fait par Jung de l'illustrer par de nombreuses images se comprend par le rôle majeur qu'occupe le héros dans sa cosmogonie personnelle. Izdubar symbolise en effet selon Jung l'ensemble de sa psyché, il constitue son alter-égo dont la quête est complémentaire de sa recherche personnelle, à savoir celle de connaître son propre mythe et d'atteindre à l'individuation. Dès lors, les étapes menant à la résurrection d'Izdubar ne peuvent que représenter le processus de guérison psychique de Jung qui fait alors le choix de se figurer doublement dans ses peintures. L'image du héros, et l'œuf dans lequel il se restaure, s'ils sont des représentations corporelles, se comprennent néanmoins comme des mises en peinture de la personnalité intérieure de Jung. Ce même mode de figuration est dépassé au moment

où la psyché de ce dernier est soignée ; dès lors l'unité est retrouvée dans un seul et même corps.

L'on peut dès lors à juste titre parler d'une efficace des images dans la mesure où la représentation des différentes étapes de la guérison d'Izdubar participe activement à la quête du mythe personnel de Jung. Ces peintures symbolisent, dans les métamorphoses physiques du héros, et jusqu'à la disparition même de son corps, son intégration psychique par Jung. Et cette intégration du Soi n'est rien de moins que ce que Jung conceptualise au même moment comme le processus d'individuation.

Le *Livre rouge*, qui est le récit d'un voyageur visionnaire, apparaît donc et à plus d'un titre comme un recueil de différents portraits, physiques, psychiques et spirituels de Jung lui-même, où le corps devient le sujet de métamorphoses qui en symbolisent l'évolution intérieure et les étapes menant à son individuation.

Références

- BAZIN, N. et Shamdasani, S. (2011). *Le Livre Rouge de C. G. Jung. Récit d'un voyage intérieur*. Textes de l'exposition au musée des arts asiatiques Guimet du 7 septembre au 7 novembre 2011 (cat. exp., Paris, Musée des arts asiatiques Guimet, 7 septembre-7 novembre 2011). Musée des arts asiatiques Guimet.
- CHAKRAVARTY, A. (2006). *Les peintures bouddhiques sacrées*. Charles Moreau.
- CLAIR, J. (2002). Occhio per occhio, dente per dente, tratto per tratto. In R. Zorzi (éd.) *Le metamorfosi del ritratto* (1-12). Corso di alta cultura tenuto in San Giorgio Maggiore, Venezia, promosso della Fondazione Giorgio Cini, Florence: L.S. Olschki.
- FISCHER, T. et Kaufmann, B. (2018). C. G. Jung e l'arte moderna. In *L'Arte di C. G. Jung* (19-31). A cura della Foundation of the Works of C. G. Jung, tradotto da Maria Anna Massinello. Bollati Boringhieri editore.
- DE GALBERT, L. (2011). Gestation, Réalisation et Publication du Livre Rouge. *Cahiers junguiens de psychanalyse*, Le Livre Rouge de Jung, (34), 21-35.
- GIONI, M. (2013). È tutto nella mia testa? In M. Gioni (éd.) *Il Palazzo Enciclopedico: Biennale Arte 2013* (cat. Exp., Venice, 55^{ème} Exposition Internationale d'Art, 1^{er} juin-4 novembre 2013). Vol. 1. Marsilio, Fondazione della Biennale di Venezia, pp. 23-28.
- GOETHE, J. W. von (1947). *Faust* (Texte allemand accompagné de la traduction de Gérard de Nerval). Librairie Joseph Gibert.
- HOCH, M. (2018). La concezione junghiana del colore nel contesto dell'arte moderna. In *L'Arte di C. G. Jung*. A cura della Foundation of the Works of C. G. Jung, tradotto da Maria Anna Massinello. Bollati Boringhieri editore, pp. 33-49.
- HOERNI, U., Fischer, T. et Kaufmann, B. (éds.) (2018). *L'Arte di C. G. Jung*. A cura della Foundation of the Works of C. G. Jung, tradotto da Maria Anna Massinello. Bollati Boringhieri editore.
- JUNG, C. G. (1993). *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Analyse des prodromes d'une schizophrénie. Georg.
- ____ (2020). La coscienza morale dal punto di vista psicologico. In *Opere di C.G. Jung, volume 10. Civiltà in transizione: Dopo la catastrofe* (292-310). Bollati Boringhieri.
- ____ (1983). *Aïon, Etudes sur la phénoménologie du Soi* (Traduit de l'allemand

- par Etienne Perrot et Marie-Martine Louzier-Sahler). Editions Albin Michel.
- _____ (1985). A propos de la symbolique des mandalas. In *Psychologie et orientalisme* (Traduit de l'allemand par Paul Kessler, Josette Rigal et Rainer Rochlitz). Albin Michel.
- _____ (1994). *Commentaire sur le Mystère de la Fleur d'Or* (Traduit de l'allemand par Etienne Perrot). Albin Michel.
- _____ (2011). *Le Livre Rouge, Liber novus*, (fac-simile, édité par Sonu Shamdasani, traduit de l'allemand par Christine Maillard, Pierre Dehusses, Véronique Liard, Claude Maillard, Fabrice Malkani et Ludwine Portes). L'Iconoclaste/La Compagnie du Livre Rouge.
- _____ (2012). *Le Livre Rouge, Liber novus* (texte, édition établie, introduite et annotée par Sonu Shamdasani, traduit de l'allemand par Christine Maillard, Pierre Dehusses, Véronique Liard, Claude Maillard, Fabrice Malkani et Ludwine Portes). L'Iconoclaste/La Compagnie du Livre Rouge.
- _____ (2020). *The Black Books, 1913-1932*. Notebooks of Transformation (7 volumes, édités par Sonu Shamdasani, traduit par Martin Liebscher, John Peck et Sonu Shamdasani). Norton & Company.
- JUNG, C. G. et Jaffé, A. (1973). *«Ma vie» Souvenirs, rêves et pensées* (recueillis et publiés par Aniéla Jaffé, traduit de l'allemand par le Dr Roland Cahen et Yves Le Lay avec la collaboration de Salomé Burckhardt). Gallimard.
- LASCAUX, S. et Ouallet, Y. (2014). «Avant-propos». In S. Lascaux et Y. Ouallet (dirs.) *Autoportrait et altérité* (7-20). Presses universitaires de Rouen et du Havre.
- MAILLARD, C. (1993). *Du Plérôme à l'Etoile. Les «Sept Sermons aux Morts» de Carl Gustav Jung*. Presses universitaires de Nancy.
- MÉTRAL, F. (2019). *Figurer la création du monde. Mythes, discours et images cosmologiques dans l'art de la Renaissance*. Actes Sud.
- MOREL, P. (2008). L'œuf de Dieu. Une allégorie biblique et hermétique à la fin de la Renaissance. In C. Nativel (dir.) *Le noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie, XVe-XVIIe siècles* (149-161). Académie de France à Rome.
- NEYROD, D. (2013). 'Ritratto, Retrato, Portrait': Les mots comme champ d'expérimentation. In F. Copello et A. Delgado-Richet (dirs.) *Le portrait. Champ d'expérimentation* (15-28). Presses universitaires de Rennes.

- ROSADO, S. (2014). Le passage de l'autoportrait à l'autoreprésentation comme processus d'altérité dans l'art contemporain. In S. Lascaux et Y. Ouallet (dirs.) *Autoportrait et altérité* (221-228). Presses universitaires de Rouen et du Havre.
- SERINA, F. (2016). Le cas Miss Miller, de Théodore Flournoy à Carl Gustav Jung. Introduction à 'Quelques faits d'imagination créatrice subconsciente' de Frank Miller. *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2(144), 11-28.
- SHAMDASANI, S. (2018). Expressions symboliques: Jung, Dada, le mandala et l'art de la folie. In E. Allaert-Bertin (éd.) *Jung et l'élan créateur*, X^e Colloque de Bruxelles [La Hulpe, 5-7 mai 2016]. Esperluète Editions, pp. 269-324.
- ZERVAS, D. F. (2018). Presentimenti del Sé. Gli abbozzi dei mandala per il *Libro rosso*. In *L'Arte di C. G. Jung*. A cura della Foundation of the Works of C. G. Jung, tradotto da Maria Anna Massinello. Bollati Boringhieri editore, pp. 175-211.
- ____ (2019). Philemon, Ka, and Creative Fantasy: The Formation of the Reconciling Symbol in Jung's Visual Works, 1919-1923. *Phanes: Journal for Jung History* 2, 59-103.
- ____ (2020). From the Instinctual to the Cosmic: Jung's Exploration of Colour in *The Red Book*, 1915-1929/30. *Phanès: Journal for Jung History* 3, 25-75.



«La passion du réel». Corps et dévoilement dans la poésie d'Éluard et de Char

Gökçe Ergenekon
Université Jean Moulin

RÉSUMÉ

Cet article propose une mise en miroir de deux poètes –Paul Éluard et René Char– à travers la place centrale que le corps occupe dans leurs poétiques respectives. La lecture des poèmes révèle une double présence du corps qui apparaît à la fois comme le sujet principal des textes et comme une matrice du sens, voire une voie d'accès au réel. L'expérience du «réel», tel que les deux poètes définissent cette notion (notamment en la distinguant de la «réalité» et en l'opposant radicalement au «réalisme»), est ainsi de part en part corporelle et commandée par la sensualité. Notre objectif ici est d'identifier la représentation du corps nu comme un

point d'articulation entre l'épreuve du réel, la poésie et le désir dans ces deux systèmes poétiques qui font la part belle aux imaginaires érotiques. Aussi, la mise à nu du corps est en même temps une mise à nu du monde, par un mouvement de dévoilement lui-même propre au poétique.

Mots-clés:

corps, nudité, réel,
Char, Éluard,
sensualité.



ABSTRACT

This article offers a mirroring of two poets –Paul Éluard and René Char– through the central place that the body occupies in their respective poetics. The poems reveal a double presence of the body which appears both as the main subject of the texts and as a matrix of meaning, even a way of access to reality. The experience of «realness», as the two poets define this notion (in particular by distinguishing it from «reality» and by opposing it radically to «realism»), is thus entirely linked to the body and controlled by sensuality. Our objective here is to identify the representation of the naked body as a point of articulation between the

experience of reality, poetry and desire in these two poetic systems which praise erotic imaginaries. Also, exposing the body is at the same time exposing the world, through a movement of unveiling which is specific to the poetic itself.

Keywords:

body, nakedness, realness, Char, Éluard, sensuality.

La question du rapport au réel, dans la poésie de René Char et de Paul Éluard, semble se poser sous la modalité du politique. Pourtant, si la poésie engagée de Char et d'Éluard est une voie évidente pour interroger leur appréhension du réel, elle est davantage un résultat idéologique qu'elle n'est un principe poétique qui commande leur écriture. La question du réel, chez les deux poètes, trouve sa formulation et sa genèse en amont de leur poésie engagée: elle est à situer dans ce que Char appelle «l'inextinguible réel incréé» (Char, 1995, p. 155). L'expression soulève un paradoxe car elle évoque la production, au sein du poème, d'un réel qui n'a pourtant jamais été créé. La poésie devient pour ainsi dire la

fabrique du réel, car pour Éluard et Char, et plus largement le mouvement surréaliste, ce qui relève de l'imagination n'est pas moins réel que ce qui relève du fait. Dans *L'évidence poétique*, Éluard développe cette idée: «il n'y a pas de dualisme entre l'imagination et la réalité [...] tout ce que l'esprit de l'homme peut concevoir et créer provient de la même veine, est de la même matière que sa chair, que son sang et que le monde qui l'entoure» (Éluard, 2002, p. 516). Le propos suggère que le poème, création pure de l'esprit, est fait de la même étoffe que le corps. Autrement dit, Éluard affirme ici la réversibilité de la matière poétique et de la matière charnelle, en s'opposant au traditionnel conflit entre le poème, œuvre

de langage, et le réel dont le critère serait le corps.

Puisque le poème et le réel seraient faits de la même «matière», le conflit se situe plutôt entre le réel et un discours qui n'assumerait pas la nature éminemment sensible de celui-ci, en l'occurrence le réalisme. Le discours poétique qui appréhende le réel n'est en ce sens pas celui dont la description objective est efficace mais celui dont le mimétisme rend justice à la dimension sensible du réel. En ce sens, le surréalisme serait non pas un au-delà du réel, mais du réalisme. Si, comme l'écrit Jacques Ancet, «tout poème est une critique en acte qui refuse [l]es voix et discours qui configurent ce qu'on appelle le réel» (Ancet, 2009, p. 226), pour les surréalistes ce refus est un refus du réalisme. La question du réel est alors d'autant plus centrale à l'esthétique surréaliste que la critique du discours réaliste est un détour nécessaire pour parvenir au réel, et pour faire advenir une poésie de «chair» et de «sang». C'est le sens de l'expression «la passion du réel» (Éluard, 2002, p. 453) qu'Éluard utilise pour évoquer la peinture de Picasso, aux antipodes de la peinture réaliste, mais au plus près du réel. À la lumière de cette formule, la singularité du rapport au réel dans la poésie de Char et d'Éluard apparaît plus nettement: il s'agit

d'un rapport sensuel, guidé par le désir érotique et placé sous le signe du corporel. Leur poésie est en ce sens charnelle du point de vue thématique autant que formel.

Nous interrogerons cette «passion du réel» au prisme de deux significations possibles du mot «passion», qui traduit à la fois l'exaltation ardente et l'inquiétude douloureuse du rapport au réel chez les deux poètes. La distinction que les poètes établissent entre réel et réalité guidera cette réflexion: la réalité relève du domaine du fait, de ce qui existe indépendamment de notre rapport à elle tandis que le réel n'existe que dans notre rapport à lui, que ce rapport soit une expérience ou une construction. Un premier moment s'attachera à examiner le lien entre ces deux acceptions possibles de la passion à travers la distinction entre réalité et réel. Un deuxième moment sera consacré au contenu proprement passionné, autrement dit corporel et érotique, du réel dans les poèmes. Nous aboutirons ainsi à l'idée que le motif de la nudité cristallise la relation entre le corps, le poème et le réel.

1. La poésie comme fabrique du réel

Si nous regardons l'intégralité du texte I de Partage Formel cité plus haut, une distinction déterminante entre réel et réalité permet de préciser le rapport de Char au réel:

L'imagination consiste à expulser de la réalité plusieurs personnes incomplètes pour, mettant à contribution les puissances magiques et subversives du désir, obtenir leur retour sous la forme d'une présence entièrement satisfaisante. C'est alors l'inextinguible réel incréé. (Char, 1995, p. 155)

Dans ce fragment, l'idée d'incomplétude est personnifiée à travers l'expression «plusieurs personnes incomplètes» et c'est l'imagination, en l'occurrence l'inspiration poétique, qui a le pouvoir de substituer une présence «entièrement satisfaisante» à la présence incomplète que propose la réalité. Le mot «retour» évoque la restauration de ce qui semble faire défaut tandis que les adjectifs «magiques» et «subversives» suggèrent la dynamique ensorcelante et révolutionnaire du désir. L'imagination et le désir agissent conjointement sur le réel, pour l'épurer de ce qui le contamine, voire de ce qui l'altère. Le résultat de cette action

ne crée pas le réel («incréé»), mais le révèle, ainsi que le signale le tour démonstratif. Aussi, le désir et l'imagination, qui sont deux sources de la création poétique chez Char, libèrent l'expérience du réel du sentiment d'imperfection. Le poème autorise en ce sens une expérience sans lacunes du réel. Cette vision de la poésie est l'indice d'une filiation rimbaldivienne déterminante dans la poétique de Char car elle convoque la figure du poète-alchimiste. Cependant, chez Char, il s'agit moins d'une transfiguration que d'une véritable production poétique du réel. C'est en ce sens que nous entendons la «connaissance productive du Réel» (ibid, p. 62) qui ouvre le poème liminaire de Moulin Premier. Au sein du poème, il n'est pas question d'une connaissance théorique mais bien d'une connaissance en acte. Le rapport au réel a donc une effectivité: le poème ne contemple pas le réel mais le produit.

La réalité insatisfaisante et le réel «inextinguible» sont à distinguer. Comme l'écrit Jean-Michel Maulpoix, «[p]our René Char, réel et réalité ne se confondent pas. Celle-ci est donnée, elle s'impose à l'homme, tandis que celui-là doit être construit par lui» (Maulpoix, 1996, pp. 57-58). La passion du réel prend la forme d'une obsession tourmentée face à la réalité parfois

invivable et sur laquelle le poète se sent le devoir d'agir. Pour exemple, les fragments des *Feuillets d'Hypnos*, où la réalité est d'autant plus violente qu'il s'agit d'un recueil écrit en un temps de désastre historique: «Entre le monde de la réalité et moi, il n'y a plus aujourd'hui d'épaisseur triste» (Char, 1995, p. 220.). L'expression souligne une scission entre le moi et la réalité, mais cette «tristesse» est une désolation plus qu'une désespérance¹. Il n'y a pas de fatalité face à la décevante réalité, car comme l'indique un autre fragment du même recueil, si la réalité est immuable, le réel produit par le poème est modulable: «Conduire le réel jusqu'à l'action comme une fleur glissée à la bouche acide des petits enfants» (ibid., p. 175). Le verbe «conduire» à l'infinitif suggère ici un précepte poétique dans l'esthétique aphoristique propre à la poésie de Char. La comparaison avec la fleur, quant à elle, indique la difficulté de la tâche puisque les «petits enfants» pourraient être des avatars de lecteurs. Le désir du poète consiste à «faire correspondre après coup la réalité avec ce qu'il aurait voulu qu'elle soit» (Coron, 2007, p. 11) selon l'expression

d'Antoine Coron, et cette mission s'accomplit grâce à la production du réel en œuvre dans le poème.

On aboutit ainsi à l'idée que le poème est, chez René Char, ce que l'on peut appeler la fabrique du réel. De fait, le poète fait naître, à partir de l'impossible rapport à la réalité, un rapport possible: c'est l'acception que la poésie de Char propose du «réel». Ce réel n'est néanmoins pas de l'ordre de l'imaginaire. Son impossibilité tient à l'expérience qui est offerte à notre perception subjective et imparfaite du monde et non à son irréalité. En transformant l'impossible en possible, le poème façonne le réel à partir de la réalité donnée. Dans la poésie de Char, la passion du réel correspond à deux phases: la souffrance face à une réalité parfois désastreuse, et l'obstination passionnée d'extraire de cette réalité donnée un réel vivable. Jean-Pierre Richard le formulera autrement: «tout l'effort poétique consiste en effet à démontrer que l'impossible est en réalité possible et même fort heureusement vivable» (Richard, 1981, p. 105).

1. «Le réel quelquefois désaltère l'espérance. C'est pourquoi, contre toute attente, l'espérance survit» (Char, 1995, p. 382).

2. Redoutable réalité et réel désirable

Cette obstination passionnée trouve son reflet dans la poésie de Paul Éluard. Aussi lisons-nous dans un poème en prose de La vie immédiate: «Je m'obstine à mêler des fictions aux redoutables réalités» (Éluard, 2002, p. 376). Suit une énumération de personnages, objets et lieux merveilleux qui relèvent de la fiction et qui se mêlent aux réalités insatisfaisantes, voire effrayantes, puisque l'adjectif «redoutables» évoque la crainte. La réalité est ainsi l'objet d'une peur, voire d'une tourmente, car comme chez René Char, elle est donnée, imposée avec sa charge de laideur et de souffrance. C'est sans doute le sens de cet extrait du poème «Le sixième poème visible»:

Et pourtant tu simulas, sur des hauteurs imaginaires, ce vertige qui flatte les Grands. Survivant d'un souvenir, fils éphémère de l'incertain, tu t'appliques à détruire ton lot de réalité. (Éluard, 2002, p. 158)

Le champ lexical de l'imaginaire traverse ces lignes, à travers le verbe «simuler», le substantif «vertige» et l'expression «hauteurs imaginaires» qui désigne un lieu magique.

Le texte semble par ailleurs porter une signature mythologique, surtout dans la mention de personnages mystérieux, avec l'énigmatique allégorie des «Grands», et le «fils éphémère». Le mot «réalité» ponctue le paragraphe: l'expression «lot de réalité» évoque alors l'idée d'un fardeau, d'un destin immuable que le poète exhorte à renverser. Le verbe «s'appliquer» signale la nécessité d'un effort minutieux et de longue haleine pour dépasser la réalité qui «peut être malheureuse et poussiéreuse, cruelle et vaine, monstrueuse» (Éluard, 2002, p. 937) selon le mot du poète dans une conférence qui s'intitule «Poésie de circonstance».

Cette vision négative de la réalité appelle en effet à l'action, et la poésie engagée trouve ainsi sa cohérence dans l'éthique poétique. Dans cette même conférence, Éluard précise:

Il faut que le poète, que l'homme s'empare de la réalité, qu'il la domine. Cette réalité est loin d'être confondante. Elle ne se masque pas. Il n'y a pas d'ange de la réalité. (Éluard, 2002, p. 937)

Éluard énonce ici une forme de précepte poétique qui rappelle le troisième aphorisme des *Feuillets d'Hypnos*. Selon le poète, la réalité est d'une clarté sans ambiguïté car,

contrairement à la poésie, elle ne se dérobe pas à l'interprétation: elle se donne comme fait, comme donnée brute. Il ne peut y avoir de dissimulation ni de fantasme de la réalité, car la figure métaphorique de l'ange, emblématique du mystère ou du mystique, est incompatible avec l'idée d'une réalité factuelle. La seule attitude qu'appelle la réalité est donc l'action, à travers les verbes «s'emparer» et «dominer». Cette action donnera lieu à la destruction de la réalité au profit de la création du réel, comme dans la poésie de René Char. Éluard utilise la formule «balance de la conquête du réel» (ibid., p. 167) dans un de ses nombreux écrits sur Picasso pour désigner la particularité du peintre. Cette formule cristallise le caractère dynamique du *réel* par opposition à une *réalité* statique: le réel est toujours à conquérir, et il revient au poème de mener cette conquête.

Mais la passion du réel n'est pas seulement à comprendre au sens étymologique. Autrement dit, elle ne fait pas uniquement signe vers une souffrance qui conduit le poète à déconstruire la réalité pour fabriquer le réel. Dans la poésie d'Éluard, il existe aussi une passion littérale du réel, passion qui est cette fois à entendre comme un amour intense, un attachement insistant. Si la réalité est «redoutable», le réel, lui, est désirable.

Le poète s'insurge contre une conception de l'art qui dénigrerait le potentiel artistique du quotidien, du banal, du commun, autrement dit, du réel. Il écrit: «La poésie n'est pas un rite sacré. Au contraire elle doit à tout prix devenir usuelle, banale» (Éluard, 2002, p. 873). Si la poésie doit donc se faire «banale» pour être au plus près de son objet, c'est-à-dire le réel, il faut néanmoins garder en esprit que le réel est de part en part sensible pour le poète. Cette définition du réel explique sans doute la saturation de références au corps, à la sensation et à la sensualité dans la poésie éluardienne. D'un point de vue formel, pour embrasser avec exactitude l'expérience sensible du monde, le poème recourt à une diversité d'images surprenantes, voire incongrues, et au jeu sophistiqué des sonorités et des harmonies rythmiques. Aussi, ce qui permet au poème –tel qu'il est conçu par les surréalistes– d'épouser le réel, n'est pas le mimétisme réaliste mais bien la présence charnelle qui affleure dans l'écriture. Il s'agit là d'un principe poétique, puisque le poète affirme:

Je ne tiens pas à me soumettre le monde
par la seule puissance virtuelle de l'intelligence,
je veux que tout me soit sensible,
réel, utile, car ce n'est qu'à partir de là que
je conçois mon existence. (Éluard, 2002, p. 940)

L'apposition des termes «réel», «sensible» et «utile» rend ici manifeste l'équivalence qu'Éluard établit entre ces trois notions. Ce n'est pas seulement sa poésie, mais son existence tout entière que le poète envisage sous le signe du réel. Puisque «la seule puissance virtuelle de l'intelligence» ne suffit pas à saisir le caractère sensible du réel, c'est une expérience littéralement passionnée, l'expérience concrète de la chair et du corps², qui cristallise le rapport au réel au sein du poème.

La poésie de René Char et de Paul Éluard se réclame d'une filiation baudelairienne: les deux poètes revendiquent un goût du mystère et se situent sous le signe de la célèbre déclaration du poète dans «Mademoiselle Bistouri»: «J'aime passionnément le mystère» (Baudelaire, 1976, p. 353). Plutôt que de clarifier ce qui ne peut l'être sans être déformé, la poésie assume cette propension du réel à se dérober à nous. Si nous ajustons légèrement la

formule baudelairienne, il s'agirait même d'un amour passionné du réel chez Char et Éluard, un réel dont le mystère réside justement dans sa nature sensible. Aussi, la spécificité du genre poétique, considéré comme éloigné du réel à cause de son aspect formel et crypté, permet aux poètes d'épouser rigoureusement et immédiatement le réel par les sens. De fait, leur complexité formelle –l'incongruité des images surréalistes chez Éluard ou l'hermétisme de certaines tournures chez Char– ne tient pas à une tendance à l'abstraction mais bien au contraire à une volonté de saisir ce qu'il y a de plus concret, à savoir la chair et les sens.

Lorsque Char écrit «La ligne de vol du poème. Elle devrait être sensible à chacun» (Char, 1995, p. 199), il formule un art poétique qui place le sensible au centre de sa poétique. C'est à un niveau sensoriel que se vit l'expérience de la poésie, et par extension, de la beauté. Comme l'écrit Jean Roudaut,

René Char a pu être sensible à la nécessité de faire de la beauté l'expression d'un destin réel de l'homme, et non d'une nostalgie, d'en modeler la représentation sur l'imperfection sensible plutôt que sur un idéal intelligible. (Roudaut, 1995, p. XXXIX)

2. Cette posture n'est pas sans évoquer celle de Camus, avec lequel Char a partagé une amitié et une longue correspondance. Cf. Albert Camus, 2006, p. 124: «Entre ce ciel et ces visages tournés vers lui, rien où accrocher une mythologie, une littérature, une éthique ou une religion, mais des pierres, la chair, des étoiles, et ces vérités que la main peut toucher».

Cette conception désacralisée de la beauté s'illustre à travers deux choix poétiques: le caractère réel plutôt qu'idéal, la dimension sensible plutôt qu'intelligible. La poésie est pour ainsi dire comestible: le réseau sémantique de la nourriture qui parcourt les poèmes place le rapport au réel sous le signe de la gourmandise. Les sèmes d'insatiabilité et d'avidité, récurrents dans la poésie de Char, écartent l'hypothèse d'une nourriture d'ordre spirituel. Il s'agit bien de la sensation concrète de la faim et de la soif, qui situe ce réseau sémantique dans l'ordre charnel. Nous pensons au titre d'un poème du Nu perdu, «Faim rouge» (Char, 1995, p. 436), ou bien à l'antépiphore «Tellement j'ai faim» (ibid., p.144) qui encercle le texte «Vivre avec de tels hommes». L'appétit signale le mouvement passionné et jouissif avec lequel le poète se rapporte au réel:

Être poète, c'est avoir de l'appétit pour un malaise dont la consommation, parmi les tourbillons de la totalité des choses existantes et pressenties, provoque, au moment de se clore, la félicité. (Char, 1995, p. 165)

Le contraste entre les mots «malaise» et «félicité» souligne la dialectique de l'écriture qui est à la fois exaltation et douleur.

L'expérience poétique semble emprunter le chemin escarpé de l'angoisse existentielle pour aboutir à la production d'un réel désiré. La définition du poète repose ici sur la notion d'«appétit», liée à la sensualité. Paule Plouvier commente ainsi le mot «consommation» dans ce fragment:

Faut-il encore une fois souligner la force charnelle du terme consommation, qui fait de cette opération poétique une opération où le corps est appelé à participation dans sa viscéralité [...] ? (Plouvier, 1990, p. 46)

Il y a donc une sensualité propre de l'«opération poétique» chez René Char, la «consommation» signalant une assimilation corporelle, une appropriation du réel par les sens.

3. Le corps érotique

L'esthétique de l'insatiable s'esquisse également dans la relation érotique à l'autre, par une expérience corporelle. La lecture du poème «Singulier», extrait du recueil *Arsenal*, révèle l'importance du corps dans les images poétiques:

SINGULIER

Passé ces trois mots elle ne dit plus rien
Elle mange à sa faim et plus
Haute est l'estime de ses draps

Nomade elle s'endort allongée sur ma bouche
Volume d'éther comme une passion
Délire à midi à minuit elle est fécondée dans le
coma de l'amour arbitraire
La pièce de prédilection de l'oxygène.
(Char, 1995, p. 10)

Le premier vers est énigmatique: le lecteur ignore les «trois mots» dont il est question. Le silence qui suit pourrait signaler le passage de l'ordre intellectuel du langage à l'ordre charnel de la relation physique. En ce sens, le segment «Elle mange à sa faim» serait une métaphore qui assimile l'appétence à la consommation du désir érotique. Cette hypothèse est appuyée par la mention des «draps», synecdoque pour le lit, lui-même parangon de l'intimité amoureuse. L'image métaphorique «elle s'endort allongée sur ma bouche» du deuxième tercet montre la fusion des corps et la prééminence de la sensation gustative dans la relation à l'autre. Le «volume d'éther» renvoie sans doute à la composition insaisissable et violente de la passion. La paronomase antithétique du vers suivant («à midi à minuit») fait en-

tendre un rituel, tandis que le verbe «être fécondé» désigne l'acte sexuel par son aspect organique, pour être au plus près d'un réel cru et charnel.

Dans un extrait du poème «Négation de la poésie» d'Éluard, nous retrouvons ce même sème de l'appétence à travers l'assimilation du corps féminin à la «pêche» qui symbolise la sensualité:

Aurais-je pu ne pas t'aimer
Ô toi rien que la gentillesse
Comme une pêche après une autre pêche
Aussi fondantes que l'été
(Éluard, 2002, p. 110)

Dans un poème qui réfère au corps, le titre est intéressant à analyser: la «négation de la poésie» est à lire comme un manifeste, comme si le corps était brandi pour critiquer toute poésie qui s'en détournerait. La répétition du mot «pêche» dans la comparaison suggère ici le plaisir de la dégustation. L'homophonie invite à un parallèle évident entre le péché et le fruit cité par Éluard, réinscrivant ainsi le poème dans un certain imaginaire charnel, celui de la Bible. La pêche est par ailleurs un fruit qui évoque la douceur par sa peau duveuse –d'où l'écho à la «gentillesse»– et les courbes féminines par sa forme arrondie.

Une deuxième comparaison enchâssée met en relief la saveur du fruit: «Aussi fondantes que l'été». La saison estivale symbolise alors un festival de sensations suaves: la sensation visuelle de la lumière et tactile de la chaleur. L'amour s'apparente à une consommation au prisme de cet imaginaire gourmand. Le caractère succulent de la chair est d'ailleurs souligné dans un distique du poème «Écrire dessiner inscrire»: «La ruche de ta chair sous l'unique soleil / Dora d'unique miel mon ciel qui s'éveillait» (ibid, 2002, p. 431). La métaphore filée du miel renvoie ici à la volupté délicieuse du corps féminin qui sature l'expérience du réel. La paronomase entre «miel» et «ciel» fait signe vers une langue poétique au plus près du réel, mimétique des sensations grâce au jeu des sonorités et visuelle avec la couleur dorée du soleil qui fait écho au miel. Jean-Marie Gleize, dans sa postface à l'ouvrage de Louis Parrot consacré à Paul Éluard, présente ainsi l'intention du poète:

Ce qui est sûr, c'est que l'intention d'Éluard est «réaliste»: il ne cherche pas, par la multiplication quasi magique des «merveilleuses» images [...] à dé-payser le réel, à produire des doubles délirants ou rassurants, euphorisants, anesthésiants. Il croit au contraire. Il entend conduire

ou reconduire incessamment au réel par l'image, qui ne saurait «mentir». (Gleize, 2002, pp. 194-195)

Si le mot «réaliste» est ici entre guillemets, c'est sans doute pour souligner la différence entre le réalisme en tant que courant artistique, auquel s'oppose justement le *surréalisme*, et le souci constant du réel qui définit le projet poétique d'Éluard. La passion du réel s'inscrit donc à proprement parler dans l'écriture des deux poètes par les thèmes et par la construction d'une langue qui plonge sans détour au cœur du réel.

4. Lever le voile sur le monde

Dans l'écriture éluardienne, le mot «nu» sous toutes ses formes grammaticales et dans toutes ses nuances sémantiques est omniprésent dans la quasi totalité des recueils. À titre d'exemple, nous pouvons noter que le recueil *Poésie ininterrompue* (1946) s'ouvre avec le vers «Nue interrompue ensommeillée» et l'adjectif inaugural «nue», au féminin, parcourt à huit reprises le recueil, sans compter les allusions par synonymie au corps dévêtu. Le «nu» correspond dans ces huit occurrences tour à tour à la nudité de la femme dans le

rapport amoureux – «Nous deux toi toute nue / Moi tel que j'ai vécu / toi la source du sang / Et moi les mains ouvertes / Comme des yeux / Nous deux nous ne vivons que pour être fidèle / À la vie»– (Éluard, 2002, p. 44), à la nudité du paysage qui est nu par analogie avec le corps féminin dont il prend l'apparence – «Sur la nature nue où je tiens une place / Plus grande que mes songes / Où je suis seule et nue où je suis l'absolu / L'être définitif»– (ibid, p. 31), et à la nudité, au sens figuré, de l'amour pour souligner son caractère simple et évident– «Constant amour multiplié tout nu» (ibid., p. 29). La nudité apparaît ainsi comme une notion centrale dans l'analogie entre le corps et le réel, dans la poésie d'Éluard. Il qualifie le corps des amants, *a fortiori* celui de la femme, mais aussi un certain rapport au réel, à entendre au sens du dévoilement. D'un côté la mise à nu signale sans équivoque le désir érotique; de l'autre, elle renvoie à une herméneutique, autrement dit au désir poétique de déchiffrer le réel, de le révéler au sein du poème. Ainsi lisons-nous dans le texte théâtral «La poésie contagieuse» d'Éluard ces mots attribués à l'auteur: «La poésie véritable s'accommode de nudités crues, de planches qui ne sont pas de salut, de larmes qui ne sont pas irisées» (Éluard, 2002, p. 531). Les trois groupes nominaux

au pluriel sont significatifs: la conception sacrée et esthétisée de la poésie est rejetée au profit d'une langue qui saisirait son objet sans médiation. Le poète s'insurge ici contre «le langage poétisé» (ibid., p. 531) incapable d'épouser l'expérience du réel. La mention des «nudités crues» signale alors une équivalence entre le nu et le réel qui réfère au corps comme au poème. La poésie procède donc par dévoilement. Autrement dit, l'écriture poétique s'apparente à une mise à nu qui cherche à connaître le réel par tâtonnement, par un mouvement érotique.

Dans l'œuvre de René Char, si le recueil *Le Nu perdu* (1971), qui associe le motif du «nu» à une nostalgie originaire, s'impose par l'évidence de son titre, le réseau sémantique de la nudité est bien moins présent que dans l'œuvre d'Éluard où il occupe une place privilégiée. Cette asymétrie lexicale est compensée par la place décisive que Char accorde au thème de la mise à nu et à la mention du corps nu lorsqu'il les mentionne. Tout comme le titre *Le Nu perdu* où le mot est mis en exergue avec une majuscule qui souligne son importance notionnelle, l'adjectif «nu» qualifie l'écriture poétique elle-même dans un fragment de la section métapoétique, *Partage formel*:

Mais la poésie qui va nue sur ses pieds de roseau, sur ses pieds de caillou, ne se laisse réduire nulle part. Femme, nous baisons le temps fou sur sa bouche, où côte à côte avec le grillon zénithal, elle chante la nuit de l'hiver dans la pauvre boulangerie, sous la mie d'un pain de lumière. (Char, 1995, p. 163)

Symétriquement à la définition éluardienne de «la poésie véritable qui s'accommode de nudités crues», René Char à son tour définit la poésie comme une confrontation frontale voire douloureuse au monde et au réel, à travers l'image du caillou. La poésie est aussi personnifiée comme une figure féminine grâce à l'ambiguïté référentielle du pronom «elle» qui reprend à la fois le mot «poésie» et l'apostrophe sans article à la femme. Le motif de la nudité signale alors un rapport à la fois conflictuel et charnel au réel rugueux. La confusion de la figure féminine et de la poésie s'accompagne en effet d'un imaginaire érotique par le baiser métaphorique sur la bouche du temps, personnifié tout comme la poésie. L'oxymore du «grillon zénithal» ainsi que les images antithétiques de la «lumière» et de la «nuit» évoquent le pouvoir métamorphique du poème qui peut à sa guise bouleverser le cours du temps et changer l'obscurité en lumière et la lumière

en obscurité. Il semble qu'on rejoigne ici, par ce pouvoir métamorphique du chant poétique déguisé en insecte nocturne, le mouvement de dévoilement qui caractérise la poésie.

Lever le voile sur le monde: telle est l'ambivalence de l'entreprise poétique qui éclaire tout en respectant la part d'ombre, qui se situe dans l'intermittence de la lucidité et du mystère, du jour et de la nuit. Dans cette opération poétique, atteindre le réel c'est non seulement le dévoiler mais le produire dans le poème. Dans le fragment VI du recueil d'interventions *Avenir de la poésie*, Éluard écrit: «Il nous faut peu de mots pour exprimer l'essentiel; il nous faut tous les mots pour le rendre réel» (Éluard, 2002, p. 526). Le contraste quantitatif qui apparaît dans la formule révèle la difficulté à faire de la matière poétique une matière réelle. Seule une poésie sans lacune, qui sollicite la force des images et des sons, et qui mobilise le potentiel d'une langue tout entière, peut prétendre à fabriquer du réel à partir de l'essentiel. Pour se faire nu et embrasser le réel, le poème doit donc paradoxalement recourir à l'ensemble des mots pour en distinguer les plus justes. «Rendre réel» semble de fait être la tâche la plus difficile et la plus importante de la poésie. L'aphorisme XXX de *Partage formel* de Char

donne une définition du poème par rapport à cette dynamique de réalisation: «Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir» (Char, 1995, p. 162). La poésie aurait ainsi un pouvoir de réalisation ultime. La conception philosophique qui établit le désir comme manque postule en effet que le désir qui se réalise n'est plus du désir. Or, le poème accomplit cet exploit d'assouvir le désir en le transformant en amour, sans pour autant le dénaturer.

La passion du réel chez Char et Éluard correspond en définitive à cet amour-là. Dans leur écriture, cette passion définit à la fois une manière de se rapporter au réel et le réel lui-même. Au-delà de leurs divergences esthétiques, les deux poètes envisagent la question du réel comme une inquiétude fondamentale: leur poésie est de chair et de sang, elle est saisissante dans sa sensualité, dynamique par la force vive du désir, elle est vivante, et en un mot, *réelle*.

Références

- ANCET, J. (2009). Henri Meschonnic, L'infinissable (le récit dans la poésie d'Henri Meschonnic). In *L'amitié des voix*, II. Le temps des voix.
- CAMUS, A. (2006). *Œuvres Complètes, I*. Gallimard, Bibliothèque de la pléiade.
- CHAR, R. (1995). *Œuvres Complètes*. Gallimard, Bibliothèque de la pléiade.
- CORON, A. (dir.) (2007). *René Char*. Bibliothèque Nationale de France, Gallimard.
- ÉLUARD, Paul (2002). *Œuvres Complètes*. T. 1 y 2. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- GLEIZE, J-M. (2002). *Paul Éluard*. Seghers, Poètes d'aujourd'hui.
- MAULPOIX, J-M. (1996). *Fureur et mystère de René Char*. Gallimard, Foliothèque.
- PLOUVIER, P. (1991). La Matéria Prima de l'œuvre ou le Corps Poétique. In *Autour de René Char. Fureur et Mystère, Les Matinaux* (actes de la Journée René Char du 10 mars 1990, textes recueillis et présentés par Didier Alexandre). Presses de l'École Normale Supérieure.
- RICHARD, J-P. (1981). *Onze études sur la poésie modern*. Points Essais.
- ROUDAUT, J. (1995). Les Territoires de René Char. Préface aux *Œuvres Complètes*. Gallimard, Bibliothèque de la pléiade.



Cine, video-imagen y fotografía /
Cinéma, image vidéo et photographie /
Cinema, Video-Image and Photography

El cuerpo femenino fotografiado por cuatro artistas latinoamericanas del siglo XXI

Beatriz Núñez Arce
José Horacio Rosales Cueva
Universidad Industrial de Santander

RESUMEN

La investigación de la enunciación fotográfica del cuerpo femenino, realizada por mujeres del mundo del arte latinoamericano, entre 2010 y 2020, condujo al acopio de una compleja y diversa muestra de datos que responden a géneros fotográficos diversos. Al clasificar el material reunido para la selección de los ejemplares del análisis, se encontró que, en las convergencias, aparecen diferentes tratamientos del modo de hacer presente la corporalidad femenina como cuerpo-sujeto. En este trabajo se expone específicamente el estudio, realizado con el empleo de herramientas de la semiótica visual y de las prácticas culturales, de cuatro fotografías de la muestra. El análisis que aquí se enfatiza

cuenta con una exploración inmanente del texto visual; esto sirve de base para la consideración del modo de circulación estratégica de este en el ámbito sociocultural. Se perfila así un esquema coincidente de enunciación entre diferentes artistas latinoamericanas que convocan, a través de la divulgación de las creaciones en diferentes escenarios ofrecidos por la Internet, otra construcción crítica de las axiologías alrededor de la mujer y de la dignidad humana.

Palabras clave:
semiótica, arte,
fotografía,
Latinoamérica,
mujer, cuerpo.

ABSTRACT

The investigation of the photographic enunciation of the female body, carried out by women from the world of Latin American art, between 2010 and 2020, led to the collection of a complex and diverse sample of data that respond to diverse photographic genres. When classifying the material gathered for the selection of the specimens for the analysis, it was found that, in the convergences, different treatments appear in the way of presenting the female corporality as body subject. In this work, the study of four photographs of the sample is specifically exposed, for which tools of visual semiotics and cultural practices are used. The analysis emphasized here relies

on an immanent exploration of visual text; This serves as the basis for the consideration of its strategic circulation mode in the socio-cultural sphere. Thus, a coincident scheme of enunciation is outlined between different Latin American artists who summon, through the dissemination of their creations in different scenarios offered by the internet, another critical construction of the axiology around women and human dignity.

Keywords:

semiotics, art, photography, Latin America, woman, body.

1. Introducción

Cuando las mujeres del arte y de la comunicación social enuncian visualmente sobre el propio cuerpo son sometidas a una serie de afirmaciones estereotipadas —y poco fundamentadas— sobre las representaciones visuales que realizan. En una dinámica compleja e intimidatoria hacia las científicas, las deportistas, las artistas, entre otras muchas hacedoras de cultura, las obras son categorizadas, como se hace desde el territorio de las resistencias desinformadas, al feminismo y a las luchas por las reivindicaciones sociales, como evidencias de un molesto decir contestatario, agresivo y rencoroso (Yelin y Clancy, 2020; Sacaquirin-Rivadeneira y Peña-Contreras, 2020). A esto se suman los conflictos cotidianos

de las personas para frenar las discriminaciones basadas en el sexismo que se nutre de la ignorancia, la apatía y el miedo como tres obstáculos fundamentales (Shaffer, 2020) para reconocer al otro como igual en derechos y deberes.

En los últimos veinte años, con la popularización de los dispositivos electrónicos para la comunicación y de las potencialidades de las cámaras sin espejo, muchos artistas, especialmente las mujeres, han adoptado la fotografía digital como un importante recurso expresivo (Porras, 2014; Rosenblum, 2010), lo que conlleva a territorios inexplorados o ya tratados, pero ahora con mayores posibilidades de registro y de tratamiento de la imagen sin la necesidad de

complejos y costosos laboratorios, a veces fuera del alcance del creador, según las posibilidades de este para acceder a los recursos de producción cultural. Los horizontes abiertos por la fotografía digital, los programas de tratamiento computarizado de la imagen y la Internet enriquecen la capacidad etnográfica posibilitada por la cámara (incluso la del teléfono móvil) para la producción de narraciones visuales en las que el cuerpo vivo nunca ha dejado de ser protagonista. Particularmente, este artículo es producto de la investigación que se interroga por el modo en que las artistas latinoamericanas, en una ventana de tiempo que abarca de 2010 a 2020, realizan trabajos fotográficos en los que el centro temático es el cuerpo femenino, en la intimidad, en la protesta, en la ostentación de la mirada, entre otros escenarios. La pesquisa científica se desarrolla en el Grupo de Investigación Ergonomía, Producto y Significado (Geps) y la Maestría en Semiótica, ambos de la Universidad Industrial de Santander (Colombia).

Para obtener datos que permitieran abordar la compleja relación entre la mirada de la fotógrafa sobre el cuerpo de la mujer (que puede ser el de sí misma), el modo enunciativo empleado y la estrategia de divulgación de las obras en el ciberespacio, se realizó un

rastreo en las redes sociales, páginas webs y documentos donde son expuestos los trabajos de diferentes artistas contemporáneas latinoamericanas que, luego de ser contactadas por los investigadores, aceptaron la participación en la pesquisa científica. Victoria Razo, Sonia Carolina Madrigal Loyola y Tabata Rojas (México), Ana Espinal (República Dominicana), Anelí Pupo Rodríguez (Cuba), Victoria Holguín y Juliana Ladrón de Guevara (Colombia) aportaron los archivos para el análisis. Debe precisarse que fueron contactadas muchas otras artistas del ámbito latinoamericano, incluidas figuras reconocidas (que también han ejercido como curadoras de exposiciones de otras creadoras) y mujeres en etapa temprana de la carrera creativa o periodística. La densidad de la labor artística femenina es muy importante, como en Argentina (con artistas como Ana Isla y Sabri Combina), Chile, Brasil, Guatemala (con Cristina Orive), Venezuela (con el trabajo de Verónica Sanchis Bencomo) y de las migrantes residentes en Estados Unidos, entre otras muchas.

No obstante, en el marco del cronograma de la investigación y en la necesidad del avance de esta, el conjunto de informantes se constituyó con aquellas artistas que expresaron la voluntad de participar directamente en una investigación con tropiezos

por la pandemia de coronavirus. En todos los casos, ellas proporcionaron las obras fotográficas que constituyeron la muestra analizada. En este artículo se presentan resultados analíticos de cuatro fotografías del acopio realizado. Dentro de la natural dinámica de la investigación cualitativa, la muestra de obras tomada de un *corpus* prácticamente inabarcable, en términos de Rastier (2011), corresponden a una construcción categorial y dialógica entre las informantes y los investigadores. El conjunto de obras fue categorizado con modelos de la semiótica visual y considerando si las imágenes hacen la representación del cuerpo en un plano general o con un primer plano, de una parte, o varias, de la corporeidad femenina.

Algunos elementos comunes entre las informantes de la investigación es que se trata de fotógrafas profesionales que, además del trabajo artístico, están vinculadas a otros ámbitos de acción, como la academia, el fotoperiodismo, el cine, la curaduría artística, la gestión cultural, el activismo por derechos humanos, etc. Muchos datos sobre las informantes se pudieron obtener de las reseñas sobre exposiciones, entrevistas, etc., que las artistas publican en las páginas web propias para mostrar la trayectoria artística, pero estos detalles no se pueden incluir con abundancia en los límites de estas páginas.

Sin embargo, esta información fue valiosa para delimitar los espacios de exposición y circulación de las obras, las temáticas recurrentes y excepcionales, la técnica fotográfica empleada (blanco/negro, color, factura análoga o digital, etc.) y la relación de las imágenes con otras producciones no visuales de las mismas creadoras.

También se categorizaron aquellos trabajos que entran, en las convenciones del discurso fotográfico, en a) el retrato, b) el autorretrato, diferenciados estos dos de las obras que c) capturan partes del cuerpo y d) registran a la mujer como constituyente de un escenario envolvente o de una narración en la que ella conforma una presencia colectiva. Estas cuatro clases de fotografías y los diversos ejemplares fueron luego analizados con detalle, considerando elementos técnicos y enunciativos, como el tratamiento cromático, la composición apaisada o vertical, la intencionalidad del registro según las convenciones del género discursivo de la imagen fotográfica, la organización de los planos, la configuración del punto de vista de la instancia de enunciación, etcétera. El análisis se organizó en dos niveles de correspondencia o de determinación recíproca: el primero es el *studium*, siguiendo el nombre aportado por Barthes (1980) y Ricoeur (2002), que trata del modo de

organización del texto iconográfico o de la manera en que los elementos constituyentes de la imagen se condicionan recíprocamente y se muestran al observador para que este mire de determinada manera, según ciertas condiciones establecidas por el *cómo* está construido y exhibido el objeto de percepción. En el segundo nivel se observó el conjunto de procedimientos con que el enunciado moviliza, en escenas de intercambio social, la sensibilidad y la comprensión del acontecimiento registrado, lo que en la tradición de la semiología barthiana y la teoría del arco hermenéutico se denomina el *punctum* (Ricoeur, 2002). Esta guisa de estudio de la semiótica coincide con la jerarquía de los planos de inmanencia según el modo en que se manifiestan las prácticas semióticas, según Jacques Fontanille (2008, 2016), y puesto en práctica, en el análisis de signos visuales, por Luigi Basso-Fossali (2011), Maria Giulia Dondero (2014, 2016, 2020) y Anne Beyaert-Geslin (2017), entre otros.

En términos de la semiótica de las prácticas culturales, los objetos semióticos participan en la dinámica de los intercambios intersubjetivos en escenas de la vida social. Tales objetos significantes entran, en estos escenarios, en procesos de comprensión, interpretación y uso por parte de los ac-

tores sociales. Estos pueden responder a la situación y los bienes culturales intercambiados en esta con el seguimiento de los guiones de dación de sentido establecidos por la programación de la acción; es decir, interpretando los conjuntos significantes como estaba previsto en la construcción enunciativa de ellos. Pero los participantes también pueden, en relación con los objetos portadores de sentido, manipular a otros sujetos, responder a las intenciones manipuladoras y pueden ajustar las interpretaciones y usos a partir de empatías interpersonales o como respuesta a situaciones azarosas.

Estos regímenes de interacción social, caracterizados por Landowski (2005), responden a esquemas con que los sujetos participan en la construcción de las narrativas en las escenas prácticas. Estas estrategias resultan de los cálculos que se realizan en las interacciones intersubjetivas y de los modos de hacer previstos, como *habitus*, en la forma de vida cultural. Por ejemplo, los sujetos, que sienten que el modo de predicar sobre la compleja relación entre ellos y el mundo es poco visible, optan por hacer circular las creaciones que hablan de las propias experiencias y se convierten en operadores estratégicos que incorporan, con las obras, elementos extraños, novedosos, desoídos,

olvidados o marginados en el universo de la cultura. Como en el caso de las artistas, la movilización estratégica, sobre todo en la divulgación del arte propio, consiste en encontrar, en los resquicios del orden sociocultural, como explica Laura Quintana (2020), momentos y lugares para manifestar, desde los cuerpos, una correlación estética y política más significativa que los consensualismos, dado que se trata de un agenciamiento crítico y transformador de la cotidianidad.

2. Análisis de cuatro fotografías de la muestra

A continuación, se exponen los resultados de análisis de cuatro de las fotografías correspondientes a la categoría de retrato o autorretrato. Este tipo de imágenes se caracteriza por ser una impronta de la experiencia de un yo, que se ofrece como referencia al simulacro de un observador (Polidoro, 2016), se trate de la configuración de un cuerpo imaginado o real. En uno u otro caso, se trata siempre de una manifestación sobre la que se proyectan las cualidades humanas vivas que ocupan el espacio y que, con otras disposiciones semióticas, define las coordenadas temporales del modo de ser como una existencia para ser mirada.

Según Jean-Luc Nancy (2006), el retrato organiza composicionalmente todos los constituyentes (puntos, líneas, playas luminosas y cromáticas para perfilar cuerpos y texturas, etc.) para hacer ver algo que asemeja a alguien y, en el caso de las fotografías estudiadas, al cuerpo de la mujer en el devenir del mundo natural.

De esto resulta que con el retrato se evoca o se hace presentificar en la memoria del observador a la persona que está ausente —y al fragmento de mundo real o posible que le corresponde—, que es lo mismo que traer a la luz la reconstrucción de lo invisibilizado, estigmatizado, negado o de un modo descontado de ser en el cuerpo que oscila entre una identidad impuesta y una identidad sentida. Así, el retrato no sería la representación de un sujeto puesto ante el mundo, sino la presentación de un mundo que surge de la visión del retratado (Nancy, 2006), de tal suerte que puede suscitar una nueva percepción de lo representado o el extrañamiento u *ostranénie* (Dorfles, 1984). Este procedimiento, descubierto por los formalistas rusos, propuesto por Viktor Shklovsky, consiste en que el lenguaje hace mirar de otro modo los seres y las cosas, lo que posibilita la desfamiliarización que hace ver, sentir, conocer de nuevo. Para el caso de la fotografía del cuerpo femenino,



Figura 1. *Ni santa ni puta* (Ladrón de Guevara, 2015, *Mi campo de batalla*. Bogotá: La valija de fuego).

lo mirado desvela modos de ser y estar en cuerpo de mujer.

2.1. Retratos fotográficos en composición vertical

El retrato relacionado con la orientación o hechura vertical cuenta con un espacio

que es ocupado principalmente por el cuerpo en una relación que opone claramente fondo y figura; en esta construcción, el observador o mirante enfoca la atención sobre el retratado, de modo que este emerge sin la distracción causada por otros elementos presentes en el entorno del universo abarcado por el todo que ocupa la imagen. En la práctica fotográfica, esta decisión compositiva crea una analogía



Figura 2. *Autorretrato* (Tabata Rojas, México, 2019).

con la posición natural del cuerpo humano en tensión entre el arriba y el abajo, con un punto de división simétrica o asimétrica de las partes superior e inferior y de los lados, según la postura corporal del sujeto representado. Esta verticalidad usualmente se asocia con una dinámica agentiva, vital, dramática, opuesta al reposo o la pasividad. De la muestra fotográfica investigada destacan dos casos que reúnen, en sí mismos, las características más o menos dispersas en

otras ocurrencias del conjunto de fotografías acopiadas y, por esta convergencia, se consideran casos ejemplares y conforman el conjunto de cuatro obras cuyos análisis se presentan en este escrito. El primero es el registro *Ni santa ni puta* (Figura 1), de la artista colombiana Juliana Ladrón de Guevara, desplegado con un plano americano cerrado, donde la figura-cuerpo domina el espacio, con un fondo blanco o impreciso.

Al reconstruirse la organización topológica de los cuatro retratos que se toman aquí como ejemplares, se encuentra que, en las dos imágenes verticales, está un cuerpo que quiere ser mirado (Polidoro, 2016) y el observador se encuentra en la posición del sujeto-testigo (Landowski, 2005). Como sucede con *Ni santa ni puta*, la verticalidad hace que la desnudez del cuerpo se perciba como más próxima al observador, pero también más desafiante, frontal y precisa, dado que este cuerpo, cuya desnudez es parte del ámbito de lo íntimo, protegido de la mirada de cualquier persona, ahora está exhibido y posicionado ante «todo lo demás» del espacio capturado como fondo blanco, sin referencia a lugares concretos.

En el cuerpo centrado, sin simulación de la edad, del peso, la textura o el volumen, convergen las líneas de tensión que hacen que la postura corporal sea multidireccional, dado que líneas de proyección que parten de la mirada, de los hombros, codos, senos, cadera y ombligo van a puntos diversos del espacio circundante. A esto se suman la escritura con que la modelo fue intervenida para escenificarla y los tatuajes reconocibles por la disminución de la intensidad de grises o negros en la tinta incorporada. Para la captura en estudio de esta imagen, la fotógrafa contó con la colaboración del artista

colombiano Teck24, quien se ocupó del trabajo de dibujo de letras (*lettering*) para construir con pincel el enunciado verbal *Ni santa ni puta* sobre el cuerpo de la modelo. En el audiovisual¹ se puede observar el proceso de creación de las imágenes y el trabajo de los colaboradores para el libro de fotografías *Mi campo de batalla* (Ladrón de Guevara, 2016), erigido sobre la idea de Barthes (1980) de que la fotografía es subversiva, entre muchas otras cosas, porque supera el propósito de intimidar, trastornar o estigmatizar para hacer pensar.

La escritura sobre el cuerpo (*body lettering*) consiste en convertir a este en lugar de convergencia simbólica para precisar el significado de la expresión que se construye con él, pero es también un soporte de la proliferación de sentidos de la subjetividad que anima la corporeidad. En este retrato en blanco y negro, la escritura niega las polaridades en la concepción de la mujer como una mera función social estereotipada, sometida a prejuicios culturales; ella ostenta el propio cuerpo, se sostiene con seguridad, con los ojos bien abiertos, ante el mirante que juzga ese modo de ser que

1. Véase La valija de fuego (2016). *Book tráiler de Mi campo de batalla de Ladrón de Guevara*. Bogotá, Colombia. Disponible en <https://bit.ly/3DmL5ui>

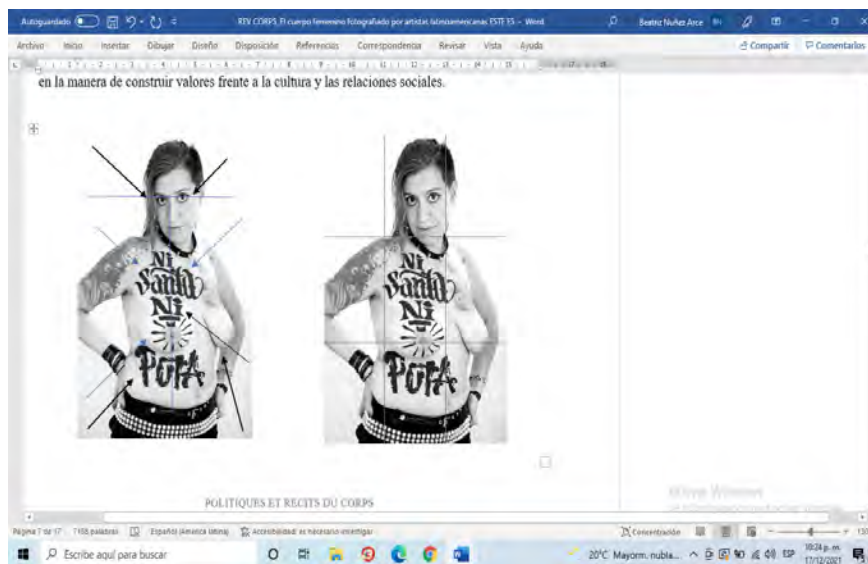


Figura 3. Líneas de tensión compositiva y proyecciones de orientaciones de cada parte del cuerpo en *Ni santa ni puta* (en el segundo recuadro con la ley de los tercios).

200 /

oscila entre el cuerpo natural de una mujer y la adhesión a una estética punk.

Juliana Ladrón de Guevara es una artista visual, realizadora y fotógrafa, con especialización en dirección de fotografía para cine. Los proyectos abarcan temas políticos sobre la inclusión social y el género que hibridan el tratamiento documental y la creación artística. Los trabajos más reconocidos de ella, con imágenes fijas o audiovisuales, abordan los movimientos afrofeministas en Colombia y a las mujeres reincorporadas a la vida civil después de abandonar las armas del conflicto colombiano. La foto-

grafía aquí considerada hace parte del libro *Mi campo de batalla* (2016), donde cuerpos semidesnudos, presentados verticalmente y en blanco y negro, exponen el modo de ser y estar en cuerpo de mujer o de hombre. Esta toma específica está acompañada por un texto, de la escritora española Victoria Sau, que expresa «el lenguaje, la palabra, es una forma más de poder, una de las muchas que nos ha estado prohibida» (como se citó en Ladrón de Guevara, 2016, p. 18). La artista visual propone así un cuerpo de mujer que construye memoria y nuevas valoraciones de sí para resistir las prácticas

heteropatriarcales². La artista también es coordinadora audiovisual del programa del gobierno nacional colombiano «Todo es ciencia», desde el cual –a través del uso de las redes sociales institucionales y personales– incentiva la relación entre el conocimiento científico y la juventud para apalancar movimientos innovadores en la construcción de valores frente a la cultura y las relaciones sociales.

Otro tipo de registro verticalizado con imagen de mujer es aquel en que la fotografía emplea la propia corporeidad como constituyente de la fotografía. Es el caso de *Autorretrato*, de Tabata Rojas (Figura 2), imagen registrada en un plano entero, con desenfoque de los objetos y del espacio alrededor del cuerpo desnudo, sentado sobre el piso alfombrado, que se muestra fotografiándose a sí mismo. Las líneas composicionales modelizan el hacer mirar, poder mirar y el querer mirar (Polidoro, 2016) de la mujer que posee una mirada escindida entre un ojo que observa lo que capta la cámara fotográfica con que ella se retrata a sí misma, y otro que fija el lugar de ella en el espejo y que es, también, el punto de vista

del observador de la fotografía, a quien ella, la mujer, parece observar, desafiar.

Así, la mirada de la modelo construye un sincretismo entre ella, que se enuncia visualmente, y el observador al que se le define una posición para atestiguar y observar la manera en que la mujer del retrato se muestra, por sí misma y sin ropajes. Esta mirada de mujer parece invitar a un juego de «tú me miras mientras, yo me miro y te miro», en el marco de una interacción del tipo «me analizas mientras te analizo», desarrollada con el mismo arrojo y la misma intención lúdica con que la artista se observa al retratarse, para conocer más de sí en las circunstancias de «reconocerme» en la reciprocidad con la alteridad. Esto difiere de ser solo cuerpo exhibido y objetivado para la mirada del curioso, del consumidor, del pornógrafo, del esteta, del analista o de un juez. En el enunciado de este cuerpo íntimo-abierto, lo propio queda disponible a la mirada a través de un plano entero, pero con una postura corporal que oscila entre la apertura total de sí misma y el recogimiento o cierre.

Esta discreción en el modo de posar también se construye simbólicamente con el cuadro de la mariposa, sostenido sobre el regazo, frente al vientre, creando un ámbito de privacidad, y con el que se hace metáfora

2. Las fotografías del libro se pueden ver en las páginas de internet como Pinterest y Domestika.

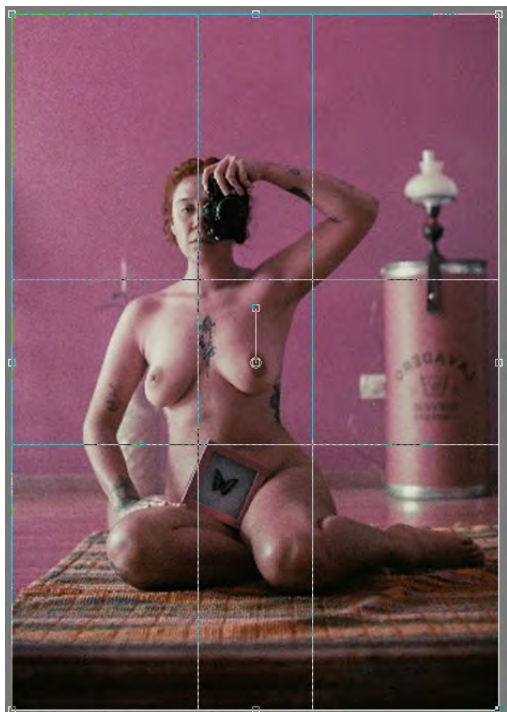


Figura 4. Énfasis composicionales desde el cuerpo femenino en *Autorretrato*, desde la proporción áurea.

202 /

de la vitalidad cíclica y la belleza del epicentro sexual y reproductivo. Al trazar las líneas esquemáticas de la proporción áurea sobre el autorretrato, centros de atención lo ocupan los pezones de la mujer, especialmente el que está sobre la zona del corazón, desde donde se moviliza el brazo que sostiene la cámara fotográfica. Detrás del artefacto está el ojo izquierdo de la artista; la tensión entre el ojo derecho, visible, y el

otro, que mira a través del aparato, coincide con uno de los puntos de atención cruciales del esquema de la toma fotográfica según la clásica regla composicional. Desde la posición del observador, no se puede no mirar lo mostrado, menos evadir la mirada de quien observa mientras sostiene, con el corazón-mano-cerebro-ojo, la herramienta del arte empleada para predicar de sí.

Tabata Roja, la fotógrafa modelo, es una artista visual mexicana que ha residido y laborado en países como Argentina y República Checa, además de México. Trabaja con imágenes fijas y audiovisuales y ha convertido al cuerpo desnudo en tema principal de la obra que desarrolla, para fortalecer la construcción de la propia identidad con el reconocimiento de la corporalidad desnuda, pero con atributos narrativos, como si se tratara de una declaración, según ella misma expresa en comunicación personal dirigida a los investigadores, en 2019. La artista defiende el feminismo, al que entiende como «un espacio seguro de encuentro para el diálogo, abierto, empático» (Roja y Medusa, 2019), como una visión que conlleva a la investigación de los roles hegemónicos y eróticos del cuerpo de la mujer, en oposición a los estereotipos de explotación sexual, con el propósito de saber de sí misma y para apoyar a otras mujeres en un difícil proceso de reeducarse más allá de las imposiciones heteronormativas.

La obra de esta artista mexicana, como lo explica ella, trata la autorrepresentación del cuerpo, la identidad sexual y el erotismo. Roja ha recorrido otros países en los que ha elaborado retratos y autorretratos (la imagen aquí tratada fue creada en Argentina). Las obras de la artista están publicadas en

la red de Instagram, donde se la puede encontrar como @tabataspinter, y en Medium.com³. También, se pueden encontrar diversos artículos sobre exposiciones o entrevistas que le han hecho en los países por donde ella ha transitado.

En ambos retratos, hasta aquí considerados, los cuerpos-sujetos femeninos se muestran conscientes de la mirada y se disponen voluntariamente para ser vistas, pero también saben cómo mirar al mirante potencial; de este modo, la interacción entre observador e imagen está determinada por la *confabulación* entre las instancias enunciativas; esta es dable porque el signo visual expone lo representado de tal modo que no es posible no observar lo que cada imagen hace saber (Fontanille, 1989), en estos casos, para restituir al cuerpo femenino la dimensión de la subjetividad como algo inalienable.

2.2. Fotografías en composición horizontal

En la orientación horizontal, el retrato parece contar con más espacio para introducir diversos elementos de la escena capturada, con la

3. Tabata Roja (2018). *Autorretratos sin título*. México. Disponible en <https://bit.ly/3DmiogY>



Figura 5. *Sin título*
(Victoria Razo, ciudad de
México, 2020).

posibilidad de inclusión de varios sujetos en la topología del mundo representado, cuyo centro es afectado más directamente por las leyes que impone el fondo (Grupo μ , 1993) o por las relaciones armónicas o en conflicto entre los diferentes elementos composicionales. Si los cuerpos son reconocidos como el centro de este tipo de imágenes fotográficas de la muestra analizada, la distancia de enfoque y el tratamiento del encuadre (sea con otras presencias o sin el acceso al rostro, como en el caso de la foto de la mujer-mesa de *Tierno cilicio*) hacen que el observador se sienta involucrado en la atmósfera del universo enunciado y llamado a implicarse con la corporeidad, singular o colectiva, que toma posición, con oscilaciones entre el repliegue sobre sí mismo y la apertura al

entorno y a la alteridad. La imagen de Victoria Razo (Figura 5), sin título, de carácter documental y periodístico, muestra una escena con diferentes actores en relación, en un espacio abierto, lleno de una vitalidad simbólica alrededor de la conmemoración del Día Internacional de los Derechos de las Mujeres, el 8 de marzo de 2020, en ciudad de México. Al descomponer la fotografía con la ley de los tercios, se observa que el cuerpo de la mujer vestida de blanco ocupa el plano más cercano y central con respecto a un fondo; este se va desenfocando por efecto de la profundidad de campo. En el centro de un cuadrado esquemático (Figura 7), constituido por dos triángulos (uno conformado por las dos mujeres a los lados de la figura central y la hoguera como vértice



Figura 6. *Tierno cilicio*
(Anelí Pupo Rodríguez,
Cuba, 2020).

y otro que se traza desde las mismas dos mujeres y la posición del observador que es la misma posición de la fotógrafa al hacer el disparo de registro), está la mujer, con el torso desnudo, emergiendo como una figura tribal, como deidad justiciera o una sacerdotisa con un aura de fuego y humo por efecto de la importante hoguera que tiene detrás, como si la toma recuperara la iridiscencia alrededor del cuerpo de la tradicional Virgen de Guadalupe. Las mujeres de la manifestación están en círculo, en el zócalo central entre edificaciones coloniales de la capital mejicana.

El hecho de que la mujer enmascarada de blanco, la cruz rosada y las llamas ocupen el centro del círculo de manifestantes

recuerda ceremonias rituales, prohibidas o paganas, o a escenas de mujeres condenadas al suplicio. Pero se trata de una protesta en que las mujeres predicán de otro sacrificio que recae sobre ellas como genitoras. El mensaje escrito con caracteres blancos en el centro del torso de la figura central (justo sobre la zona corporal de los procesos de gestación, parto y de concentración nervioso-visceral del organismo femenino) denuncia la violencia sexual contra infantes en un país con más de cinco millones de estos casos por año. Seguramente por esto, la mujer que recuerda a la madre de Jesús, en la iconografía guadalupana, figura de tipo de los acheiropoietos o irrazonable, creada, según la tradición, de una manera



Figura 7. Esquema de triángulos coincidentes en el cuerpo como centro iconográfico guadalupano de la fotografía de Victoria Razo.

milagrosa y venerada en la cultura mejicana, está ahora sin el hijo, pero lleva la cruz rosada, símbolo sacrificial y, por el color, con otros valores asociados a las reivindicaciones femeninas.

Esta imagen periodística consolida la idea de las mujeres como guardianas de la integridad de los seres humanos (de los infantes, de ellas mismas), pero en condiciones de tan alto riesgo que la identidad individual debe ser ocultada tras las máscaras. También documenta la vitalidad de los movimientos de lucha intrincada de los amordazados, quienes se hacen presentes con una corporeidad convertida en escenario de hibridaciones simbólicas y culturales para cuestionar unos valores y reclamar cambios relacionados con la convivencia justa. Este

encabalgamiento, entre los símbolos como condensadores de sistemas de creencias y de cuerpos, provoca la acomodación estratégica del observador común, de los críticos de arte, intelectuales, políticos, activistas, etc., cuyas decisiones ante la obra se soportan en reglas e indicaciones para reconocer, adherir o cuestionar las axiologías y los modos de comprensión del mundo.

El mirante de la fotografía debe optar por asumir o cuestionar ciertos imaginarios y, con ello, llegar a una disposición interior que permita aceptar la promesa y adoptar el régimen de creencia sugerido por el texto (Fontanille, 2017), en este caso sincrético, dada la articulación entre imagen y lenguaje verbal. El enunciado fotográfico exhibe un cuerpo público-abierto, a pesar

del ocultamiento del rostro, y la rejilla topológica lleva al espectador a no poder no mirar eso que se le ofrece y a un recorrido que conecta todas las figuras constituyentes de la escena registrada.

La fotógrafa, residente en Veracruz, desarrolla un trabajo independiente y como fotorreportera para la *Agence France-Presse*, que se pueden ver en la propia página web⁴, además de otros productos visuales para diferentes medios, centrados procesos de vulneración de los derechos humanos. En diversas redes sociales, la artista expone retratos de hombres, mujeres, niños, en diversos escenarios, además de fotografías más personales, pero sin dejar de insistir en problemas sociales como el feminicidio y los conflictos alrededor de la identidad sexual y las tensiones del derecho a esta frente a la manipulación ideológica de la condición biológica; además, aborda las diferencias generacionales y las aperturas de pensamiento ofrecidas por la revitalización de las culturas ancestrales. Muchos de sus trabajos han sido publicados y valorados muy positivamente en diferentes diarios del mundo, pero también en la página web

personal se leen mensajes positivos y de esperanza de los seguidores de la artista y comunicadora social.

En la fotografía de Anelí Pupo Rodríguez (Figura 6), el cuerpo femenino semi-desnudo, en posición de coito a tergo o *coitus more ferarum* (en latín, coito a la manera de los animales) está solo, en el centro de una puesta en escena teatral, en un espacio cerrado, árido, en escala de grises. La mujer con argolla matrimonial de *Tierno cilicio*, título paradójico que opera como instrucción de interpretación y que alude a la aceptación del yugo doloroso como algo incorporado disciplinariamente a la avasallada sensibilidad corporal, simula ser una paralizada mesa de planchar, siempre disponible al sexo y al trabajo doméstico, convertido este en condición de indefensión y oprobio. Al tiempo, el cuerpo de la mujer carece de una identidad personal precisa por causa del ocultamiento del rostro, lo que es diametralmente opuesto al autorretrato de Tabata Roja.

Los formantes plásticos y figurativos, especialmente el tratamiento de la luz para la construcción de las superficies, oponen la calidad de los volúmenes, texturas y humedades propias del vital cuerpo femenino a un mundo seco, áspero, desértico, hostil. El cuerpo aparece como público-cerrado, dada la desnudez mostrada parcialmente por la

4. Victoria Razo (2022). *Photojournalist*. Disponible en <http://www.victoriarazo.com/>



Figura 8. Esquema del centro composicional y líneas de tensión convergentes en el cuerpo de *Tierno cilicio*, según la regla de los tres tercios.

posición del cuerpo, pero con un pañuelo impoluto que obstruye la visibilidad de los senos, el vientre y la vagina, de modo que el enunciario no puede mirar sino la forma humana humillada. En esta toma horizontal en un plano cerrado, la información del lugar no es clara para un destinatario-observador que busca determinar el espacio concreto de la captación de la imagen. No obstante, esta aparente imprecisión otorga a la composición la eficacia del contraste de elementos, como la vitalidad del cuerpo de mujer sometido a un ambiente que la obliga al repliegue y a la pérdida de la postura corporal erecta. Este cuerpo de «mujer de alguien» se presenta con una identidad

extraviada en la cosificación sexual y doméstica, sobre el trasfondo de un mundo despoblado, gris.

La artista cubana Anelí Pupo Rodríguez es artista visual y sus fotografías se han exhibido en exposiciones individuales y colectivas. Ha participado, desde 2017, en diferentes bienales y encuentros artísticos en ciudades de la isla cubana, como Guantánamo y Camagüey. La artista utiliza las redes sociales para visibilizar el trabajo y, asimismo, cuenta con una página web⁵, en donde se aprecia que retrata el sometimiento

5. Disponible en: <https://yborartfactory.com/artista/aneli-pupo-rodriguez>

humano para provocar la conmoción, convencida de que el arte es una vía de sanación. Además de explorar con la cámara los espacios cotidianos de la vida en la isla caribeña, la artista ha trabajado el retrato y el autorretrato desde una mirada propia sobre el habitar la corporalidad. La obra analizada pertenece a la serie «Tiranía de la tradición» (2020), que estaba programada para ser expuesta en el Ybor Art Factory, en Tampa, Estados Unidos, pero por la emergencia sanitaria mundial fue divulgada a través de diversos portales audiovisuales en Internet, de modo que ante la adversidad se encuentran también resquicios para no dejar de decir y participar en la polifonía cultural. Las fotografías muestran cuerpos de mujeres en plano general y primeros planos que reflexionan sobre aspectos físicos, biológicos y socioculturales del cuerpo sufre y en el epicentro de conflictos identitarios, pero capaces de nutrirse y de actuar de modo resiliente.

En la fotografía de Victoria Razo se tiene un cuerpo vivo, que mira al espectador de la imagen desde un universo o fondo grande, poblado con más presencias humanas en un agenciamiento contra la marginalización. En la imagen de Pupo, el cuerpo central se retrae, de cara al piso, en las inmediaciones de un espacio de marginación, duro

y cerrado, que subraya la desventura de la figura central sometida a una violencia extraordinaria porque resulta también de la banalización cotidiana de la intimidación. En las fotografías con disposición vertical se da una confabulación entre el sujeto retratado y el mirante que parecen entenderse en la mirada que pone en juego desafíos y lecturas a la misma altura sensible, social y cognitiva; es imposible no ver lo que las mujeres expresan desde y con el cuerpo. En el caso de las imágenes con orientación horizontal, sucede una especie de negociación entre el mirante y lo que la imagen muestra y oculta, lo que en semiótica visual se denomina la conciliación cognitiva. Aquí el observador accede al contenido de la imagen, pero no con toda libertad, pues la imagen misma oculta algunas zonas de información que podrían definir el sentido de toda la composición. Esta especie de vacíos hace que el mirante deba activar en sí una serie de inferencias para completar un mensaje que es provocador hasta en el modo de no decirlo todo. Esto no quiere decir que las imágenes verticales aquí tratadas carezcan de este llamado a la comprensión e interpretación, puesto que esta apelación se produce por la actitud desafiante de las captadas por el lente. En la fotografía de la marcha de las indignadas en el centro de ciudad de

México, se oculta la identidad de las manifestantes; en la obra *Tierno cilicio*, título que es un oxímoron, se oculta el rostro de la mujer que padece y, con esto, se traslada la narración a cualquier mujer o a cualquier ser humano que pueda reconocerse en esta cosificación y en este sometimiento. Así, es posible observar lo esencial (el actante colectivo de las indignadas, la mujer reificada como objeto doméstico y disponible para el sexo instrumentalizado), pero sin acceso a la identidad personal de ella que, por *mostrar-se*, se convierte en objeto de persecuciones y marginaciones sistémicas, al tiempo que es una representación de una y todas las mujeres.

Los análisis anteriores muestran el modo en que las artistas enuncian fotográficamente y ponen en circulación, en escenas predicativas (artísticas o periodísticas y personales), las obras que resultan de la labor creativa y documental. El proceso de divulgación de las imágenes visuales responde a un esquema que se puede enunciar, en el modo semiótico, como *mujer con cámara fotográfica*→*etnografía del universo femenino en la cultura*→*producción de imágenes fotográficas sobre mujeres*→*puesta en circulación de imágenes en internet*→*praxis enunciativa estético-política, no consensual, pero crítica y visible*. La cámara en manos de

estas mujeres registra desde acontecimientos y devenires de la intimidad hasta las acciones públicas y colectivas, pero el proceso de enunciación de cada toma muestra a la mujer desde una perspectiva inusual o diferenciada de las convenciones más resistentes.

Ante la dificultad de divulgación de las obras en los espacios artísticos convencionales, las artistas acogen la relación entre el acceso a Internet, las redes sociales y los procesos de la fotografía digital que, en conjunto, posibilitan una mayor visibilidad de los trabajos y las voces expresadas con luz y forma. Las fotografías, como se ha observado, aprenden y trabajan continua y empecinadamente para conjugar estratégicamente los recursos disponibles y conquistados con las necesidades creativas y personales. Esta labor de lectura artística, visual y documental del tiempo y lugar que habitan con congéneres las presentifica en entornos socioculturales, pese a los prejuicios y las censuras. Las consecuencias son importantes, porque ellas son valoradas por sus nombres propios (no por el de otros) y el contenido de las obras contribuye a la creación de un discurso participativo y abierto de diversos actores sociales, con una ganancia significativa en la sonoridad de las voces de un «nosotras» que integra a los oprimidos, a quienes prácticas del poder reificante niegan

la sensibilidad, la sociabilidad y la inteligencia que anida en el cuerpo vivo del sujeto.

3. Conclusiones

Estas formas fotográficas de materialización discursiva de los conflictos hacen parte conatural del devenir del arte y están implicadas en un posicionamiento que cuestiona y busca innovaciones frente a la manera en que la historia consolidó la presencia del hombre en la manera en que la mujer se mira (Berger, 2016). Las artistas plantean otras preguntas, buscan significaciones que escapan a lugares comunes y se reconstruyen profundizando en la propia sensibilidad frente al mundo y las exigencias de comprenderse a sí mismas, sea en la dimensión biológica, afectiva, social o cognitiva y todas a la vez. Para esto, recurren a la construcción de narraciones en las que la propia corporalidad y la de las congéneres aparecen como lugar de referencia, de proliferación del sentido frente al modo complejo y vital de ser-en-el-cuerpo. Se trata, en suma, de procedimientos de enunciación relacionados con un cuerpo que siente y padece por sí solo (Landowski, 2015), que es reconocido como cuerpo-sujeto, social, pero sin que esto se traduzca en una resignación a la heteronomía (Castoriadis, 1989).

Al ser publicada en redes de información del ciberespacio, las obras quedan ancladas a mensajes verbales, de diseño gráfico, etc., que remiten a intereses y posturas de sujetos con problematizados estilos de vida cultural. La ostentación de la resistencia ante la violencia remite a la figura de la mujer como centro del mito sacrificial, en la posición antropológica del héroe convertido en chivo expiatorio, como se aprecia en los retratos horizontales, pero también a la reconstrucción de ella en tensión con convenciones sociales y en una apropiación personalizada de la artísticidad compositiva de la imagen visual, como sucede en las fotografías verticales aquí estudiadas. Las mujeres en el centro de las imágenes se asumen o se exhiben para señalar la gravedad de ciertas infamias y la urgencia de las reivindicaciones. Esta beligerancia, que lleva también al ocultamiento de la identidad personal en un mundo peligroso, corresponde a una narrativa con usos alternativos de los medios que escapan de la banalidad. En las prácticas culturales de las escenas y las formas de vida, las cuatro fotografías relatan un hacer estético y ético particular, que discurre sobre el cuerpo femenino como conatural al ser sujeto en las inmediaciones de tensiones socioculturales represoras y liberadoras.

Las diversas respuestas enunciativas en la imagen fotográfica responden, como se ha

visto, a la urgencia de cómo y desde dónde mirar el cuerpo y constituyen la estrategia que buscan construir las artistas para manifestar las propias lecturas y abrir posibilidades de sentido sobre la humanidad. De allí que los discursos sobre la identidad, la moral, la estigmatización o la injusticia social se hacen tangibles con las imágenes que crean y se divulgan en redes sociales, en medios de lucha reivindicativa, en espacios de reflexión sobre el cuerpo y la investigación artística que le atañe. Esta difusión de imágenes en redes sociales dinamiza también la defensa de la dignidad humana, la feminidad, la infancia, entre otros fenómenos, y actualiza a los intérpretes sobre el estado de los logros y fracasos de la gente frente a sistemas gubernamentales contradictorios y con profundas grietas que dejan entrever las perversiones en el ejercicio del poder. Las estrategias para aprovechar la Internet para llevar las fotografías a espacios de intercambio social son solidarias con la modelización de un cuerpo político y convocan al lector u observador a implicarse en el modo de habitar el propio órgano complejo y vivo que, en la comunidad de los congéneres (o de los cuerpos retratados y de los cuerpos-subjetividades mirantes), tiene posibilidades de empatía, de sensibilidad y de pensamiento críticos.

La representación del cuerpo femenino no se refiere solo al cuerpo de la persona que nace con los tributos dominantes de la feminidad, sino también a quien los adquiere por construcción como proyecto de vida, asunto que falta investigar en diversos trabajos de artistas latinoamericanos. Estos buscan coparticipar, desde el arte y la comunicación, en el desarrollo de políticas y acciones consistentes para que las personas puedan reconciliarse consigo mismas en espacios sociales acogedores de la diferencia como riqueza humana. El retrato del cuerpo de la mujer, en esta muestra fotográfica latinoamericana analizada, aparece como parte de un modo de hacer que revela prejuicios de las formas de vida mientras estas se resisten a reconocer errores que las debilitan.

Referencias

- AGUILAR-SIZER, M. *et al.* (2017). Variables sociodemográficas relacionadas con el bienestar en personas con o sin discapacidad. *Maskana*, 8, 37-47.
- BARTHES, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil.
- BASSO FOSSALI, P. y Dondero, M. G. (2011). *Sémiotique de la photographie*. Pulim.
- BERGER, J. (2016). *Modos de ver*. Gustavo Gilli.
- BEYAERT-GESLIN, A. (2017). *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*. De Boeck Supérieur.
- CASTORIADIS, C. (1989). Poder, política, autonomía. *Estudios*, 18, 7-35.
- DONDERO, M. G. (2020). *Les langages de l'image: De la peinture aux Big Visual Data*. Hermann.
- _____ (2016a). L'énonciation énoncée dans l'image. *L'énonciation aujourd'hui, un concept clé des sciences du langage*, 241-258. Fonds National de la Recherche Scientifique, Université de Liège. Consultado: 13/12/2020. <https://bit.ly/3U7feDO>
- _____ (2016b). Les aventures du corps et de l'identité dans la photographie de mode. *Actes Sémiotiques*, 117. Consultado: 13/03/2021. <https://bit.ly/3S3dvx9>
- DORFLES, G. (1984). *El intervalo perdido*. Lumen.
- FONTANILLE, J. (1989). *Les Espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)*. Hachette.
- _____ (2008). *Soma y sema*. Universidad de Lima.
- _____ (2016). *Prácticas semióticas*. Universidad de Lima.
- _____ (2017). *Formas de vida*. Universidad de Lima.
- _____ (2018). *Cuerpo y sentido*. Universidad de Lima.
- GRUPO μ (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Cátedra.
- LADRÓN DE GUEVARA, J. (2016). *Mi campo de batalla*. La valija de fuego.
- LANDOWSKI, E. (2005). *Les interactions risquées*. Pulim.
- _____ (2015). *Pasiones sin nombre*. Universidad de Lima.
- NANCY, J-L. (2006). *La mirada del retrato*. Amorrortu.
- POLIDORO, P. (2016). ¿Qué es la semiótica visual? Universidad del País Vasco.

- PORRAS LAGUNA, M. (2014). *Mujeres fotógrafas en el siglo XXI*. En Issu.com. Consultado: 8/01/2021. <https://bit.ly/3LbXHWs>
- PUPO, A. (Sin fecha). *A little of my life... a little of me*. WordPress. Consultado: 8/01/2022. <https://anelipupo.com/galeria-virtual/>
- QUINTANA, L. (2020). *Política de los cuerpos*. Herder.
- RASTIER, F. (2011). *La mesure et le grain. Sémantique de corps*. Honoré Champion.
- RICOEUR, P. (2002). *Del texto a la acción: Ensayos de hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica.
- RAZO, V. (2022). *Victoria Razo Photojournalism*. Visura. <http://www.victoriarazo.com/>
- ROJA, T. (2019). *Tabata Roja*. En Medium.com. <https://bit.ly/3d7ICsX>
- ROJA, T. y Medusa, M. (2019). *Siluetas y flores a blanco y negro: entrevista con la fotógrafa Tabata Roja*. En Chidasmx. Consultado: 27/09/2020. <https://www.chidas.mx/2019/02/entrevista-con-la-fotografa-tabata-roja/>
- ROSALES CUEVA, J. H. (1993). *Semiótica de la postura corporal en el medio estudiantil de la Universidad Industrial de Santander. La teatralidad cotidiana*. Maestría en Semiótica de la UIS.
- ROSENBLUM, N. (2010). *A History of Women Photographers*. Abbeville Press Publishers.
- SACAQUIRIN-RIVADENEIRA, C. y Peña-Contreras, E. (2020). Percepción del feminismo en mujeres y hombres de la ciudad de Cuenca, Ecuador. *Maskana*, 11(2), 34-45. <https://bit.ly/3xk8HMi>
- SHAFFER, E. et al. (2020). Interrupting Sexism at Work: How Men Respond in a Climate of Silence. *Catalyst*. Consultado: 19/04/2021. <https://bit.ly/3xk9jBA>
- VALIJA DE FUEGO [Valija de fuego editorial]. (2016). *Book trailer: Mi campo de Batalla de Juliana Ladrón de Guevara* [Archivo de video]. <https://bit.ly/3QDTcoX>
- YELIN, H. y Clancy, L. (2020). Doing impact work while female: Hate tweets, ‘hot potatoes’ and having ‘enough of experts’. *European Journal of Women's Studies*, 28(2), 175-193. <https://bit.ly/3Bz8o2y>



Quand la photographie de mode se revêt de la posthumanité

Jessica Ragazzini

Université Paris Nanterre, Université du Québec
en Outaouais

RÉSUMÉ

De manière inédite, cet article vise à cerner les grandes étapes de l'évolution corporelle de la posthumanité dans la photographie de mode grâce à l'étude des productions des photographes Helmut Newton et Nick Knight. Dès les années 70, Helmut Newton réifie le corps avec fantaisie et érotisme. Le corps de ses modèles vivants est confondu aux formes du mannequin de vitrine. Visuellement, les deux deviennent indissociables, s'inscrivant alors dans l'héritage du fantasme de l'animation des créatures artificielles et dans le déploiement des technologies portant sur la modification du vivant. À cet effet, le terme «posthumanisme» se développe dans la sphère philosophique depuis le début des années 1980. Influencé par ces nouvelles conceptions du

corps, Newton réalise les photographies des tenues du couturier Thierry Mugler, inspirées du film *Metropolis*.

Dans les années 1990, Nick Knight tente à la fois d'aller plus loin que les limites biologiques du corps, et souhaite également dépasser les limites de la photographie de mode. Ainsi, l'article prend le parti de présenter la photographie de mode comme est un médium de convergence entre le corps et l'objet, l'imaginaire et le réel en la positionnant comme une pratique posthumaniste.

Mots-clés:

mode,
posthumanisme,
corps,
photographie,
cyborg,
mannequin.

ABSTRACT

In a new way, this article aims to identify the main stages of the corporal evolution of posthumanity in fashion photography, through the study of the productions of photographers Helmut Newton and Nick Knight. Since the 70s, Helmut Newton reifies the body with fantasia and eroticism. The body of his living models is confused with the forms of the display mannequin. Visually, the two become indissociable in the heritage of the phantasm of the animation of artificial creatures and in the deployment of technologies on the modification of the living. To this end, the term “posthumanis” has been developing in the

philosophical sphere since the early 1980s. Influenced by these new conceptions of the body, Newton took photographs of Thierry Mugler’s outfits, inspired by the film *Metropolis*.

In the 1990s, Nick Knight tries to go beyond the biological limits of the body, and also, he wants to go beyond the limits of fashion photography. Thus, the article takes the approach of presenting fashion photography as a medium of convergence between the body and the object, the imaginary and the real by positioning it as a posthumanist practice.

Keywords:

fashion,
poshumanism,
body, photography,
cyborg,
mannequin.

1. Introduction¹

En 2017, le prestigieux prix du portait *Taylor Wessing* fut attribué à Maija Tammi pour la photographie d'un robot humanoïde. Cette désignation a de quoi surprendre puisque ce prix est censé être décerné pour la représentation d'un être humain. Le robot étant un objet, la photographie proposée aurait dû être disqualifiée au concours. Au-delà de la remise en cause des catégories photographiques, cette nomination renseigne sur la perception actuelle du corps humain. Son image peut être assimilable à un objet, alors

que l'inerte est, quant à lui, assimilable au vivant. Dans la photographie de mode, des phénomènes similaires opèrent. En effet, en 2017 également, l'édition britannique du magazine *Styliste*² choisit de présenter la gynoïde Sophia³ comme nouvelle égérie

1. Les images de cet article sont consultables via la conférence diffusée sur la plateforme YouTube, réalisée dans le cadre du Colloque corps 2021. Disponible en <https://bit.ly/3BfgTyn>

2. Publié pour la première fois en 2009 en Angleterre, *Stylist* est un magazine hebdomadaire au format numérique et papier. En 2013, le groupe *Marie Claire* rejoint l'éditeur britannique *Shortlist Media Limited* pour publier l'édition française.

3. Ce robot fut construit dans le cadre du projet «Loving AI» qui avait pour objectif de créer un logiciel qui permettrait aux robots humanoïdes d'interagir avec les être humain «de manière aimante et compatissante, et de promouvoir la compréhension» (Goertz *et al.*, 2017, p. 2).

de son 400^e numéro. Le robot construit par David Hanson, est photographié à la manière d'une humaine. Proposer l'image d'une création artificielle pour illustrer une sortie anniversaire suggère que le magazine souhaite donner une vision plus que moderne à sa ligne éditoriale; celle-ci est décidément tournée vers le futur. Ces deux exemples proposent de redéfinir la représentation du corps au-delà de ses capacités biologiques humaines (Coulombe, 2009) et de la conception humaniste de celui-ci (Coulombe, 2009).

L'objectif de cet article est d'impulser une réflexion sur l'histoire de la représentation du corps posthumain dans le cas spécifique de la photographie de mode. Celle-ci est rarement considérée comme faisant partie des représentations posthumanistes. Pourtant, le corps augmenté, réifié, modifié et, totalement transformé s'y déploie. Contrairement à l'iconographie artistique qui remonte à Pygmalion (Grimaud et Vidal, 2012), la genèse de la redéfinition du corps dans la mode réside dans un premier temps dans l'exploration du mannequin de vitrine inerte. Ensuite, c'est autour de la robotique et des potentiels fictionnels qu'offre la prothèse, de stimuler les rêves autant des créateurs que des photographes. Enfin, le numérique va offrir une infinité de possibilités

de redéfinir l'image du corps en explosant son unité. De manière inédite, cet article s'intéresse essentiellement à la pratique de deux photographes de mode: Helmut Newton, considéré comme le premier photographe de mode posthumaniste (Baqué, 2019), et Nick Knight envisagé comme porteur d'une photographie de mode tournée vers la malléabilité du l'image du corps.

2. Le mannequin comme premier corps de la mode posthumaniste

Lorsque la photographie a commencé à être employée par les magazines et les catalogues de mode, l'activité des modèles vivants se développe également (Charliac et Lemonnier, 2009). La maison Worth and Bodergh se risque d'abord à présenter ses créations sur des modèles vivants à Paris⁴. Le corps vivant est synonyme de haute couture, alors que son opposé, le mannequin de vitrine symbolise une nouvelle société tournée vers le sériel et le prêt-à-porter. Ces changements opèrent dans la vie quotidienne, autant que dans la sphère

4. Par la suite, Londres voit apparaître les premiers défilés à la fin du XIX^e siècle (Brachet-Champsaur 2006, p. 98).

artistique. Le mannequin voit sa place considérablement évoluer au fil de son histoire⁵. Outil d'artiste, il est devenu un compagnon, et finalement a gagné sa place en tant que sujet artistique à part entière au XX^e siècle. Bien avant que les surréalistes le mettent à l'honneur dans leur exposition de 1938, le langage courant étend sa définition au registre du corps. En 1906, dans le magazine britannique *The Bystander*, on repère une ampliation sémantique du mot «mannequin» qui désigne désormais à la fois l'objet anthropomorphe, et la jeune femme bien habillée, selon les dernières tendances de la mode⁶.

Le langage de la mode réifie le corps. Toujours dans un éternel dialogue avec l'histoire de l'art, le corps est aussi transformé en objet lors de ses réemplois dans

les différents mouvements artistiques de l'entre-deux-guerres et de l'après-seconde. Si dans les deux domaines – l'art et la mode – le corps est un mannequin artificiel, il peut être autant construit et démonté qu'amélioré. Dans une époque fragilisée par le perfectionnement des machines de guerre et bouleversée par la vulnérabilité du corps humain, le corps-objet devient l'idéal de l'Être nouveau. Son image est développée autant par le Futurisme, Bauhaus, Dada, le Constructivisme et le Surréalisme. Tantôt, cet Être nouveau est un corps-machine, un être viril qui permettrait de gagner la guerre (Lista, 1995; Slavkova, 2020); tantôt, il est un corps féminin érotisé. Dans les deux cas, la représentation d'un corps qui défie les lois de la biologie, transformée par la technique, est appréhendée comme un espoir de renouer l'humain avec la science (Giannachi, 2004). À partir de la machine destructrice et meurtrière du corps humain, l'art propose une vision de la technique capable de réparer et de bonifier le corps. En 1922, le photographe surréaliste Man Ray et le couturier Paul Poiret concluent une entente afin de renouveler l'image de la mode et de la femme (Grimaud in Ray *et al.*, 2019). Dans cet esprit, l'anthropomorphisme leur paraît prometteur, il souligne la porosité entre les photographies commerciales et artistiques

5. En 2015, le Musée Bourdelle a offert une rétrospective consacrée à ses transformations et à ses modes de considérations.

6. «Un mannequin est une jeune femme belle, admirablement proportionnée, dont la mission est de revêtir les dernières créations de son employeur et de leur donner la grâce que seules permettent des formes parfaites. Sa grammaire peut être exécration et son caractère plus exécration encore, mais, quelle soit originaire de l'aristocratie faubourg Saint Germain ou du populaire faubourg Montmartre, elle doit posséder le chic de la Parisienne» (Keyzer, 1906, p. 327).

(Ray *et al.*, 2019). Lors de l'exposition des Arts décoratifs de 1925, Man Ray réalise une série d'images dans laquelle les mannequins de vitrine semblent être vivants, mais arrêtés dans leurs mouvements. Ces premières élaborations dans la mode qui convoquent le vivant et l'inerte simultanément, sont aux prémices d'une redéfinition du corps qui sera davantage investiguée par le posthumanisme.

La cybernétique voit ses premiers jours durant la Seconde Guerre mondiale. Elle impose de repenser la société du XX^e siècle à la lumière de l'intrusion des objets technologiques dans le quotidien. Après les catastrophes nucléaires, l'art et la mode se saisissent de la technique et de la cybernétique pour en extraire les possibilités qu'elles offrent⁷. La cybernétique apparaît comme une manière de contrôler le monde en passant par une meilleure communication entre les sociétés elles-mêmes et leurs communautés. Dans une réactualisation du dualisme du mathématicien et philosophe René Descartes, le corps n'est plus un automate, il est pensé comme un programme

informatique servant à transmettre des informations. Ainsi, cette vision du monde et du vivant réifié et contrôlé permet de donner l'illusion d'un avenir plus sécurisant et maîtrisé. Dans les années 1950, des artistes cinétiques tels que Tinguely, ou encore les créations de robots comme ceux de Nam June Paik et Bruce Lacey, lors de la décennie suivante, inscrivent les premiers pas d'un art de la robotique, également appelé «art cyborg» (Giannachi, 2004, p. 2). Par ailleurs, cette décennie joue un rôle majeur dans les conceptions du futur. Au-delà des frontières de la planète, la conquête spatiale est le nouveau terrain d'affrontement entre les pays. Après que l'URSS fut la première puissance mondiale à mettre un être humain en orbite, les États-Unis enclenchent de nouvelles recherches pour «mettre le pied» sur la lune. Dans cette euphorie technique et scientifique, les chercheurs Manfred Clynes et Nathan Kline réfléchissent à la conception d'un être humain modifié qui serait capable de survivre dans l'espace. Dans l'article intitulé «Cyborgs and Space» (1960), ils présentent leur *Cybernetic Organism* (Clynes et Kline, 1960; Pavitt, 2008, p. 82). Plus communément appelé Cyborg, il s'agirait d'un être humain vivant dont les organes artificiels seraient plus performants que les combinaisons les

7. Elles stimulent l'espoir de créer une société meilleure afin de ne pas reproduire les erreurs du passé. La jeunesse voit alors en elles autant les risques que les promesses.

plus hautement perfectionnées. Finalement, c'est dans la sphère de la représentation –artistique et vestimentaire– que leurs études connaissent le plus grand succès. La mode de l'ère spatiale est popularisée par des créateurs tels que Pierre Cardin, André Courrège ou encore Paco Rabanne. Malgré leurs différences, les trois créateurs se retrouvent autour des formes novatrices qu'ils proposent, afin de restructurer le corps humain vêtu désormais de matières artificielles et brillantes, rappelant celles des combinaisons spatiales ou encore l'imagerie des films de science-fiction.

3. Helmut Newton et la photographie posthumaniste

Né en 1920 et décédé en 2004, Helmut Newton est l'un des photographes de mode les plus renommés de son temps. Sa carrière est divisée entre l'univers de la mode et celui de l'érotisme, entre le magazine *Vogue* et le magazine *Playboy*. Le tumulte de pratiques artistiques et philosophiques amorcé dans les années 60 conduit à l'émancipation de nouvelles pratiques représentationnelles; le photographe parvient à saisir cette agitation autour du corps en proposant la valorisation de la photographie de mode.

Le corporel est atteint dans son image tout comme dans sa conception. Mais Newton ne fait pas qu'en capturer le reflet, il profite de cette remise en question des formes pour innover dans son domaine professionnel (Dondero, 2014). Pour la chercheuse Dominique Baqué, Helmut Newton est l'un précurseur d'une photographie posthumaniste (Baqué, 2019); il renouvelle l'imagerie du corps, essentiellement féminin, et repousse ainsi les attentes habituelles liées à ce type de photographies commerciales. Le posthumanisme newtonien pourrait être divisé en deux parties. La première concernerait essentiellement son emploi du mannequin de vitrine présenté comme étant une femme vivante et inversement; cette confusion entre le corps et l'objet fut l'un des fils conducteurs de sa carrière. La deuxième fut bien plus courte allant de la fin des années 80 jusqu'à son décès en 2004. Durant cette partie, il contribue à développer une imagerie du corps robotisé.

À la fin des années 60, la généralisation de l'idéal positif du futur s'efface de l'avant-scène de la photographie de mode. Plus subtile, la photographie du corps que développe Newton se différencie de l'imagerie spatiale. Il se consacre à une idéalisation d'un présent alternatif et non plus d'un futur hypothétique qui semble toujours plus

inatteignable. Dans la figuration d'un présent imaginaire, il représente un corps-objet dans lequel l'humanité se confondrait à l'artificiel avec humour et érotisme. La nouveauté de Newton s'exprime dans l'idéal de la femme artificielle qui n'est plus seulement soumise au désir masculin. Comme la mode de l'ère spatiale l'avait suggéré, la femme des années 1960 et 1970 est en pleine émancipation. Ce mouvement social s'accompagne d'une nouvelle sensualité, celle de la femme de caractère. Pour la conservatrice Françoise Marquet, Newton s'inspire des femmes de son temps,

Les photographies de Helmut Newton s'identifient à cette conquête acquise progressivement et qui a changé radicalement la mentalité de la femme, car c'est la première fois de son histoire qu'elle a la maîtrise de sa sexualité, qui n'est plus liée à la maternité. Les verrous de la morale judéo-chrétienne sautent en éclats, et il y a coïncidence parfaite dans le temps entre cette révolution et ce que dévoile et met au jour le talent de Helmut Newton. (Marquet, 2016, p. 16)

Bien que différentes de l'image docile de la femme, les photographies de Newton fleurent constamment avec une certaine

ambiguïté à savoir si leur érotisme est dédié au regard masculin, ou s'il s'agit d'une manière pour la femme de prendre sa place en assumant pleinement sa sexualité, son corps et son caractère bien trempé. Parfois, l'incertitude se concrétise dans la difficulté à identifier si Newton a photographié des femmes vivantes ou des mannequins inertes. En mars 1968, il réalise une série pour l'édition anglaise du magazine *Vogue* intitulée *models, mannequins and a man in the woods*⁸. Il propose la photographie d'une femme qui porte une tenue rappelant celle d'une officière. Le sujet se tient à l'extrême gauche de l'image. Chapeauté, elle est vêtue d'un manteau et des bottes qui lui arrivent presque jusqu'aux genoux. Sa main droite est posée sur sa taille pendant que son index gauche pointe une direction vers le hors-champ droit. Elle indique à un homme et une autre femme habillée comme elle, la direction vers laquelle ils doivent continuer à porter d'étranges mannequins de vitrine qui possèdent le même accoutrement que les deux protagonistes féminins. Cette scène se passe dans une forêt, au milieu de dizaines

8. La photographie est consultable via la conférence diffusée sur la plateforme YouTube, réalisée dans le cadre du Colloque corps (2021, 2:14). Disponible en <https://bit.ly/3RYR50N>

d'arbres identiques. Jouant avec l'esthétique de la science-fiction des années 1960, Newton met en scène des objets anthropomorphiques qui semblent se multiplier et prendre vie à l'abri des regards. L'homme et la deuxième femme sont soumis à la première. L'immobilité mannequinée de cette dernière est brisée par un seul élément: le bras qui donne l'ordre. Le seul homme de l'image est aussi le seul vêtu en couleur claire et dont les yeux sont cachés par des lunettes. Les deux femmes ont l'air relativement jeunes, à l'instar des mannequins inertes qui possèdent une esthétique corporelle et objectale sensiblement la même. Cependant, le corps masculin est traité différemment. Les marques du temps sur son visage sont visibles, son corps est présenté dans un mouvement qui traduit un effort physique, à cela s'ajoute la singularité de son traitement chromatique par rapport aux autres personnages-personnes. Ici, le photographe de mode induit une confusion posthumaine qui se distingue et s'oppose au corps masculin vieillissant. La femme-objet est plus puissante que l'homme de chair sur lequel elle exerce son pouvoir. Néanmoins, ce renversement du patriarcat par un matriarcat strict se fait avec dérision dans un présent imaginaire. Ses images s'inscrivent dans l'héritage du fantasme de l'animation

de la créature artificielle et dans le déploiement des technologies.

Le corps féminin se libère en réécrivant sa propre histoire de l'art et en remettant en question le déterminisme biologique et social. La science-fiction, qu'elle soit littéraire, cinématographique ou photographique, permet de visualiser de nouvelles avenues possibles pour repenser le genre. Les recherches biologiques, techniques et médicales influencent grandement les philosophies de leurs temps. Réunies sous le terme de «posthumaniste», elles remettent en question les particularités de ce déterminisme. Dans la fiction photographique newtonienne comme dans la réalité tangible, la technique paraît être l'outil le plus pertinent pour envisager les combats d'égalité et d'équité en branle depuis les années 1960. Le cyberpunk, le cyberféminisme, le transhumanisme et l'afrofuturisme cherchent à transformer le plus profondément possible la conception du corps humaniste blanc, masculin et issu de la classe moyenne. Le posthumanisme embrasse la diversité tant de forme, de race, de sexe, de classe socio-économique et politique, s'étendant même au-delà de l'humain. En effet, dans leur rapport pour le Sénat de France, MM. Alain Claeys et Jean-Sébastien Vialatte relèvent qu'elles

[les idéologies posthumanistes] affirment que l'humanité devra s'élargir aux non-humains (cyborgs, clones, robots, tous les objets intelligents), l'espèce humaine perdant son privilège au profit d'individus inédits, façonnés par les technologies» (Claeys et Vialatte, 2012). La photographie de 1968 produite par Newton et publiée dans *Vogue*, introduit la nouvelle place centrale du corps féminin qui réclame son indépendance, en s'appropriant *photographiquement* la technologie du clonage. Par cette figuration imaginaire, Newton montre à la lectrice du magazine qui voit cette image qu'elle a le pouvoir d'agir sur son environnement, qu'elle est détentrice d'un potentiel de domination sur le masculin.

De surcroît, le développement des technologies informatiques, les avancées de la chirurgie, de la médecine et de la robotique permettent d'envisager de nouvelles possibilités pour lutter contre les faiblesses du corps, d'augmenter ses capacités (Marchal, 1999) et de se l'approprier en le recomposant⁹ (Guirimand, 2005; Desprats-Péquignot, 2007). En parallèle, les

médias ne cessent de mettre l'accent sur la représentation imagée du corps qui est devenue omniprésente dans les sociétés occidentales (Jeffrey Deitch, 1992) –et tout particulièrement dans la photographie de mode– (Micheli-Rechtman, 2022).

4. Exploder la corporéité par la photographie posthumaniste

Dans les années 1980, de multiples philosophes prennent la technologie à bras le corps¹⁰. Le nouveau siècle approchant à grands pas, ravive l'espoir d'un monde meilleur. Le corps est compris essentiellement dans ses limites biologiques. À la suite de Robert Ettinger, la philosophe et artiste Natasha Vita-More publie en 1983 le *Transhuman Manifesto*¹¹ dans lequel le vieillissement est perçu comme une maladie,

10. Nous pouvons notamment penser à la designer et philosophe transhumaniste Natasha Vita More qui publie en 1983 le *Manifeste du Transhumanisme*.

11. L'ouvrage est réactualisé à plusieurs reprises. Quatrième version, qui est à ce jour la plus récente, fut publié en 2020 sur le site internet de Natasha Vita More, il est consultable en suivant ce lien: <https://bit.ly/3LeEsvQ>

9. À ce sujet, on pense notamment à l'art charnel dont certains artistes telle que Orlan ont ensuite revendiqué le fait d'être des artistes post-humanistes (Marchal, 1999; Coulombe, 2009).

l'amélioration et l'augmentation du corps et du cerveau humain paraissent essentielles pour la survie. La technologie semble être le moyen de transformer la chair jusqu'à s'en séparer. Pour Vita More, l'art a une place particulière dans ce renouveau qui nécessite de revisiter les formes corporelles afin d'en inventer de nouvelles.

Deux ans après, la philosophe féministe, biologiste et historienne, Donna Haraway sort le *Manifeste Cyborg*¹². Elle opère une critique de la société. Plus spécifiquement, elle considère que la cybernétique de l'après-Deuxième Guerre s'est infiltrée dans tous les domaines de la recherche. Elle a conduit à une standardisation du corporel autant dans le médical que dans les autres sciences. Haraway envisage la biologie comme une construction. Cette édification peut être déconstruite; et pour ce faire, la chercheuse démantèle le corps morceau par morceau en utilisant la figure du cyborg comme métaphore du féminin. Le choix du cyborg n'a rien d'innocent. Depuis la publication «Cyborgs and Space» de Manfred E. Clayns et Nathan S. Kline la créature-crédation est particulièrement populaire. Ainsi,

Haraway s'en sert pour définir un corps composé d'une part de la tradition organique, et d'autre part constituée de son appropriation moderne des technologies tournées vers le futur. La métaphore lui sert à montrer que l'identité se crée non pas seulement par l'incarnation corporelle déterminée à la naissance, mais qu'elle se forge également avec une part d'indépendance par rapport au déterminisme biologique; celle-ci dépend autant de l'expérience vécue que de celle imaginée. Le corps féminin, tout comme celui du cyborg, est à mi-chemin entre la tradition charnelle et la *future*. Haraway s'interroge alors «pourquoi nos corps devraient-ils s'arrêter à la peau?» (Haraway, 1990, p. 76). Cette question sera le leitmotiv des couturiers et photographes des années 1980 à nos jours qui prospectent au sein des réflexions philosophiques. Face à cette effervescence philosophique et artistique, le commissaire Geoffrey Deitch présente en 1992 l'exposition *Post-human* au FAE Musée d'art contemporain de Pully (Lausanne). Le terme «*post-human*» (ou post-humain) est choisi pour mettre en mot les changements de la conception et de la représentation de l'être humain par rapport aux avancées technologiques. L'adoption de ce titre et son association aux œuvres exposées forment l'énoncé d'une

12. L'ouvrage connaît à son tour nombreuses actualisations, notamment en 1991, puis en 2003.

production visuelle en pleine mutation, que ce soit au niveau des sujets ou des médiums. Dans cette même décennie, la photographie et la mode s'emparent de ces nouvelles études sur le corps. En libérant l'imaginaire, les créateurs envisagent un corps sans limites, dont la photographie permet de créer un univers autre, dans lequel le vêtement participe à une redéfinition des limites corporelles. Par la suite, le numérique induit une nouvelle perception de la représentation que le photographe Nick Knight révolutionne. En même temps que Newton et Knight se tournent vers le futur, les deux photographes s'enracinent également dans la tradition d'une imagerie du futur qui s'élabore depuis au moins un siècle. Comme le signale Maxime Coulombe, «La posthumanité [...] abandonne une définition humaniste de l'homme pour en faire une simple espèce dans l'écosystème plus large de la communication et de la cybernétique» (Coulombe, 2009, p. 52). Ainsi, les photographes –et principalement Nick Knight– proposent l'imagerie d'un corps décontextualisé (Coulombe, 2009) et qui revêt la postmodernité comme un costume (Coulombe, 2009).

Né en 1958, Nicholas David Gordon, connu sous le nom de Nick Knight, est professeur honoraire à l'Université des Arts de

Londres. Photographe de mode depuis les années 1990, il a collaboré notamment avec Alexander McQueen, Thierry Mugler et Yohji Yamamoto. Sa maîtrise de la photographie lui a permis d'exposer entre autres à la Tate Modern, au Victoria & Albert Museum et à la Saatchi Gallery. La pratique de Knight est une forme en constante évolution que cela soit dans les médiums qu'il utilise ou dans les veines graphiques dans lesquelles il s'inscrit. Depuis les années 1990, ses représentations du corps et du vêtement sont travaillées à la limite de l'abstraction. Le goût pour la culture populaire réunit Helmut Newton et Nick Knight, ainsi que les couturiers Thierry Mugler et Alexander McQueen pour lesquels ils travaillent (Svendsen, 2006). Le cyborg, dont les formes se multiplient autant au grand écran que dans la littérature de science-fiction, fascine. En effet, il stimule les rêves de demain, le fantasme corporel d'une femme hybride, mais également les craintes d'une technologie dangereuse pour l'humanité. Les photographes de la mode posthumanistes prennent pour sujet des corps hybrides d'acier, de métal, de fer. En novembre 1995, Newton propose à *Vogue* des images des créations de Thierry Mugler nommées

*Johanna for Thierry Mugler*¹³, inspirées par le film *Metropolis*, et par des œuvres surréalistes. Si la tenue en elle-même réfère au corps d'acier du cyborg, la composition et l'iconographie mises en scène proposent une tension singulière entre la chair vivante et l'objet robotisé. La photographie de mode est alors réinventée pour investir la science-fiction en remettant en cause les limites du corps. Le féminin est perçu dans une iconographie de force que les artistes futuristes associaient, au début du siècle, au corps masculin.

De son côté, le photographe Nick Knight travaille notamment avec Alexander McQueen. Les créations du couturier sont inspirées de la science-fiction, de monstres et d'extraterrestres. Knight en propose des photographies épurées, sans décors et avec très peu d'accessoires. Seuls le corps et le vêtement sont présents, fusionnant l'un avec l'autre. En 1997, il photographie l'actrice américaine Devon Aoki dans une tenue orientalisante revisitée signée McQueen pour *Visionnaire 20*. Sobrement présentée frontalement sur un fond gris, la

jeune femme se trouve entre la tradition de la tenue d'inspiration asiatique et un imaginaire de la posthumanité. Son visage est étonnamment lisse et sans expression faciale alors que son front est transpercé par deux grandes épingles. Ses yeux de deux couleurs provoquent une sensation inquiétante. Le regardeur est face à une créature inédite et fascinante. Alors que l'œuvre de Newton reposait sur une mise en scène du corps en dialogue avec l'objet, les photographies de Nick Knight se différencient en se focalisant sur l'influence réciproque du corps et du vêtement, qui provoque l'incorporation et bouleverse les normes. Knight réduit le corps à sa peau, sa matérialité, sa surface et ses limites. Traditionnellement, les couturiers transforment la peau en un tissu pour leurs créations, le cuir. De façon similaire, le photographe transforme la peau en une matière au statut incertain qui n'existe que pour et par l'image. Ce corps-surface (Coulombe, 2009) est canonique d'une photographie posthumaniste qui atteint son paroxysme dans la pratique de Knight.

Dans les années 1980 et 1990, Helmut Newton et Nick Knight s'intéressent à la thématique de la prothèse, dont le statut évolue dans la culture populaire. En effet, le posthumanisme est en train d'opérer un changement de paradigme à son égard.

13. La photographie est consultable via la conférence diffusée sur la plateforme YouTube, réalisée dans le cadre du Colloque corps (2021, 6:00). Disponible en <https://bit.ly/3BfgTyn>

Celle qui au début du siècle était vue comme la matérialisation d'un lourd handicap devient l'emblème d'un humanisme revisité et dépassé. La prothèse vient jouer le rôle d'un nouveau membre, un membre qui à la fois s'intègre au corps, tout en étant différent du reste de la chair. Dans tous les cas, la prothèse est photographiée comme une capable d'augmenter l'humain, dans le domaine de la séduction fétichiste pour l'actrice et chanteuse Vera Modesta, ou sportive et artistique pour la coureuse et modèle Aimee Mullins. En 1998, Knight photographie la jeune athlète d'handisport Aimee Mullins qu'Alexander McQueen prend comme égérie. Knight met en valeur les prothèses créées par le couturier sans chercher à cacher sa particularité physique. Ainsi, il bouscule les mentalités en mettant de l'avant de nouveaux stéréotypes de beauté (Garland-Thomson, 2002). Avec d'autres modèles ayant divers handicaps, Aimee Mullins est présentée dans le numéro 46 du magazine *Dazed & Confused* intitulé «Fashion-able?». La coureuse fait la couverture avec des prothèses arquées utilisées pour le sport, alors qu'une seconde photographie montre Mullins avec de fausses jambes de bois. Dans la première image, Knight la photographie à demi nue dans un clair-obscur. Les prothèses sportives sont abstraites,

éloignées de tout anthropomorphisme. Elles rappellent la puissance d'une des coureuses les plus rapides au monde, alors que le dos nu qui offre le profil de son sein gauche revendique la sensualité du corps féminin. Dans la seconde image, Mullins est représentée comme un automate de bois. Les cerceaux du jupon inspirent l'innocence et la créativité d'un corps artificiel. Dans les deux images, Mullins domine le regardeur et la regardeuse par son appréhension en contre-plongée. Dans la photographie avec les prothèses de McQueen, cette perspective donne à voir une composition en cône, de surcroît induite par le vêtement, permettant de mettre principalement en valeur les jambes de bois. Alors que la photographie de couverture repose sur les lignes sinueuses que forment le corps du modèle et ses prothèses. D'un côté la prothèse est un objet au centre des nouvelles préoccupations de la mode posthumaniste; de l'autre, la prothèse évoque la sexualisation du corps des femmes sportives dans laquelle celui des handi-athlètes s'inscrit (Garland-Thomson, 2002). Cette représentabilité est à la fois un geste artistique et politique afin de revendiquer la présence de corps souvent occultés de la couverture médiatique. De plus, la collaboration avec un styliste de la notoriété de McQueen permet de soulever

des enjeux marginalisés. Comme le note le journal *Mail & Guardian* en 1998, les deux hommes attirent l'attention sur le fait que les personnes en situation de handicap souffrent de ne pas toujours trouver des vêtements qui leur correspondent. Plus que le combat d'une seule communauté, McQueen et Knight ébranlent tout le système de la standardisation de la beauté et de la mode normalisée.

L'image posthumaniste de Knight utilise le corps comme un élément de la composition d'une œuvre finale, il est un motif en dialogue avec d'autres formes et couleurs agencées. Nombreux critiques lui reprochent une objectification esthétique des modèles réduits à leur corps (Rawsthorn, 2007). Comme pour Newton, la réification n'est pas synonyme de soumission ou de mépris. De la même manière que l'agencement des lignes picturales créées une peinture, l'organisation des lignes corporelles et graphiques forment l'image. Par ailleurs, qualifier Knight de photographe est bien réducteur. À l'origine du film de mode *Knight Of Grace And Light* dont Knight fait partie, il s'aperçoit rapidement des changements que le numérique provoque sur production des images (Vinakmens et Knight, 2017). Par une inspection des limites des médiums numériques, Knight éprouve les

limites biologiques. Comme dans l'image *Knight Of Grace And Light*¹⁴, il insère des «erreurs», des «glitches» lui permettant d'exploser la corporalité et le vêtement. Fusionnant par les pixels de la matérialité de l'image numérique, ils définissent un corps posthumain qui explore le devenir de la fluidité du virtuel. Depuis 2000, Knight dirige la plateforme expérimentale SHOWstudio.com, qui promeut l'expérimentation et la diffusion de l'imagerie de la mode sans entrave. Le statut ambigu des images du corps est - plus que jamais - un sujet d'intérêt majeur, touchant toutes les sphères de notre quotidien. N'importe qui peut participer à l'élaboration d'une image posthumaine du corps grâce aux applications ou aux logiciels numériques. Plus encore, certaines plateformes proposent de repousser les limites de l'image et de s'inscrire dans le développement d'une iconographie posthumaniste d'un corps en trois dimensions. Pour Knight, les technologies de l'image ne peuvent plus être qualifiées de photographies, il s'agirait d'une nouvelle forme d'expérimentation qu'il souhaite continuer

14. La photographie est consultable via la conférence diffusée sur la plateforme YouTube, réalisée dans le cadre du Colloque corps (2021, 12:16). Disponible en <https://bit.ly/3BfgTyn>

d'inspecte grâce à la plateforme SHOWstudio.com (Vinakmens et Knight, 2017).

5. Conclusion

La photographie posthumaniste utilise le corps comme ressource inépuisable d'imaginaires. Cet article a permis d'élaborer un premier historique non exhaustif du déploiement du corps dans la photographie de mode posthumaniste qui s'est déroulée en trois phases. D'abord, la confusion du corps avec le mannequin de vitrine inerte a commencé à repousser les limites du vivant. Par la suite, les photographes ont incorporé l'artificiel au charnel. Pour finir, le corps est devenu une image totalement fluide grâce au numérique. Pour ce faire, les pratiques des photographes de mode Helmut Newton et Nick Knight furent analysées comme des cas exemplaires qui s'inscrivent dans les tendances de leurs temps, et singuliers pour la pertinence de leurs démarches, de explorations et la qualité de leur production. Ils ont permis de mettre en avant l'intérêt essentiel des études philosophiques qui permettent de saisir l'impact de la photographie de mode à la fois pour la représentation du corps et pour l'introspection du médium lui-même dont les prati-

ciens repoussent inlassablement les limites. Les deux photographes représentent deux pratiques charnières entre la tradition de la figuration du corps et l'innovation d'une imagerie posthumaniste. Cette recherche s'inscrit dans une abolition des catégories et des domaines liés à la figuration du corps, au prisme des nouvelles pratiques de l'image rendues possibles par l'insertion du numérique dans nos vies quotidiennes.

Références

- «Able to be Beautiful» (1998). In *Mail & Guardian*. Consulté: 16/06/2021. <https://bit.ly/3BcTSfn>
- BAQUÉ, D. (2019). *Helmut Newton: magnifier le désastre*. Éditions du regard.
- _____. (2004). *La photographie plasticienne: l'extrême contemporain*. Éditions du regard.
- BRACHET-CHAMPSAUR, F. (2006). Le défilé de mode et les grands magasins: des origines aux années 1960. In *Show-time. Le défilé de mode. Catalogue d'exposition: Musée Galliera, Paris, 3 mars/30 juillet 2006*. Paris Musées.
- CHARLIAC, L. et Lemonnier, B. (2009). Comment devient-on mannequin? *Eres, Savoirs et clinique*, (10), 23-20.
- CLAEYS, M. A. et Vialatte, J-S. (2012). *Office parlementaire d'évaluation des choix scientifiques et technologiques rapport sur l'impact et les enjeux des nouvelles technologies d'exploration et de thérapie du cerveau, enregistré à la présidence de l'Assemblée nationale à la présidence du Sénat*. T. 2, N° 4469, N° 476. Assemblée Nationale. Consulté: 16/06/2021. <https://bit.ly/3e-PoY5m>
- CLYNES, M. et Kline, N. (1960). Cyborgs and Space. *Astronautics*. New York Times Company. <https://nyti.ms/3BigyLe>
- COULOMBE, M. (2009). *Imaginer le posthumain. Sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*. Presses de l'Université Laval.
- DEITCH, J. (1992). *Post-Human*. FAE musée d'Art contemporain.
- DESPRATS-PÉQUIGNOT, C. (2007). De médecine en art contemporain: éthique du désir et jouissance du corps. *Cliniques méditerranéennes*, 76(2), 189-205.
- DONDERO, M. G. (2014). Les aventures du corps et de l'identité dans la photographie de mode. *Actes Sémiotiques*, (117). <https://bit.ly/3LeDSOv>
- GARLAND-THOMSON, R. (2002). Integrating Disability, Transforming Feminist Theory. *NWSA Journal*, (14), 73-105. <https://bit.ly/3LbynjR>
- GIANNACHI, G. (dir.) (2004). *Virtual Theatres: An introduction*. Routledge.
- GOERTZEL, B. et al. (2017). Loving AI: Humanoid Robots as Agents of Human Consciousness Expansion. *arXiv preprint*, Consulté : 13/06/2021. <https://bit.ly/3eS431H>
- GUIRIMAND, N. (2005). De la réparation des «gueules cassées» à la «sculpture du visage»: La naissance de la chirurgie esthétique en France pendant l'entre-deux-guerres. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 156(1), 72-87.

- GUNTHER, A. (2015). *L'image partagée: la photographie numérique*. Éditions Textuel.
- KEYZER, F. (1906). Week by week. *The bystander*, (11), 327.
- LISTA, G. (1995). *Marinetti anarchiste du futurisme*. Séguier.
- MA SUELI, G. (2010). O surrealismo e a moda. *ReVista, Belas artes*, (3). Consulté: 13/06/2021. <https://bit.ly/3DpuA0u>
- MICHELI-RECHTMAN, V. (2022). *Les nouvelles beautés fatales. Les troubles des conduites alimentaires comme pathologies de l'image*. Érès.
- PAVITT, J. (2008). *Fear and Fashion in the Cold War*. V&A Publishing.
- RAY, X. et al. (2019). *Man Ray et la mode*. Réunion des musées nationaux.
- RAWSTHORN, A. (2007). Vision Quest. In *The New York Times*. Consulté: 25/03/2021. <https://nyti.ms/3QIVkMv>
- SLAVKOVA, I. (2020). *Réparer l'homme. La crise de l'humanisme et l'homme nouveau des avant-gardes autour de la Grande Guerre (1909-1929)*. Presses du réel.
- VINAKMENS, K. et Knight, N. (2017). From the art & design issue: Nick Knight. *S/Magazine*. Consulté: 25/03/2021. <https://bit.ly/3Bcig0R>
- VITA-MORE, N. (2020). *The Transhumanist Manifesto* (Vol. 4). Consulté: 16/06/2021. <https://bit.ly/3LeEsvQ>



Monstrous incarnations: Potent figures, empty bodies, irreducible flesh

João Vitor Leal
Universidade Estadual de Campinas

ABSTRACT

This article examines how the figuration of the human in narrative cinema articulates the notions of body, identity, character, and image. It particularly investigates the concepts of “figure” (Auerbach, Didi-Huberman, Lefebvre) and “flesh” (Merleau-Ponty, Miranda), and resorts to the monster as a figure that both describes and disturbs the usual process of figuration, revealing a split between physical bodies and identities. I explore this dynamic by analyzing three horror films in which monstrous entities assume ordinary and familiar human forms: *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956), *The Thing* (John Carpenter, 1982), and *It Follows* (David R. Mitchell,

2014). Made visible through different figurative strategies (duplication-substitution, possession-disfiguration, autogenesis-interchangeability), the three entities express the same uncanny and invisible figure – one that disinvents cultural constructs of the human body, unshackles its figural potentialities, and unearths its irreducible phenomenological condition.

Keywords:

cinema, body,
figure, flesh,
character, image.



RÉSUMÉ

Cet article propose une réflexion sur la figuration de l'humain dans le cinéma narratif à partir de l'articulation entre les notions de corps, identité, personnage et image. Nous examinons en particulier les concepts de «figure» (Auerbach, Didi-Huberman, Lefebvre) et de «chair» (Merleau-Ponty, Miranda), et nous recourons au monstre comme une figure qui vient à la fois expliciter et troubler le processus de figuration, révélant une scission entre le corps physique et l'identité. Cette dynamique est explorée à travers l'analyse comparée de trois films d'horreur dans lesquels des entités monstrueuses prennent des formes humaines insoupçonnées: *Invasion of the*

Body Snatchers (Don Siegel, 1956), *The Thing* (John Carpenter, 1982) et *It Follows* (David R. Mitchell, 2014). Les trois entités, rendues visibles à travers différentes stratégies figuratives (duplication-substitution, possession-défiguration, autogenèse-interchangeabilité), expriment la même figure invisible – figure d'une inquiétante étrangeté qui défait les constructions culturelles du corps humain, libère ses énergies figurales et déniche son irréductible condition phénoménologique.

Mots-clés:

cinéma, corps,
figure, chair,
personnage, image.

And our bodies themselves, are they simply ours, or are they us?
William James, *The Principles of Psychology*

235 /

In a short essay on the film character, researcher Hans J. Wulff (1997), taking up ideas from John Perry (1975), discusses one of the postulates that govern human perception: we readily assume, without any need to demonstrate it, that there is and must always be an unequivocal correspondence between bodily unity and individual identity. In our daily life, as well as in official documents such as medical and criminal records, “all clues that lead us to the person pass through the body” (Wulff, 1997, p. 15). Fingerprints, portraits, radiographs, handwritten signatures, eye scans, DNA samples, virtually all of the processes and instruments that allow us to properly

identify someone do so by acknowledging the presence of a body or a trace of bodily manifestation.

However, this postulate is called into question by a contemporary culture strongly marked, among other things, by avatars that reinvent the self on social media, and growing medical practices such as plastic surgeries, genetic manipulation, and drug prescriptions that function as “chemical prostheses for a body perceived as flawed by the demands of the world” (Breton, 2013, p. 22). These practices, and the discourses that support them, basically disconnect body and identity, sanctioning a profusion of other possible and ever-changing bodies

as well as a decomposition of identity in different “subjectivation processes” (Védrine, 2000, p. 175).

In this article, I propose a strategic shortcut through cinema and the notion of film character to examine the relationship between body and identity. My main objective is to provide a better understanding of the figuration process through which cinema turns actors into characters and makes characters manifest ideas and sensations, relating this process to a phenomenology of the body. Let me start by noting that, since its early years, cinema has always entertained viewers by playfully fusing and confusing bodies and identities. For instance, *Transformation by Hats* (Lumière, 1895) had vaudeville artist Félicien Trewey perform several personalities in a single shot by quickly swapping props (hats, wigs, false beards) and changing postures and gestures. A few years later, Georges Méliès used cross-dissolves to accomplish a similar metamorphosis effect in *The Untamable Whiskers* (1904). Moreover, Méliès is known for exploring the possibilities of multiplying and fragmenting the image of the human body on the screen, as when he simultaneously appeared in the role of six musicians and their conductor in *The One-Man Band* (1900), or when he dismembered

himself into independent, animated pieces in *An Extraordinary Dislocation* (1901).

Film historians explain that, from around 1908 to 1914, a process of “narrative integration” began to domesticate early cinema’s “attractions” to make them serve the purposes of a story (Gaudreault and Gunning, 2006). In current narrative cinema, metamorphosis, multiplication, and fragmentation, as spectacular displays of the body, may no longer be employed for their own sake but have become recurrent tropes of fantasy, sci-fi, and horror films – genres in which doubles, clones, shadows, spectral reflections, and so on play important dramatic roles, often requiring an actor to play more than one character, or, on the contrary, multiple actors to play the same character. Horror films, in particular, typically resort to these tropes to operate splits between characters’ bodies and identities, making viewers experience “uncanny” feelings that illustrate Freud’s well-known formulation: “that class of the terrifying which leads back to something long known to us, once very familiar” (Freud, 2003, pp. 1-2). Hence, while viewers are drawn to mysterious plots involving the most ambiguous characters, cinema perseveres in its tradition of playful figuration, relying on the camera’s inevitable capacity to convert

bodies into images. Once captured by the camera, bodies become indefinitely plastic and manipulable objects that can easily abandon their expected identities:

No art has more freedom than the cinema to associate the same body with different people. The “playful” aspect of the representation, the indirect nature of the relationship between the actor, the character, and the body mean that individual identity can be staged like a puzzle: the person and the body represent different qualities than can be relatively freely combined. (Wulff, 1997, p. 15)

These opening remarks reveal that the process of figuration in cinema strains a few different notions that are nonetheless intertwined: body, identity, character, and image. In the first section of this article, I will examine this intertwining by relating narrative cinema to the theological motif of the “incarnation”, elaborating on the literary and philosophical concept of “figure” to discuss how characters incarnate in actors and how ideas and sensations manifest through them. To further investigate this question, section two will develop a comparative analysis of three horror films: *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956),

The Thing (John Carpenter, 1982), and *It Follows* (David Robert Mitchell, 2014). In a close reading of key narrative and visual elements of these films, I will examine their staging of what I define as “monstrous incarnations” – scenes in which an abstract entity, incorporeal and invisible by itself, acquires the sensible form of unsuspected human bodies. These films urge viewers to face the inhuman, the radical otherness within what appears to them as human bodies emptied of all humanity. For this reason, in section three, I will suggest that the entities in each of the films can be thought of as different manifestations of the same figure – a figure I will address in terms of monstrosity and alterity, emphasizing its cognitive implications and how it relates to the idea of death. Finally, in the fourth section, I will turn to the broader context of contemporary culture, delving into Merleau-Ponty’s notion of “flesh” to explore the idea of the human body as an empty shell – an outer form, an image, a well-defined but tentative and unstable figuration of matter. I will show that this idea, which lies at the core of the analyzed films and constitutes a stimulating perspective for the study of figuration in cinema, also nourishes contemporary understandings of the relationship between bodies and identities.

1. A problem of figuration, a problem of figure

It should be made clear right from the start that the process of figuration I refer to concerns how figures crystallize and manifest themselves in films. My approach is more ontological and phenomenological than culturalist, and my terrain is more that of the image than that of the imaginary. In other words, I'm more interested in the mechanisms of figuration than in the possible figured meanings (symbolic, historic, social) eventually fostered by the figures.

First, I must clarify what I mean by "figure". My definition is quite distinct from perhaps a more usual one by which the term designates the visible aspect of something, a shape distinguished from a background and other shapes. Despite its prevalence, this understanding is relatively recent and conceals the conceptual richness of the term¹.

German philologist Erich Auerbach explains that the Latin prefix *fig* is a transla-

tion from the Greek *plasma* or *plasis*, indicating that the original semantic field of "figure" refers to the notion of plasticity, to a transforming power beyond any stable and well-defined contours. In his study of the word's recurrence in Roman and medieval texts, Auerbach (1984, p. 59), defines the figure as "the tentative form of something eternal and timeless". For instance, he considers that the sacrifice of Jesus is prefigured in the narratives of Adam and Moses: Jesus, Adam, and Moses would therefore be the tentative forms of a God who transcends them, actualizations of a force that passes across them, different incarnations of the same energy. The Christians believe that Jesus doesn't simply *represent*, *symbolize* or *evoke* the power of God – he *is* the divine himself. The same figuration mechanism is at work in the rituals of the Church: once consecrated, bread and wine become new tentative forms of the divine.

The idea of incarnation plays a central role in this concept of the figure, which has also been studied in the context of medieval art. In his book on Fra Angelico, Didi-Huberman observes that the painter is less concerned with representing (illustrating, narrating) biblical episodes than with finding a way to render the idea of incarnation itself – his purpose would be mainly to "produce the *memory of a mystery*" (Didi-Huberman, 1995, p. 48). This idea is also expressed in Daniel Arasse's analysis of

1. The conception of the figure as a "visible aspect" became preponderant with the Renaissance treatises of Leon Battista Alberti (*De Pictura*, 1435) and Giorgio Vasari (*The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*, 1550). The issue is discussed in detail by Georges Didi-Huberman (2005).



Figure 1. *Annunciation*
(Fra Angelico, 1442-1443,
Museo Nazionale di San
Marco).

the column between the angel and the virgin in the artist's *Annunciation* (Fig. 1): while it may appear as an odd compositional choice, the column expresses the concreteness of the incarnation announced by the angel above any possible representation – just as the Word was made flesh, the paint becomes marble (Arasse, 1996). It is certainly an enigmatic figure, not guided by visual resemblance or symbolic convention. The column represents neither the will of God nor the body of Jesus; instead, it expresses the movement from the former to the latter: every figure is “a way of establishing significant associations between different things”, “*between* two things, two universes, two temporalities, two modes of significa-

tion” (Didi-Huberman, 1995, p. 96). Hence the painted column reveals, without solving it, the mystery of the incarnation.

For Philippe-Alain Michaud (1989), the Christian incarnation endorses a theory of the figure, a pact between the abstract religious mystery and its narrative or pictorial representation. Such pact is analogous to the one between actors and characters in naturalistic representation – the reason why Saint Augustine can be considered the first film theoretician (Roman Jakobson, quoted in Michaud, 1989). Ideally, the actor doesn't *represent*, *symbolize* or *evoke* the character; he effectively *is* the character within the world of the film and for its entire duration. For the film itself and its

viewers, the actor is essentially the tentative form of an autonomous entity that needs a concrete body to exist.

I must admit that approaching the film character in terms of incarnation implies giving in to the deceptive illusions of the plot. By preferring such terms as acting or representation, one is constantly reminded that the actor is consciously and actively engaged in the construction of the character. On the contrary, by insisting on the idea of incarnation, one voluntarily accepts fiction as reality – a position that may not be suitable for discussing the construction of film characters, but allows us to question more closely its effects on the viewer. That said, I would like to suggest that cinematographic fiction, like religion, is an experience of belief: more than suspending disbelief before the character, viewers create belief before the actor.

After establishing this parallel between the Christian incarnation and the process of figuration, it is important to stress the difference between characters and figures. By definition, the character is intrinsic to narrative constructions: “the plot exists through the characters, the characters live in the plot” (Candido, 2011, p. 53); “no character can exist outside a fictional configuration, however crude it may be” (Belloï,

1997, p. 59); “to be a character is to have a textual existence and, momentarily, to appear to exist beyond it” (Frow, 2016, p. 296). As for the figure, it is not a textual element, it is independent of the narrative through which it may work: the figure is the text’s depth, its movement, rhythm, unconscious and latent desire; it is the energy that folds and crushes the text into a work of art (Lyotard, 1971)².

Despite this fundamental difference, characters and figures are often entangled in one another. The examination of this entanglement is beyond our scope but was meticulously carried out in the field of literature by Xavier Garnier (2001). He explains that the work of narratives generally consists of “dressing the figure as a character to allow

2. With the “figural”, Lyotard (1971) claims for the figure a different function from those already prescribed by the “figurative” (which concerns the visible) and the “figured” (which concerns the meaning). The concept was originally proposed by Merleau-Ponty (1964, 1969) to study the tensions between figurative and non-figurative art: “the proper essence of the visible is to have a layer of invisibility in the strict sense, which it makes present as a certain absence” (Merleau Ponty, 1964, p. 187). For the history of the “figural”, see Aubral (2009).

us to watch it evolve,” so that the primary function of the character is “to make the figure manifest itself” (Garnier, 2001, p. 177). In other words, the figure pervades the narrative and essentially makes itself noticeable through its characters. The theology example is clear: the movement, the desire, the energy of the religious mystery is coated by characters such as Adam, Moses, and Jesus.

Tied to the idea of incarnation and intensely reverberating in the realms of art and philosophy, the figure rediscovers its conceptual roots. Because it is different from actual things (objects, images, characters), it can be thought of as a “form related to sensation”, to “that which is transmitted directly, and avoids the detour and boredom of conveying a story” (Deleuze, 2003, p. 36). In the field of film studies, this particular perspective has been developed by researchers such as Jacques Aumont (1996), Martin Lefebvre (1997), Nicole Brenez (1998), Philippe Dubois (1998), and Adrian Martin (2015).

By embracing such an understanding of the term figure, these authors consciously take an important methodological risk: the figure (the idea or sensation underlying the narrative and the image) opens up a path of uncertainties, marked by subjective impres-

sions and an evasive vocabulary that threatens the rigor of the analyses. Even its most prominent advocates agree that the figure is not something to be circumscribed, described, and named: instead, it only demands one acknowledges its effectiveness (Vancheri, 2011). In other words, paying attention to the figure implies going beyond the work of art and investing in a radical appreciation of the work undertaken by its beholder:

the figure is only present to the viewer insofar as it is absent from the perceived images and sounds. Of course, the film must possess certain traits likely to support the emergence of the figure, and the viewer must possess in his mind the necessary premises for its activation. Therefore, the figure emerges in the relationship between film and viewer. In this context, the main characteristic of the figure is to make the viewer dream, to anchor his or her memory and imagination to images, sounds, and arguments, to disfigure and reconfigure them in a new semiotic constellation. In other words, it is to ensure the imaginary life of certain perceptions and arguments within an interior, intimate cinema. (Lefebvre, 1997, p. 117)

In short, the figure is not something to be sought and found, but something that emerges; it doesn't reside within the film, but is rather manufactured by the viewer once his or her memory and imagination are stimulated by film images, sounds, arguments – and characters. It only exists as a mental object (an idea or sensation, indeed) whose “imaginary life” takes place in the experiences of each viewer.

2. The tentative forms

Henceforth, I will look at three horror films – *Invasion of the Body Snatchers*, *The Thing*, and *It Follows* – that allow for the same uncanny figure to be manufactured and experienced. To argue for the emergence of the same figure in different films doesn't mean – not necessarily – that the films share themes, narrative structures, and visual styles, or else that they establish any factual relationship allowing us to bring them together with objective, verifiable, universal criteria. My approach is based instead on an intuitive but decisive gesture, like one that draws a constellation: the line connecting the stars is not a result of their similarities, but a “luxuriance produced by the powers of projective imagination” (Bachelard, 1988, p. 175).

That said, the three films explore a similar premise: a human character, without any physical or psychological traits that denounce it, is the agent of an unknown evil entity. On the one hand, this entity is incapable of acting by its own means, without taking any visible form; on the other hand, it can take the visible form of any character.

2.1. Invasion of the Body Snatchers

In *Invasion of the Body Snatchers*, an alien entity silently invades a small Californian town and starts replacing its inhabitants with identical replicas. At first, few people notice that some of their neighbors are acting a little strange, but the main character Dr. Miles Bennell (Kevin McCarthy) soon realizes what is going on. He learns that when they are asleep, the inhabitants have their physical appearances, personalities, and memories transferred into amorphous inhuman bodies that gradually become identical to the original ones. The only difference is that these replicas don't show any individual emotion – they behave as iterations of the same conscious entity spread over multiple bodies.



Figure 2-3. Miles discovers the incomplete replica of Becky (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956).

243 /

Adapted from the novel *The Body Snatchers* (Jack Finney, 1955)³, the film reverberates the McCarthyist atmosphere of the 1950s by exploring feelings of doubt about someone very close (neighbor, friend, relative, lover) who could turn out to be hostile, a communist agent infiltrated in American society during the Cold War. However,

while it sustains this paranoid, reactionary subtext, the narrative also criticizes the alienation and individualistic conformism encouraged by the “American way of life”. The film is thus charged with a strong ideological ambiguity: it certainly “offers a ‘message’”, but there is considerable dispute about exactly whether it is anticommunist, anti-American, or anticonformist” (Bordwell, 1989, p. 12).

Leaving aside its political implications, the narrative focuses on Miles, who suspects at first that the town is facing an epidemic of the rare Capgras syndrome – a mental disorder in which the patient believes that close

3. There are other film adaptations of the novel, notably under the direction of Philip Kaufman in 1978 and Abel Ferrara in 1993. The expression “body snatcher” originally comes from the 18th century United Kingdom, where it was used to describe grave robbers who sold the corpses to medical schools.

associates, such as spouses and children, have been replaced by imposters. During his investigations, however, he finds not only the corpses of people who have already been replaced but also the alien pods in which their replicas have germinated. To his horror, he even finds the inert replica, incomplete in its pod, of his former girlfriend Becky (Dana Wynter) (Fig. 2-3). Miles saves Becky by waking her up, and they force themselves not to fall asleep to avoid their own duplication-substitution. At the climax of the film, the couple must distinguish between those who are still human and those who, having already been replaced, are now determined to capture them.

In figurative terms, the film's boldest decision is not to reveal the real nature of the invader: there are no depictions of alien creatures or any kind of physical violence. Spatiotemporal ellipses and important events taking place off-camera prevent viewers from witnessing the eerie birth of replicas and the brutal disappearance of victims. What is clear from this process of monstrous incarnation is the mismatch between bodies and identities: the second time one sees a body it may no longer be hosting the identity it used to host. The replicas are perfectly recognizable human bo-

dies with no humanity at all. In that sense, their substance is like that of corpses, of images: "The cadaver is its own image [...]" It is the likeness, like to an absolute degree, overwhelming and marvelous. But what is it like? Nothing" (Blanchot, 1989, p. 258).

2.2. The Thing

In a much more explicit figurative economy, *The Thing* doesn't spare the viewer from witnessing the intermediate states of the bodies that suffer (and, at the same time, perform) the actions of a monstrous entity. The film tells the story of a small crew of scientists, isolated in an Antarctica laboratory, as they encounter an alien microorganism that can camouflage itself in all living organisms, parasitizing them. After brief but intensely grotesque moments of metamorphosis (Fig. 4-7), the alien organism takes control of its victims' bodies while completely preserving their appearance and mimicking their behavior – a strategy that allows it to go unnoticed, waiting for the chance to attack again and proliferate. One by one, the crew members get possessed by the alien, and neither the characters nor the viewer know whom to trust. At one point, one of the scientists explains the problem as follows: "So how do we know who



Figure 4-7. Disfigurations of “the thing” (*The Thing*, John Carpenter, 1982).

is human? If I was an imitation, a perfect imitation, how would you know if it was really me?”.

Both the geographical isolation and the graphic violence, typical features of John Carpenter’s filmography, intensify the at-

mosphere of uncertainty that dictates the story. In his analysis, Sébastien Clerget (1990) observes that the motifs of the double and the indetermination of identities are also at play in other aspects of the film: for instance, the viewer knows almost

nothing about the previous life and motivations of each character, as well as about the relationships (of hierarchy or friendship) between them; and since they are always wearing similar winter jackets and often have snow goggles and hoods covering their faces, it is hard to tell them apart. Hence they are narratively and visually predisposed to disidentification and appear to be utterly replaceable. The exception is the crew's helicopter pilot, R. J. MacReady (Kurt Russell), who is introduced to the viewer in a scene that highlights his singularity and anticipates what is to come: he is playing an electronic chess game (a game in which pieces are replaced by enemy pieces); when he is defeated, he pours his drink into the machine – the liquid seeps into the system and destroys it. The scene reveals his personality: “he doesn't like to lose. Individualized, singled out from the others, MacReady will therefore be difficult to infect, his loneliness makes him waterproof” (Clerget, 1990, p. 93).

In another important scene, when the scientists finally manage to isolate and observe the alien organism under a microscope, it is completely unstable, as if had no specific form of its own. In fact, its natural behavior is to replicate the form of any other cells it comes in contact with, and

only fire can exterminate it. Just like fire, it is an expression of plasticity itself – a process that affects bodies, tests their limits, and exposes their strengths and fragilities. As Catherine Malabou explains, plasticity refers to that which is capable of both receiving form (wax and clay are thus considered plastic materials) and creating form (as in plastic arts and plastic surgery) (Malabou, 2000). *The Thing's* organism can be considered plastic in both senses: being itself disfigurable, and disfiguring other beings.

It is also worth noticing that such figurative economy reveals the flesh as an incredibly plastic material from which bodies are made. In the metamorphosis scenes, human flesh is stretched, folded, and distorted, disfiguring the original body while projecting other possible bodies. As the alien's victim regains its recognizable human form, this form no longer corresponds to the identity it used to, threatening all recognition. This is how, through the narrative and visual elaboration of its monster, the film seems to clarify the concept of figure: it depicts an energy partially and momentarily installed in the characters so that the viewer can watch it evolve.



Figure 8-11.
The fabricated
bodies of “it”
(*It Follows*,
David Robert
Mitchell,
2014).

2.3. It Follows

The last film I would like to discuss is *It Follows*, which tells the story of Jay (Maika Monroe), a teenage girl who becomes cursed after being sexually abused by her boyfriend.

The sexually transmitted curse takes the shape of a relentless stalker always following and determined to kill her. Like the previous alien invaders, this stalker has no body of its own but can appear as literally anyone, from



Figure 12-13.
 “It” approaches
 Jay (*It Follows*,
 David Robert
 Mitchell, 2014).

a seemingly harmless old woman to a creepy boy. It is an untraceable and omnipresent menace: through its unlimited collection of interchangeable bodies, it can produce itself virtually anywhere and at anytime. In any case, its fabricated body is always either naked, as a corpse, or dressed in white, as a ghost (Fig. 8-11), in an overt proliferation of bodily representations of death.

In addition to reminding us of the relationship, mediated by death, between body and image⁴, the film operates point-of-view

alternations that reinforce the tension between the visible and the invisible: since only the cursed ones can see the stalker, Jay has to convince her friends that she is not imagining things. The film is very clever in contrasting subjective shots in which viewers assume Jay’s point of view and see the stalker walking forward with rigid steps and an expressionless gaze, with objective shots of suggestive empty space (Fig. 12-13).

4. The word image comes from *imago*, the Latin word for the plaster or wax death masks used in Roman funerals. Some of these masks were also carved in stone or metal to serve as an effigy in honor

of the deceased. The mask conceals and reproduces the deceased’s face, preserving it from the passage of time – the same can be said of the photographic image, which provides “the preservation of life by a representation of life” (Bazin, 2005, p. 10).

The portrayal of female sexuality as the sign of a curse is, of course, very frequent in a genre that obstinately revisits the moralism of fairy tales and religious doctrines – the simple bite of an apple, a symbol of sin, is enough to get Eve expelled from the paradise and to make Snow White fall into a lifeless sleep. In *It Follows*, even when she knows that having sex will free her from the curse by passing it on to someone else, Jay behaves like an immaculate virgin. Her stoicism and chastity are typical of horror cinema's *final girls* – an expression that marks the recurrence of female protagonists whose repressed sexuality allows them to resist the horrors and ultimately defeat the monster (Clover, 1987).

Similar to what happens in *Invasion of the Body Snatchers* and *The Thing*, the evil entity of *It Follows* manifests itself through a process of figuration that allows it to navigate through the vast array of human bodies available on the screen. As a proper urban legend, the curse suggests an immemorial past that renews itself generation after generation – Jay is just the most recent victim in a long series of monstrous incarnations. In that light, the stalker that terrifies her illustrates the functioning of the concept of figure: its tentative forms provoke an inexhaustible profusion of bodies that, recalling

Auerbach's words, bring forward something eternal and timeless.

3. The monster and the same

The three films share the same dynamic, the same process, the same figure that is related to the sensation of the uncanny. This figure is not reducible to concrete elements of each film, such as specific characters, bodies, or images; instead, it is potentially activated in the contact between films and viewers. Any effort to circumscribe, to name, and to describe it would be in vain because it emerges differently in each film and each viewer's experience. Even so, its effectiveness doesn't go unnoticed: it is the sensation of noticing something strange and unknown in familiar or ordinary people, and it makes us question the identity of the perceived bodies as well as our own faculty of perception.

Each film develops a distinct strategy to stage the tentative visible forms that enable the figure to narratively and visually penetrate and operate from within the diegetic world. *Invasion of the Body Snatchers* works according to the principles of duplication and substitution: the character disappears for the monster to incarnate in his or her

replica. The prevailing strategy of *The Thing* is that of possession through disfiguration: the incarnation of the monster into the character implies a metamorphosis that exposes the body to the rawness of its constitutive flesh. And *It Follows* obeys the logic of autogenesis and interchangeability: from one scene to another, or in a simple change of perspective, a new body can be produced to perpetuate the work of the monstrous entity.

Every monster –the very concept of monster– expresses an alterity, pointing to something or someone irreducible to the same, to the already known. The word monster has its origin in the Latin *monstrare*, meaning to show, reveal, exhibit, expose. In the images and narratives in which it appears, the monster is what disturbs the established norms and values, therefore making them clearly visible and understandable, whether in their rectitude or arbitrariness. In other words, it represents the otherness necessary for all rational thinking: “the monster is a principle of intelligibility in spite of its limit position as both the impossible and the forbidden” (Foucault, 2003, p. 57). Mary Douglas argues that monsters provoke fear and disgust because of their ontological indefiniteness: not belonging to any known category, they are trapped between different cate-

gories, like mythic creatures that are half-man, half-animal. Likewise, orifices such as mouth, nose, and anus seem more vulnerable, and secretions such as spit, pus, and feces more abject, because they transgress the simple categories of inside and outside, having “traversed the boundary of the body” (Douglas, 2001, p. 122).

By adopting this conceptualization, one accepts that monstrosity doesn’t reside in frightening features or physical violence, but rather in the idea that monsters are “cognitively threatening” (Carroll, 1990, p. 34). This threat is implied in the titles of the analyzed films, which, at best, only vaguely identify their monsters. The intangible “body snatchers”, the “thing”, and “it” clearly compose an amalgamation of opposing categories: living and dead, I and not-I, human and inhuman, individual and collective, visible and invisible.

That said, one must be careful not to oversimplify the articulation of monster and figure. Not every figural idea or sensation is conditioned to the representation of a monster, and not every representation of a monster catalyzes the emergence of a figure in the viewer’s experience. I should also stress that my focus on monsters in ordinary human forms doesn’t mean that this articulation of monster and figure is

not pertinent to the creatures that horror cinema typically portrays as a spectacle of costume, makeup, and special effects. This last point raises yet another question: considering that the monster's function is to express alterity beyond the limits of the human, why represent it in ordinary human bodies? Why make it take on such a familiar form?

One could address this question either in terms of "humanized monsters" or of "monstrified humans" – despite their differences, both positions would probably say as much about monsters as about human nature and culture. I can't examine the problem in its entirety, but let me remark that, by giving the monster a human mask, the films challenge viewers to search for traces of difference in the smallest details (postures, gestures, glances, speeches, facial expressions), that is, in elements nearly dissolved into the already known, into the same. The radical otherness is not far from the familiar: it is inscribed in the very familiar against which it so stubbornly struggles.

But there must be a difference to be found. If the human and the monster were the same, both the otherness of the monster and the effectiveness of the figure would be neutralized. The issue at hand is not exactly one of morality (I'm not discussing mons-

trousity in terms of the mean behavior of human beings), but one of literal figuration. It is in this sense that the process of incarnation advanced by the films is a monstrous one: it duplicates, disfigures, or makes the staged bodies interchangeable, investing them with an invisible but experienceable difference. As the viewer inspects the manifestly living bodies on the screen, his or her memory and imagination become haunted by death, the ultimate realization of the otherness. Death is present and can be felt in the emotionless faces and voices of *Invasion of the Body Snatchers*, the gore imagery of *The Thing*, and the inexorable determination of the stalker who executes the curse of *It Follows*.

4. Traverse the boundary of the body

Taken as an empty form, devoid of any identity, completely duplicable, disfigureable, and interchangeable, the human body seems endowed with a terrible fragility. As bodily unity no longer guarantees individual identity, the body no longer resembles anything. What remains from this once so familiar form is merely its shell, an image without a referent – a remnant that one

might call “flesh”, in the phenomenological sense of the term.

In the philosophy of Merleau-Ponty, the flesh describes the link between a perceiving subject and the perceived object: mutually intertwined at the moment of perception, both are equally attached to the “flesh of the world” (Merleau-Ponty, 1968, p. 248). The concept revokes traditional postulates, such as Platonic dualism and Cartesian cogito, fractures anthropocentric paradigms, and highlights the reversibility of perception by emphasizing that the perceiver inhabits the same dimension of the perceived. Hence the flesh is neither matter nor substance, but rather a contingent and opaque “*general thing*” that grants the existence of all things that participate in the process of perception; it is “Visibility” itself (Merleau-Ponty, 1968, p. 139). In a curious analogy to illustrate the concept, Merleau-Ponty asks us to imagine a pool filled with water:

When through the water’s thickness I see the tiling at the bottom of a pool, I do not see it *despite* the water and the reflections there; I see it through them and because of them. If there were no distortions, no ripples of sunlight, if it were without this flesh that I saw the geometry of the tiles,

then I would cease to see it *as* it is [...] and if I raise my eyes toward the screen of cypresses where the web of reflections is playing, I cannot gainsay the fact that the water visits it, too, or at least sends into it, upon it, its active and living essence. (Merleau-Ponty, 1964, p. 182)

In this passage, the water is not the liquid substance we know but a phenomenon we perceive – one that distorts the tiles and projects light reflections across the space. As it enables us to grasp the pool as a visual event, the water plays the role of the flesh.

Based on Merleau-Ponty’s ideas, José Bragança de Miranda argues that the human body is something of a second skin, an invisible veil metaphysically coating the flesh: “The body is a figuration of the flesh” (Miranda, 2011, p. 123). The way the body interacts with the world is not simply predetermined by nature, but also conditioned by culture: the body is that which renders the flesh apprehensible and treatable in anthropological, social, political, and juridical terms. Like a chameleon changes its body color to interpose between itself and its predator “an image, neither true nor false, but necessary” (Miranda, 2011, p.11), we preserve and improve our bodies to better accommodate ourselves in the world. Thus

the body is an image: it is an artifice, a convention subordinate to the primacy of the flesh; it is a cultural invention.

Human culture is nothing but an effort to prevent the flesh from coming to the fore [...] Cultures begin with the removal of the flesh, which is at the beginning of all beginnings and which we have never been able to access. As pure flesh, we have nothing to say or to do. (Miranda, 2011, p. 99)

To traverse the boundary of the body and expose the harsh reality of the flesh –as diseases, wounds, old age, and death eventually do– is the equivalent of returning to a primitive state in which human life is de-individualized, indistinguishable from other forms of life and dissolved in the *continuum* of nature. Miranda notes that Western culture, particularly through Christian theology and modern politics, tries to avoid this retrogression. The disapproval of physical violence and the imposition of rituals and documents to authenticate the birth and death of individuals are obvious examples of this effort. Likewise, by legislating on the so-called “pleasures of the flesh” (lust, gluttony, sloth) and making them taboo in exchange for moral gratification

and soul salvation, Western culture pushes away the flesh (Miranda, 2011, p. 158).

But this pushing back of the flesh only increases our fascination with it, and this fascination is evident in the very culture that favors the body over it. In my view, this means less a crisis of the body than a discovery of its frequently concealed potency. As my analyses suggest, horror films are often driven by a desire to undermine the body’s boundary, which is also a desire to reconstitute the body’s fleshiness. These films ask viewers to acknowledge the imagetic condition of the body: as an image, it is infinitely plastic and allows us to experience the invisible in the visible, the energy in the matter.

Nowadays, the omnipresence of technical images, the growing virtuality of labor and social life, the fluidity of identities, the technological developments in medicine and bioengineering, and the comprehension of the body as a cultural construction all point to a return to/of the flesh and a need to rethink the foundations of the body. For instance, even more than the relationship between actors and characters in cinema, the avatars that support our presence in social media and other virtual environments compel us to admit the

body as “a collection of images”⁵. Furthermore, different images of the self can be forged in a myriad of ways, from body art and bodybuilding to plastic surgeries and psychotropic substances that modulate our presence in the world by affecting our behavior, perception, and how we are perceived by others. In the analyzed films, behavior and perception are a matter of life and death for the main characters, and a puzzle for the viewer, who is led to assume their point of view. In that sense, the monstrous incarnations are certainly alienating and terrifying experiences for both the characters and the viewer. However, perhaps if we risk adopting the inhuman point of view of the abstract, monstrous entities that threaten them, we will be better suited to acknowledge how identities can change, relocate, and navigate through different bodies.

5. The expression is employed by Philippe-Alain Michaud when analyzing drag practices: the adoption of clothes and accessories associated with the opposite gender, as well as the incorporation of its alleged poses, gestures, and intonations, make us aware of the reality of the body as “a collection of images” (Michaud, 2006, p. 79).

5. Conclusion

In this article, in a dialogue between cinema, philosophy, and contemporary culture, I tried to demonstrate how the study of figuration in narrative cinema helps us revisit and renew fundamental notions such as body, identity, character, and image. These notions are tightly intertwined, and I attempted to organize them in a profitable arrangement – the knot shouldn’t be undone but analyzed in its complexity. The reader will agree that my exposition became particularly dense around the concepts of figure and flesh, as both terms are often employed in common sense with very different implications from those privileged here. I have also resorted to the notions of incarnation and monster to advance the idea of “monstrous incarnations” as operations that both describe and disturb the usual process of figuration in narrative cinema. By the end of this investigation, it is clear that the playfulness of horror cinema –and cinema in general– can light the way for a better understanding of the relationship between bodies and identities in a cultural context that seems paradoxically marked by both an apology and a hatred of the body. The different strategies of monstrous incarnations I have discussed – duplication-substitution

(*Invasion of the Body Snatchers*), possession-disfiguration (*The Thing*), and autogenesis-interchangeability (*It Follows*) –imply different possibilities of articulating bodily unity and individual identity. In all cases, the human body is exposed as a fabricated image that can be torn apart to provoke uncanny feelings– but this image also points to exciting possibilities of unshackling the body’s figural potentialities and unearthing its irreducible phenomenological condition.

References

- ARASSE, D. (1996). *Le détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Flammarion.
- AUBRAL, F. (1999). Variations figurales. In F. Aubral & D. Chateau (eds.) *Figure, figural* (197-243). L'Harmattan.
- AUERBACH, E. (1984). *Scenes from the drama of European literature*. University of Minnesota Press.
- AUMONT, J. (1996). À quoi pensent les films. Séguier.
- BACHELARD, G. (1988). *Air and dreams: An essay on the imagination of movement*. The Dallas Institute Publications.
- BAZIN, A. (2005). The ontology of the photographic image. In *What is cinema?* (pp. 9-16). University of California Press.
- BELLOÏ, L. (1997). L'invention du personnage. *Iris*, (24), 59-76. Éditions Analeph.
- BLANCHOT, M. (1989). *The space of literature*. University of Nebraska Press.
- BORDWELL, D. (1989). *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Harvard University Press.
- BRENEZ, N. (1998). *De la figure en général et du corps en particulier*. DeBoeck Université.
- BRETON, D. Le (2013). *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade*. Papirus.
- CANDIDO, A. (2011). A personagem do romance. In A. Candido et al. (eds.) *A personagem de ficção* (pp. 51-80). Perspectiva.
- CARROLL, N. (1990). *The philosophy of horror, or Paradoxes of the heart*. Routledge.
- CLOVER, C. (1987). Her body, himself: Gender in the slasher film. *Representations*, (20), 187-228.
- DELEUZE, G. (2003). *Francis Bacon: The logic of sensation*. Continuum.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1995). *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*. Flammarion.
- (2005). *Confronting images: Questioning the ends of a certain history of art*. Pennsylvania State University Press.
- DOUGLAS, M. (2001). *Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*. Routledge.
- DUBOIS, P. (1998). La tempête et la matière temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein. In J. Aumont (ed.) *Jean Epstein: Cinéaste, poète, philosophe* (pp. 267-323). Cinémathèque Française.
- FOUCAULT, M. (2003). *Abnormal: Lectures at the Collège de France 1974-1975*. Verso.

- FREUD, S. (2003). *The uncanny*. Penguin.
- FROW, J. (2016). *Character and person*. Oxford University Press.
- GARNIER, X. (2001). *L'éclat de la figure: Étude sur l'antipersonnage de roman*. PIE/Peter Lang.
- GAUDREAU, A. & Gunning, T. (2006). Early cinema as a challenge to film history. In W. Strauven (ed.) *The cinema of attractions reloaded* (pp. 365-380). Amsterdam University Press.
- LEFEBVRE, M. (1997). *Psycho, de la figure au musée imaginaire: Théorie et pratique de l'acte de spectature*. L'Harmattan.
- LYOTARD, J-F. (1971). *Discours, figure*. Klincksieck.
- MALABOU, C. (2000). Plasticité surprise. In *Plasticité* (pp. 310-323). Léo Scheer.
- MARTIN, A. (2012). *Last day every day: Figural thinking from Auerbach and Kracauer to Agamben and Brenez*. Punctum.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964). Eye and Mind. In *The primacy of perception* (pp. 159-190). Northwestern University Press.
- ____ (1968). *The Visible and the invisible*. Northwestern University Press.
- MICHAUD, P-A. (1989). Théologie et cinéma: Le personnage incarné. *Admiranda*, (4), 17-21.
- ____ (2006). *Sketches: Histoire de l'art, cinéma*. Kargo & L'Éclat.
- MIRANDA, J. B. de (2011). *Corpo e imagem*. Annablume.
- PERRY, J. (1975). The problem of personal identity. In *Personal identity* (3-30). University of California Press.
- VANCHERI, L. (2011). *Les pensées figuralles de l'image*. Armand Colin.
- VÉDRINE, H. (2000). *Le sujet éclaté*. Librairie Générale Française.
- WULFF, H. J. (1997). La perception des personnages de film. *Iris*, (24), 15-32.



Assentamento: la imagen que falta

Marina Feldhues

Universidad Federal de Pernambuco

RESUMEN

En este artículo me propongo realizar dos movimientos entrelazados. El primero es analizar la recomposición que hace la artista brasileña Rosana Paulino en *Assentamento* (2013) de una fotografía de tipo racial del siglo XIX: *Portrait of a Woman; Frontal, Profile and Back* de August Stahl, Rio de Janeiro (1865). Mi premisa es que la artista, al crear frente a la violencia del archivo por medio de un gesto fabulador y crítico (Hartman, 2008), reinventa la imagen de la mujer negra, especulando poéticamente sobre lo que el archivo no señala. De ese modo, Rosana produce una imagen

que falta. El segundo es reflexionar sobre el contexto de la producción y subsecuente apropiación de la referida fotografía, sobre el papel simbólico-político que esa imagen desempeñó en el siglo XIX y que desempeña en la obra de la artista en el siglo XXI.

Palabras clave:

tipo racial,
archivo, fotografía,
fabulación,
apropiación,
cuerpo.

ABSTRACT

In this article I propose to perform two intertwined movements. The first is to analyze the recomposition that the Brazilian artist Rosana Paulino performs in *Assentamento* (2013) of a photograph of a racial type from the 19th century: “Portrait of a Woman; Frontal, Profile and Back” by August Stahl, Rio de Janeiro (1865). My premise is that the artist, when creating against the violence of the archive, through a fabled and critical gesture (Hartman, 2008), reinvents the image of the black woman, poetically speculating on what the archive does not show. In this way, Rosana

produces a missing image. The second is to reflect on the symbolic-political role that such image played in the 19th century and now plays in the artist’s work in this 21st century.

Keywords:

racial type, archive, photography, critical fabulation, appropriation, body.

1. Delante de *Assentamento*

260 /

Este texto es movilizado por el encuentro que tuve con la obra *Assentamento* (2013) de la artista brasileña Rosana Paulino en su exposición en la Pinacoteca de São Paulo, en 2018. Se trata de una apropiación del retrato de una mujer esclavizada, realizado por August Sthal en el siglo XIX, en el marco de la Expedición Thayer. El retrato está impreso digitalmente, a escala humana, sobre tela. Las telas fueron recortadas en pedazos y después «suturadas» (término usado por la artista) entre sí con hilo negro y rojo, dejando evidente la sutura gruesa y el desencaje de los fragmentos. En total

son tres imágenes. En la imagen en la que la mujer está de frente, la artista sutura un dibujo (también en tela) de un corazón. En la que la mujer está de perfil, el dibujo de un feto dentro del útero. Y en la cual la mujer está de espalda, la imagen de sus piernas es sustituida por la sutura de un dibujo de raíces que parecen salir de su cuerpo (Figura 1). ¿Cómo explicar la sensación de placer e incomodidad que tuve delante de esa obra? Ya conocía la imagen, una de las muchas imágenes de esclavizadas realizada en las expediciones antropológicas del siglo XIX. Sin embargo, algo era diferente. La obra

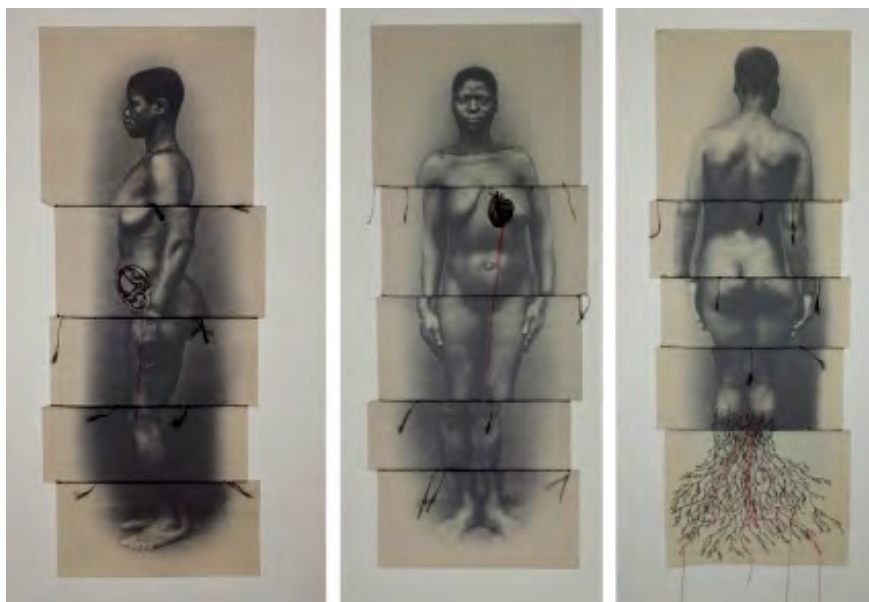


Figura 1. *Assentamento* de Rosana Paulino (fotografía de Claudia Melo, 2013, cita en Quintella, 2020).

de Paulino confrontaba la forma en que yo miraba esos retratos. Fue como si estuviera mirando aquella imagen, que ya conocía, por primera vez; era una imagen inédita, aunque existiera hacía más de un siglo.

Hoy puedo asegurar que veía el retrato de la mujer esclavizada por ciertos marcos de comprensión que posibilitaron solo afirmar: «estoy ante un retrato antropológico de una mujer negra esclavizada». Es decir, para mí, la imagen era una más de las tantas que revelaban las opresiones raciales y de género a las que habían sido sometidas las mujeres esclavizadas en el siglo XIX. En

la secuencia, lo que me propongo narrar es cómo *Assentamento* hizo posible cambiar mi mirada.

De esta manera, este artículo empieza con mi experiencia individual encarnada en mi cuerpo y en lo que convoca mi atención, así como también en mis decisiones de investigación y estudios que tomé desde ahí para comprender y lograr comunicar esa experiencia. Advierto que hago uso de la lente metodológica de la *performance*, detallada por Diana Taylor (2013), para interpretar políticamente la fotografía de August Sthal y la obra de Rosana Paulino. Así, desde el

principio, este texto está implicado en mi experiencia y posicionamiento político al lado de la mujer fotografiada, mi compañera de lectura.

2. Delante de la fotografía

Portrait of a Woman; Frontal, Profile and Back

Mi primer ímpetu fue comprender cómo el retrato usado en *Assentamento* había sido producido en el siglo XIX, cuáles fueron las intenciones de su producción, sus usos sociales, etcétera. Eso me llevó a investigar sobre su existencia en los días de hoy, por ejemplo, dónde se encuentra. Actualmente, el retrato está en *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University*.

En el sitio web de búsqueda del museo¹ encontré 10 fotografías tituladas *Portrait of a Woman; Frontal; Profile and Back*, todas realizadas por Stahl en Río de Janeiro en 1865. Las imágenes no están disponibles para visualización en línea. En el libro *Sujeitos Iluminados* (2013), de Fabiana Beltramim, encontré una reproducción de la imagen (Figura 2) con el título *Esclava*

Mina Tapa. Descubrí que el término *Mina* se refiere a personas esclavizadas traídas de la Costa de Mina, en la región del Golfo de Guinea, en África; el término *Tapa* correspondería a la identidad étnica de los esclavizados (Reis, 2014). De vuelta en el sitio web del museo, encuentro otra imagen de la misma mujer titulada *Frontal Portrait of a Woman*, en la que la descripción contiene la información *Mina Dari* (Figura 3).

Dadas estas incertidumbres y la dificultad de acceder a la imagen, no puedo decir, en este momento, si la leyenda *Portrait of a Woman; Frontal; Profile and Back* corresponde a la utilizada por Sthal al realizar la fotografía o si la aplicó el museo al archivar la imagen. Tampoco si la mujer esclavizada es de etnia Tapa o Dari. El sitio web del museo advierte la posibilidad de que su método de análisis y catalogación contenga lenguaje ofensivo o discriminatorio, que ya no sería aceptable. Pero nada informa sobre posibles inexactitudes en su catalogación.

En ese punto otras dos cuestiones me llamaron la atención. La primera es el hecho de que las fotografías de Stahl están en un museo estadounidense y no brasileño. La segunda, resultado de las incertidumbres descritas, era saber quién era esta mujer, ¿qué podía decir de ella? Lo que me llevó a

262 /

1. Disponible en: <https://bit.ly/3CYAeGg>



Figura 2. *Portrait of a Woman; Frontal; Profile and Back* (fotografía de August Stahl, 1865, Peabody Museum- Harvard).

investigar el contexto de producción de esa imagen en el siglo XIX.

En cuanto a la primera cuestión, August Stahl (1828-1877) realizó esa imagen como fotógrafo contratado de la Expedición Thayer (1865-1866), organizada por el naturalista, geólogo y zoólogo suizo Louis Agassiz (1807-1873), en Brasil. Agassiz era profesor de la Universidad de Harvard en Estados Unidos y su colección fotográfica está en *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*. De ese modo, infero que la propiedad de la fotografía no fue dada al fotógrafo y tampoco a la retratada, y permaneció en las manos del científico contratante de los servicios y, al final, en las de la institución responsable por su colección. Hasta el momento, no ubiqué solicitudes

de repatriación de la fotografía por el gobierno o por representantes de la sociedad civil brasileña.

Con relación a la segunda cuestión, para intentar responderla fue necesario investigar el guion² (Taylor, 2013) de transformación

2. Según Diana Taylor (2019: 41-60), «los guiones existen como conjuntos de imaginarios específicos culturalmente –conjuntos de posibilidades, maneras de concebir el conflicto, las crisis y la resolución– activados con más o menos teatralidad [...] Podríamos ver los guiones como paradigmas para la construcción de sentidos que estructuran los ambientes sociales, comportamientos y consecuencias potenciales [...] su marco portátil carga el peso de repeticiones acumulativas. El guion hace visible, una vez más, lo que ya está allá –los fantasmas, las imágenes, los estereotipos». La traducción es nuestra.



Figura 3. Frontal Portrait of a Woman (fotografía de August Stahl, 1865, Peabody Museum-Harvard)⁴

de los seres humanos esclavizados en racializados. Para eso, presento lo que comprendo por *raza* y *esclavitud* para, en la secuencia, presentar cómo la antropología, la fotografía y, en especial, la Expedición Thayer actuaron para producir sujetas racializadas en el siglo XIX³.

3. Fotografía de August Stahl. Disponible en: <https://bit.ly/3gcR6Ac>

Empiezo por la esclavitud. Esta establecía una relación de propiedad: “the slave is objectified in such way that they are legally made an object (a commodity) to be used and exchanged” (Racked & Dispatched, 2017, p. 8). A diferencia de las relaciones capitalistas salariales, en el caso de la esclavitud, no solamente la capacidad del trabajo era cosificada, alienada, explorada y expropiada, sino todo el sujeto, su vida. Hasta el

punto de que la esclavizada no era considerada un «ser humano»: “inclusion in humanity being predicated on social recognition, volition, subjecthood, and the valuation of life” (Racked & Dispatched, 2017, p. 8). Ser esclavizada significaba estar socialmente muerta (Patterson, 2008), disponible para la violencia gratuita, alienada de los lazos familiares o de parentesco estructurantes y siempre estar de antemano en deshonra y desgracia, incluso antes de cualquier acción social. Según Orlando Patterson (2018, p. 24), la esclavitud «siempre se originó (o fue concebida como originada) como una alternativa a la muerte, en general, violenta»⁴. La abolición de la esclavitud no significó la instauración de la libertad. La dominación fue reorganizada y “the former slave became the racialized Black ‘subject’, whose position was marked epidermally” (Racked & Dispatched, 2017, p. 8), sin que el guion de la muerte social fuese definitivamente interrumpido.

En concomitancia con la esclavitud en las colonias, los hombres blancos burgueses de Europa desarrollaban las ciencias que buscaban explicar su superioridad en relación con los demás habitantes humanos y

no-humanos del planeta, de forma de justificar científica y moralmente sus intervenciones capitalistas/colonialistas en el globo. El trayecto es largo y no necesariamente lineal. Puedo señalar algunos marcos, como los estudios de la fisiognomía en el siglo XVI, la taxonomía moderna y el especismo biológico en el siglo XVIII, hasta llegar al siglo XIX con la ficción científica de las razas y la teoría evolucionista en el desarrollo de la antropología.

La filósofa Denise Ferreira da Silva (2019) argumenta que la principal herramienta de dominación producida por la categoría analítica de raza fue —y continúa siendo— la diferencia racial, cuya función principal es de «transubstancializar los efectos de los mecanismos coloniales de expropiación en defectos naturales (intelectuales y morales) que son señalizados por diferencias físicas, prácticas, instituciones, etc.» (Ferreira da Silva, 2019, p. 35)⁵. La diferencia racial, por lo tanto, oblitera la expropiación/explotación capitalista/colonial de ayer y de hoy, que es fundante de las relaciones raciales en el globo. Además de eso, hace que los efectos de esas relaciones, los que caracterizan la muerte social, sean comprendidos como

4. La traducción es nuestra.

5. La traducción es nuestra.

defectos naturales de los propios sujetos racializados y explotados. Así, el guion de la violencia racial, de la dominación capitalista/colonial, sigue siendo escenificado en escala planetaria, sin que su implicación en la producción de sujetos destinados a la muerte social sea ampliamente reconocida o considerada moralmente inaceptable. Es en la producción de esa diferencia racial, en el ámbito de la antropología, que la fotografía (como técnica e imagen) se destacó como una de las herramientas antropométricas de fabricación de sujetas racializadas, generando lo que fue conocido en el siglo XIX como *tipo racial*:

emerged as the privileged concept which revealed how circumstantial and elusive aspects of the body and place of 'origin' revealed the operation of abstract (transcendental) principles in the production of different kinds of human consciousness. According to Brinton (1901), for instance, the object of the science of man was not merely 'visible traits' but also the 'internal structure of the organs' which determined the physical and mental differences among human groups. (Silva, 2001, p. 431)

Por lo tanto, el tipo racial es una producción teórica que busca transformar sujetos

en especímenes de razas humanas, las cuales son jerarquizadas en función de su grado de conciencia intelectual y moral (función mental) en comparación al *hombre*: la identidad (cis-hetero-patriarcal-blanca-burguesa-occidental) que se niega en cuanto identidad y se declara como el ser humano soberano, racional, lo universal. Así que el *tipo racial* es una imagen abstracta, que se materializa en una *visualidad* (Mirzoeff, 2011) fotográfica. A ese proceso Stuart Hall lo nombra *estereotipación*:

estereotipado significa “reducido a algunos fundamentos fijados por la naturaleza, a unas pocas características simplificadas” [...] otra característica de la estereotipación es su práctica de cierre y exclusión. Simbólicamente, ella fija los límites y excluye todo lo que no le pertenece. La estereotipación, en otras palabras, forma parte de la manutención del orden social y simbólico. Ella establece una frontera simbólica entre lo “normal” y lo “pervertido”, lo “normal” y lo “patológico”, lo “aceptable” y lo “inaceptable”, lo “perteneciente” y lo que no pertenece o es el “Otro”, entre personas de dentro y “forasteros”, entre nosotros y ellos [...] los estereotipos se refieren tanto al que es imaginado, fantasiado, cuanto al

que es percibido como “real” [...]. (Hall, 2016, pp. 173, 192 y 200)⁶

En buena parte de la producción de *tipos raciales*, los sujetos fotografiados están desnudos, o sea, reducidos a la naturaleza de sus cuerpos, desvestidos de cualquier atuendo que pueda atribuirles un estatus simbólico de dignidad humana en aquella sociedad. En ese sentido, el desnudo es el atestado de su muerte social. La producción de ese estereotipo implicaba no solamente una sucesión de decisiones estéticas relacionadas a cómo fotografiar a la sujeta a ser tipificada (cuestión que voy a comentar más adelante), sino también un proceso de iconización violenta que, por medio de la leyenda, buscaba fijar un concepto al individuo retratado. «Institucionalizar violentamente la persona fotografiada a través de una categoría que lo/la modela a su imagen, así decidiendo la fortuna de la persona fotografiada de una manera que mezcla imagen, concepto y referencia» (Azoulay, 2014, p. 24). O sea, la fotografía de tipos no indica sujetos, indica categorías —algo más grande que el sujeto y que lo vuelve irrelevante—.

Con relación a la elaboración de esos retratos de *tipos*, «la tarea del fotógrafo era

construir una especie de extrañamiento, orientando la mirada del espectador para él diferente y pintoresco de los personajes representados» (Rattes, 2010, p. 90)⁷. De modo que puedo entender la producción fotográfica de *tipos raciales* como un *complejo de visualidad*, en el que participan como mínimo tres actores⁸. El primer actor es el sujeto fotografiado que está subyugado por un poder autoritario⁹ ejercido por el fotógrafo, que es el segundo actor. El tercer actor es el público espectador, responsable por legitimar tal producción.

A ese guion de producción de lo visible, colonizador y autoritario, que produce efectos materiales violentos en el cuerpo y en la vida de otras personas, Nicholas Mirzoeff

267 /

7. La traducción es nuestra.

8. Nombro *actor* porque considero a todos los participantes del *evento fotográfico* (Azoulay, 2014) como sujetos, como potencialmente capaces de actuar y de afectarse.

9. Comprendo las relaciones de poder en el sentido descrito por Orlando Patterson referente al período de la esclavitud, involucrando tres facetas: la primera es social y se relaciona con el uso o amenaza de violencia en el control de una persona a otra. La segunda es la faceta psicológica de la influencia, la capacidad de persuadir otra persona para cambiar la manera como ella concibe sus inclinaciones y circunstancias. Y la tercera es la faceta cultural de autoridad, ‘las formas de transformar fuerza en derecho, y obediencia en deber’ (2008, pp. 19-20).

6. La traducción es nuestra.

(2011, p. 2) lo nombra *visualidad*: «a pesar de su nombre, este proceso no se compone simplemente de percepciones visuales en el sentido físico, sino que está compuesto por un conjunto de relaciones que combinan información, imaginación y percepción de una rendición del espacio físico y psíquico»¹⁰. La legitimidad de la visualidad deviene de su relación con la autoridad, que la impone, que la vuelve autoevidente, como si fuera algo cierto, correcto y natural. En este sentido, el autor señala: «es estética» (Mirzoeff, 2011, p. 2)¹¹.

De esa forma, puedo afirmar que las fotografías de *tipos raciales* producían los *tipos raciales* que los fotógrafos querían representar. Es decir, la fotografía era producto de un modo de ver y existir en el mundo y, al mismo tiempo, producía ese modo de ver y existir. La dominación colonial operaba socialmente en la reiteración incesante de gestos (en este caso, fotografiar, escribir la leyenda y distribuir las fotografías) que (re)reproducen su ética relacional, la cual autoriza la inscripción de seres humanos no-blancos en categorías que los colocan como inferiores en la escala de la huma-

nidad moderna occidental. La fotografía, en tal caso, producía *visualidades* que contribuyen a la continuidad de un modo de existencia que naturaliza la muerte social de determinados cuerpos y vidas. En otras palabras, las fotografías de *tipo raciales* educaron la mirada de los sujetos blancos a ver los sujetos no-blancos como pertenecientes a ciertas categorías abstractas que informaban que tales sujetos eran inferiores. Y educaron a los sujetos no-blancos a verse a través de los ojos de los sujetos blancos, es decir, a considerarse como inferiores.

Louis Agassiz, naturalista, geólogo y zoólogo suizo que estuvo en Brasil liderando la Expedición Thayer, fue un ávido coleccionador de fotografías de *tipos raciales*. Él poseía fotografías de *tipos* de diversas partes del mundo, las cuales valían como evidencia para sus proposiciones científicas sobre los orígenes de las razas humanas:

Sus teorías catastrofistas y creacionistas se basaban en los presupuestos del anatomista francés Georges Cuvier, que había sido su profesor en el inicio de los años 1830. El científico francés atribuía a Dios la génesis y la destrucción de cada especie [...] Al explorar el mundo de forma no dinámica, el proyecto de Cuvier sugería una meticulosa descripción empírica de

10. La traducción es nuestra.

11. La traducción es nuestra.

los seres observados, ya que cada especie era única y los datos de una no permitían cualquier inferencia sobre la estructura de otra. (Rattes, 2010, pp. 98-99)¹²

Según Cuvier, en *The Animal Kingdom* (1854), la Historia Natural debería estudiar las condiciones de existencia que posibilitaban la vida de los cuerpos movientes (orgánicos). “That is [...] living bodies, the extended and self-producing things of nature, are exteriorizations, both products and ‘effects’ of a tool of a universal reason, that is, life” (Silva, 2007, p. 103). El animal más perfecto sería el *hombre*, el único con una mente racional totalmente desarrollada, en su grado máximo.

In sum, the living body that best expresses life is not the human body, but the body of post-Enlightenment (Caucasian, white) Europeans, the body of man, the *homo historicus*, the one whose (“highly developed”) “mental functions” are inscribed in its social configuration, that is, “civilization”. (Silva, 2007, p. 106)

Cuvier (1854) menciona que las demás razas, estas «peculiaridades de confor-

mación hereditarias observables», a saber «Mongol», o amarillo, y «Etiope», o negro, no poseían el mismo grado de desarrollo que la «Caucasiana», o blanca. La *raza* amarilla se quedó estacionada, no progresó como civilización, a pesar de los grandes imperios del pasado; y la negra se mantuvo bárbara, salvaje. En resumen, para el naturalista, cada configuración social humana del globo correspondía a un determinado grado civilizatorio que era reflejo de la capacidad de la mente racional de aquella *raza* (su condición de existencia).

Influenciado por el maestro, la concepción de Agassiz era esencialista, estática y empirista. Poligenista, creía en varios «centros de creación» de la humanidad. Cada centro de creación correspondía a una raza, de ahí la idea de «provincias zoológicas»: cada raza creada por Dios se había desarrollado en una determinada región geográfica y climática, pero siendo adaptada para aquel lugar. Según el naturalista, por ejemplo, «la raza negra ha sido creada para colonizar las áreas tropicales, locales considerados impropios para la sobrevivencia y el trabajo del hombre blanco» (Rattes, 2010, p. 124)¹³. Así, su objetivo científico

269 /

12. La traducción es nuestra.

13. La traducción es nuestra.

era probar la inmutabilidad y fijeza de las razas de la especie *Homo Sapiens* (teoría creacionista).

there are upon Earth different races of men, inhabiting different parts of its surface, which have different physical characters; and this fact, as it stands, without reference to the time of its establishment and the cause of its appearance, requires farther investigation, and presses upon us the obligation to settle the relative rank among these races, the relative value of the characters peculiar to each, in a scientific point of View. (Agassiz, 1850, p. 33)¹⁴

Pues bien, es en ese contexto que August Sthal produce la fotografía de *tipo racial Portrait of a Woman; Frontal; Profile and Back*. El fotógrafo obedece a una serie de reglamentos estéticos, desarrolladas por varios antropólogos, que informan cómo los retratos de *tipo* deben ser producidos para posibilitar la realización de comparaciones y mediciones físicas, con el grado máximo de exactitud posible (estética de la objetividad). Agassiz nos brinda un ejemplo de estandarización estética de esas fotografías, al escribir sobre la Expedición Thayer:

el método de la historia natural, a saber: comparar entre sí individuos de distintos tipos, del mismo modo que los naturalistas comparan especímenes de distintas especies [...] En todos estos retratos, los individuos seleccionados aparecen en tres posiciones tipificadas: de frente, de perfil y de espaldas [...] Los negros, como los monos¹⁵ de largos brazos, son por lo general más esbeltos, con largas piernas, largos brazos y un cuerpo comparativamente corto, mientras que los indios tienen piernas cortas, brazos cortos y cuerpos largos, con troncos bastante fornidos. (Agassiz, 1868, cito en Naranjo, 2006, p. 43)

En cuanto a la fotografía *Portrait of a Woman; Frontal; Profile and Back*, yo observo delante de mí la imagen de una mujer esclavizada, racializada como negra, sometida a una violencia orquestada por hombres de la ciencia que la utilizaron para representar figurativamente sus ideas preconcebidas,

15. La animalización de los sujetos negros es una de las formas de estereotipaje y de inclusión de esos sujetos en la escena de la representación. Grada Kilomba (2019) menciona al menos 5 tipos de procedimientos de estereotipaje hasta hoy recurrentes: infantilización, primitivización, incivilización, animalización y erotización.

14. La traducción es nuestra.

no solamente sobre ella, sino también sobre las otras mujeres que se asemejaban a ella en los rasgos físicos, biológicos. Es decir, todas las otras que ella representaba como un *tipo racial*. Yo utilizo el término mujer porque la reconozco como sujeto humano. Cabe resaltar que, en aquella época, en el entrecruzamiento de la esclavitud, de la muerte social y de la producción científica simbólica de razas –como expone la cita de Agassiz (1868) al comparar «los negros» con «monos»– ella era vista como hembra, reducida a la naturaleza, y no como mujer, sujeto de la cultura: «las hembras no blancas eran consideradas animales en el sentido de seres “sin género”, marcadas sexualmente como hembras, pero sin las características de la feminidad» (Lugones, 2008, como se citó en Hollanda, 2020, p. 74)¹⁶.

Así, su desnudo, reitero, es simbólicamente el certificado de su muerte social, el certificado de que en aquella mujer «naturaleza y cultura coincidían» (Hall, 2016, p. 204)¹⁷. Como mencionan Racked & Dispatched (2017), Silva (2019) o Mizoerff (2011), el guion de dominación capitalista/colonial que promueve la muerte social de

determinados sujetos no fue interrumpido con el fin de la esclavitud, sino que, al revés, sigue actualizándose en las nuevas configuraciones del capitalismo global. Por eso, estoy de acuerdo con Lugones (2008, como se citó en Hollanda, 2020, p. 74) cuando afirma que: «las hembras racializadas como seres inferiores fueron transformadas de animales a diferentes versiones de mujer – tantas cuantas fueron necesarias para los procesos del capitalismo eurocéntrico global». Es decir, *Portrait of a Woman; Frontal; Profile and Back* es una imagen de sometimiento de la mujer negra. O más bien, para devolver la agencia a esta mujer, esta es una imagen en la que una mujer negra actúa para la cámara, de acuerdo con las pautas del fotógrafo, como estrategia de conservación de su vida, en un contexto en el que la posibilidad de la muerte física, de la violencia total contra su cuerpo, es lo que se pone en negociación.

De vuelta a los archivos del museo, no encontré ninguna información sobre el pago por el trabajo de modelado de la mujer esclavizada a su «dueño». Tampoco he encontrado ningún registro con su nombre ni información sobre su vida en Brasil. En su encuentro con el saber/poder de las relaciones capitalistas/coloniales en el siglo XIX, lo único que me llegó de su existencia fue

16. La traducción es nuestra.

17. La traducción es nuestra.

su *performance* de *tipo racial* en una fotografía antropológica, a través de la cual la mujer entra en el archivo como *Portrait of a Woman; Frontal; Profile and Back*.

Lo que hice hasta aquí fue narrar la violencia de la producción de un tipo racial. Reiterar la violencia es lo máximo que logro hacer cuando respeto los límites del archivo. Es decir, no consigo hablar o escribir nada sobre la mujer fotografiada que no sea lo que está escrito en la leyenda de su foto o en las observaciones catalográficas. De esa manera, solo puedo acceder a lo que el poder hegemónico capitalista/colonizador y el archivo, su cómplice, permitieron. *Portrait of a Woman; Frontal; Profile and Back*, en la catalogación archivística de iconicidad violenta (Azoulay, 2014), es su «eso fue» (Barthes, 1984). Esa fotografía y su leyenda no son otra cosa que el modo con que la mujer fotografiada fue agregada en la escena de la representación. La leyenda se vale de la autoridad cultural del archivo e influencia toda la lectura que se puede hacer de esta imagen a la que se adhiere como una segunda piel. Entonces, el archivo se revela como el resultado de un ejercicio de poder.

Selección, almacenamiento bajo sigilo por un período de tiempo, modalidades de acceso restringido y catalogación son algunos

de los procedimientos de producción de archivos que van a impactar en mi acceso y en mi conducta delante de ellos. De acuerdo con Foucault (2006), puedo decir que es imposible recuperar la vida de tal mujer retratada, como fue antes o después de ese breve encuentro con el poder materializado en la fotografía que fue archivada. ¿Quién fue esa mujer? El archivo responde que es imposible saberlo. Además, son 10 fotografías, todas *Portrait of a Woman; Frontal; Profile and Back*. ¿Quiénes fueron esas mujeres? Nuevamente, el archivo responde que es imposible saberlo. La única historia que logró contar es la de la violencia de la dominación capitalista/colonial que se apoderó de sus vidas, que las transforma en sujetos socialmente muertos y objetos de conocimiento científico. «El archivo, en ese caso, es una sentencia de muerte, un túmulo, una exhibición de cuerpo violado, un inventario de propiedad [...] un asterisco en la gran narrativa de la Historia» (Hartman, 2020, p. 15)¹⁸.

Según Ariella Aïsha Azoulay (2019), el archivo no es una institución neutral. El respeto a la gramática del colonizador no tiene nada de neutral, es la reiteración de

18. La traducción es nuestra.

su mirada y de su existir en el mundo. Para romper con ese guion, yo necesitaría incumplir los límites del archivo, tal vez así pudiese preguntar: ¿y si esta mujer es más o menos de lo que dice su leyenda? Cuando hago esa pregunta especulativa empiezo a salir de la temporalidad del pasado, que está muerto y celado en y por el archivo. También salgo de la gramática del poder capitalista/colonial que la inscribió en el archivo y que controla todo lo que puede ser dicho con relación a ella. En rechazo a esa gramática y su correspondiente temporalidad, empiezo a usar la temporalidad del subjuntivo, en los límites del archivo. Aún resta imaginar lo que está más allá de lo posible.

El rechazo del archivo como guardián del pasado, túmulo de los muertos, es el inicio de su destrucción como régimen de clasificación capitalista/colonial que relega la violencia de ese modo de existencia, ya que siempre hay «actos del pasado» (Azoulay, 2019, p. 171)¹⁹. Y es el inicio de la comprensión del archivo como una modalidad de acceso común (Azoulay, 2019). Azoulay (2019) sostiene la tesis de que la relación o el compromiso con los archivos no debería ocurrir con la idea de acceder o no a

los documentos del pasado, o de escribir o no las «historias alternativas» que estarían encubiertas en ellos. No tiene que ver con considerar el pasado como un dato o como otra versión. No se trata de mantener la temporalidad colonizadora. Para la autora, es necesario comprometerse con las vidas registradas violentamente en los archivos, cruzar las fronteras de la cronología y tornarlas compañeras de una lucha política – que no se inicia ahora, ni es novedad, pues tiene más de 500 años de existencia– contra la dominación capitalista/colonial en todas sus formas de actualización (actuación). Por lo tanto, el archivo pasa a ser comprendido como una modalidad de acceso al modo que elegimos compartir el mundo con los otros vivos. Así, el archivo no es una institución alejada del mundo. Por el contrario, se inserta en el centro de las luchas políticas que reorganizan nuestras relaciones con los habitantes del planeta.

3. De vuelta a *Assentamento*

Paulino niega comprometerse en y con el archivo como guardián de documentos del pasado que son sellados por la gramática y por la temporalidad capitalista/colonizadora. La artista no exhuma la fotografía de lo

19. La traducción es nuestra.

que debería ser su túmulo solo para exponer la violencia de su inscripción en el archivo (procedimiento que intenté hacer en este texto), sino también para imaginar lo que podría haber sido y para mostrar lo que está explícito, pero que no siempre es visto. Es decir, Paulino cruza el tiempo, ultrapasa las fronteras del archivo como pasado y abre los umbrales del archivo como el común.

La artista «perturba las disposiciones del poder» (Hartman, 2020, p. 26)²⁰ al imaginar esa mujer fuera de su inscripción en el archivo, fuera de la representación. Para Paulino, esa mujer es un sujeto de afectos y sentimientos, no un mero «objeto» de conocimiento científico. La artista le devuelve simbólicamente, contra la línea del tiempo, lo que le es negado por la visualidad fotográfica y su correspondiente catalogación archivística: un corazón. De nuevo molesta al especular que la mujer puede haber generado otras vidas, que podría ser madre. La artista le devuelve simbólicamente un útero con un feto. En la tercera imagen, la mujer crea raíces, asentándose simbólicamente en tierras brasileñas, hacia donde fue trasladada como esclava. Aquí, ella produce el mundo en el que existe hoy. Esa última

imagen me hace reflexionar de qué manera «nuestra era está presa a la de ella» (Hartman, 2020, p. 31)²¹ y me niega la posibilidad de verla solamente como alguien que existió, murió y pasó.

De esa forma, Paulino se apropia de una imagen estereotipada, la cual, hasta entonces, existía solo como registro de la violencia racial, como representación de un tipo racial y la emancipa simbólicamente en un gesto iconoclasta y resolutivo. «Iconoclasta» (Azoulay, 2014, p. 23) porque rechaza la *visualidad* fotográfica, separando la imagen del sentido que le fue atribuido, arrancando la segunda piel que reviste la imagen. «Resolutivo» (Bispo, 2018, p. 114) porque transforma una imagen usada para fines de dominación capitalista/colonial en una imagen para la emancipación simbólica. De esa forma, la imagen de Stahl pasa a existir como *Assentamento*, afirmando simbólicamente la capacidad afectiva, creativa y fundacional de los sujetos antes categorizados como inferiores a causa de su raza. Según Bispo (2018), las imágenes son instrumentos de poder en las «resolutivas», son las que presionan las imágenes coloniales, que participan de la lucha contracolonizadora por

20. La traducción es nuestra.

21. La traducción es nuestra.

la emancipación simbólico-política individual y colectiva.

Sin embargo, esa fabulación practicada por Paulino, que restituye simbólicamente el reconocimiento social, la condición del sujeto, la dignidad y la valorización de la vida de la mujer y de todas las mujeres que ella representa, no significa la simple negación o recusa de las violencias sufridas por la mujer y que son explícitas en la fotografía. La sutura y el desencaje de los recortes de tela, que recomponen la imagen con errores, son la solución estética encontrada por la artista para afirmar que ese sujeto raptado de su tierra natal, separado de su familia, obligado a habitar una tierra lejana, en la condición de objeto de otro, se rehace en ese lugar lejano: «Ese cuerpo, que fui reuniendo nuevamente de forma imprecisa, representa el esfuerzo sobrehumano de africanos y de afrodescendientes para rehacer sus identidades, historias y vidas en medio de la migración forzada» (Felinto, 2016, p. 282). La sutura es el reconocimiento de que la violencia capitalista/colonial deja heridas que, aun cuando cicatrizan, dejan marcas que no se borran, sino que pasan a formar parte de la composición de los sujetos.

Aquí cabe la pregunta: si las marcas son indelebles, ¿cómo actuar frente a ellas? Grada Kilomba (2019) responde que las

heridas de la violencia colonial se abren y vuelven a sangrar con cada reiteración de ese guion traumático en las escenas de racismo cotidiano. Santos (2018), a su vez, afirma que las imágenes resolutivas son como medicinas, capaces de transformar las armas del enemigo en instrumentos de defensa. Pienso en *Assentamento* como una medicina capaz de ayudar en el proceso continuo de cura de las heridas coloniales y en nuestra liberación de los guiones de violencia capitalista/colonial. Tal remedio empezó a ser producido cuando, delante del archivo, Paulino contestó la imagen de *tipo racial*:

contestar estereotipos significa, entonces, aumentar la diversidad de imágenes, o sea, aumentar la creación y la circulación de imágenes que den también otros sentidos, abriendo el campo de significación de ese grupo de personas. Esa abertura es capaz de engendrar realidades, sea por medio de nuevas comprensiones con relación al grupo fijado por el estereotipo, sea como una posibilidad también diversa de autoidentificación del propio grupo. Así, la lucha para la apertura de los estereotipos es frecuentemente una lucha para aumentar la diversidad de identidades, las cuales los individuos pueden imaginar

como posibles, se trata de la política de la imagen. (Dossin, 2018, p. 359)²²

Assentamento se configura como un remedio simbólico tanto para las víctimas del racismo cotidiano como para los perpetradores de tales violencias. Por ejemplo, la obra contribuye para que las personas racializadas como negras puedan verse como pertenecientes a la sociedad, como dignas y no como inferiores. También colabora para que las personas leídas socialmente como blancas puedan curar sus ojos y dejen de verse como superiores y de ver a los no-blancos como inferiores. Es importante decir que auxilia en la emancipación de las fantasías de la dominación/sometimiento que organizan el modo de existencia relacional capitalista/colonial. Y hace todo eso a través de la valoración de la ancestralidad que ocurre en la recreación imagética y especulativa, operando a partir de los límites del archivo. *Assentamento* no era una imagen que estaba guardada en y por el archivo, esta solo existía en potencia, como posibilidad, como un «¿y si...?»

Según Saidiya Hartman (2020), la fabulación crítica es un esfuerzo en contra de

los límites del archivo, haciendo uso de una gramática de la especulación, «lanzando en crisis “lo que ocurrió cuando” y explorando la “transparencia de las fuentes” como ficciones de la Historia». Es «volver visible la producción de vidas descartables» y describir la «resistencia del objeto». La autora aun afirma el rechazo a rellenar lagunas o dar un cierre interpretativo:

La intención de esa práctica no es dar voz al esclavo, sino, mejor, imaginar lo que no puede ser verificado, un dominio de experiencia que está situado entre dos zonas de muerte –muerte social y corporal– y considerar las vidas precarias que son visibles solo en el momento de su desaparición. Es una escritura imposible que intenta decir lo que se resiste a ser dicho [...] Es una Historia de un pasado irrecuperable; es una narrativa de lo que tal vez tuviese sido o podría haber sido; es una Historia escrita con y contra el archivo. (Hartman, 2020, pp. 29-30)

En resumen, en un mismo gesto, Paulino revela una imagen de dominación colonial y la subvierte en una imagen para la emancipación simbólica del hoy. Esa es una tarea ético-política que moviliza a los muertos, los exhuma del archivo y los pone de nuevo

22. La traducción es nuestra.

en escena como aliados en una lucha en contra de los guiones de violencia racial del pasado de dominación capitalista/colonial, que se manifiestan en el presente. De esa forma, la obra articula un encuentro crítico entre lo que el archivo autoriza como conocimiento del pasado y lo que la memoria reivindica para las luchas actuales y para los peligros que corremos hoy (Benjamin, 2012). Así, la imagen de la mujer, antes representación de un *tipo racial*, retorna y obtiene una nueva vida simbólica, realizando la resistencia y la posibilidad de reexistencia de los que irguieron y yerguen la sociedad brasileña diariamente. Esta es una imagen que falta.

Entonces, vuelvo al momento en que estuve delante de *Assentamento* por primera vez. Hoy reconozco que fue un momento de cura y conocimiento o, mejor, de cura de conocimiento, de la forma en que yo conocía. Yo leía la fotografía a través de las lentes que me posibilitaron encuadrarla a lo largo de la historia de violencia colonial racial y de género, respetaba las leyendas de clasificación archivística como las únicas posibles. La historia contada era esa y era única (Adichie, 2019).

De acuerdo con lo que sugiere la profesora Francielly Rocha Dossin, puedo decir que *Assentamento*, al romper con el este-

reotipo, amplió la diversidad de imágenes y de sentidos producidos sobre las mujeres racializadas como negras en el siglo XIX y también hoy. Agrego que creó una fractura, una brecha, en el guion de la violencia racial de la dominación capitalista/colonial que aún es representada. Actualmente, observo la fotografía de August Stahl y no veo solo lo que informa su leyenda. También veo *Assentamento* y mucho más, observo un mundo de posibilidad de existencia por ser enunciado. Yo conocía muy poco, y todavía queda mucho por conocer. Contra los que afirman la saturación imagética de la sociedad global planetaria, aseguro que faltan muchas imágenes resolutivas por hacer.

Referencias

- ADICHIE, C. N. (2019). *O perigo de uma história única*. Companhia das Letras.
- AGASSIZ, L. (1850). *The Diversity of Origin of the Human Races: (from Christian Examiner for July, 1850)*. Consultado: 25/06/2021. <https://bit.ly/3BF1bhv>
- AZOULAY, A. (2014). *Historia Potencial y otros ensayos*. Taller de Ediciones Económicas.
- (2019). *Potential History: unlearning imperialism*. Verso.
- BARTHES, R. (1984). *A câmara clara*. Nova Fronteira.
- BELTRAMIN, F. (2013). *Sujeitos iluminados: a reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr*. Alameda.
- BENJAMIN, W. (2012). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense.
- CUVIER, G. (1854). *The Animal Kingdom Arranged after to its Organization*. Wilson Fort, N. Longman y O. Rees.
- DOSSIN, F. R. (2018). Sobre o regime de visualidade racializado e a violência da imageria racista: notas para os estudos da imagen. *Revista Anos 90*, 25(48), 351-377.
- FELINTO, R. (2016). *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas*. Tese de Doutorado em Artes. Instituto de Artes da Universidade do Estado de São Paulo.
- FOUCAULT, M. ([1977] 2006). A vida dos homens infames. *Estratégia poder-saber*. Forense Universitário.
- (2006). *Estratégia poder-saber*. Forense Universitário.
- HALL, S. (2016). *Cultura e representação*. Editora Apicuri.
- HARTMAN, S. (2020). Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, 23(3), 12-33.
- KILOMBA, G. (2019). *Memórias da Plantação*. Cobogó.
- LUGONES, M. (2020). Colonialidade de gênero. Em H.B. Hollanda (org.) *Pensamento Feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Bazar do Tempo.
- MIRZOEFF, N. (2011). *The right to look: a counterhistory of visibility*. Duke University Press.
- NARANJO, J. (2006). *Fotografia, antropologia y colonialismo*. Gustavo Gilli.
- PATTERSON, O. (2008). *Escravidão e morte social*. Editora da Universidade de São Paulo.
- Peabody Museum of Archeology and Ethnology (2021). *Peabody Museum Collections Online*. Consultado: 24/06/2021. <https://bit.ly/3seOfcN>

- QUINTELLA, P. (2020). Rosana Paulino: quando a imagem vira corpo. *Revista Continente*, (234). Consultado: 25/06/2021. <https://bit.ly/3BHCtx3>
- RACKED & DISPATCHED (org.) (2017). *Afropessimism: an introduction*. Racked & Dispatched. Consultado: 25/06/2021. <https://bit.ly/3U9VG1j>
- RATTES, C. L. de Oliveira Lima (2010). *Retratos do outro: as fotografias antropológicas da Expedição Thayer e da Comissão Geológica do Império do Brasil (1865-1877)*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Minas Gerais.
- REIS, J. J. (2014). Há duzentos anos: a revolta escrava de 1814 na Bahia. *Topoi*, 15(28), 68-115.
- SANTOS, A. B. (2018). A influência das imagens na trajetória das comunidades tradicionais. Em B. Vilela (org.) *Mundo, imagem, mundo: caderno de reflexões críticas sobre a fotografia*. Editora Malagueta Produções.
- SILVA, D. Ferreira da (2019). *A dívida impagável*. Edição do autor.
- ____ (2007). *Toward a global idea of race*. University of Minnesota Press.
- ____ (2001). Towards a Critique of the Socio-logos of Justice: The Analytics of Raciality and the Production of Universality. *Social Identities*, 7(3), 421-454.
- TAYLOR, D. (2013). *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Editora UFMG.



Images des corps malades dans les films *Le Salut* et *L'hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski

Katarzyna Lipinska

Université de Bourgogne, Université Paris 3

RÉSUMÉ

En Pologne communiste des années 1970 les médias ont essentiellement mis l'accent sur les corps des Polonais en pleine santé, comme ceux des sportifs, afin de valoriser les victoires du pays (JO de Munich et de Sapporo 1972; coupe du monde de football de 1974). Les corps malades semblent avoir été occultés par les politiques de représentation du discours dominant.

C'est au cinéma, et en particulier dans les films d'Edward Zebrowski, qu'on retrouve les corps souffrants. Gravement malade, le réalisateur polonais a puisé dans son expérience de patient pour décrire dans ses films la condition d'un être humain face à la vulnérabilité de son corps. *Le Salut* (1972) et *L'Hôpital de la transfiguration* (1978) abordent la question du corps et de l'esprit

malades, mais aussi celle de l'identité. Dans ces deux films, l'hôpital est le décor principal; un lieu froid et clos qui enferme les individus malades. Si les corps de *Le Salut* sont porteurs des maladies physiques, ceux de *L'Hôpital de la transfiguration* expriment des symptômes de maladies mentales.

Notre article questionne les enjeux sous-tendus par les images de corps malades dans ces films d'Edward Zebrowski. Permettent-elles d'établir un lien avec la Pologne sous le régime communiste? Ces images des corps malades ne seraient-elles pas au service d'une critique qui contrebalancerait le discours des médias officiels?

Mots-clés:

Edward Zebrowski, *Le Salut*, *L'Hôpital de la transfiguration*, corps malades.

ABSTRACT

In the Polish People's Republic of the 1970s, the media mainly focused on the bodies of Poles in full health, such as those of athletes, in order to highlight the country's victories (Munich and Sapporo Olympic Games 1972; FIFA World Cup 1974). Sick bodies seem to have been obscured by the politics of representation in dominant discourses.

It is in the cinema, and in particular in the films of Edward Zebrowski, that we find ailing bodies. Gravely ill, the Polish director drew on his own experience as a patient to describe in his films the condition of a human being faced by the vulnerability of his body. *Salvation* (1972) and *Hospital of the Transfiguration* (1978) address the

question of the sick body and mind, but also of the identity of an individual who has been diagnosed ill. In these two films, the hospital is the main setting; a cold and closed place which encloses sick bodies. While the bodies of *Salvation* are carriers of physical illnesses, those of *Hospital of the Transfiguration* express symptoms of mental illness.

Our article studies the questions at stake in the images of sick bodies in these films by Edward Zebrowski. Do they make it possible to establish a link with Poland under the communist regime? Would these images of sick bodies not serve a criticism that counterbalances the discourse of the official media?

Keywords:

Edward Zebrowski, *Salvation* (1972), *Hospital of the Transfiguration* (1978), sick body.

1. Introduction

Cette étude se propose d'analyser le statut des corps malades dans deux films de fiction du cinéaste polonais Edward Zebrowski, *Le salut* de 1972 et *L'hôpital de la transfiguration* de 1978. S'agissant dans ces deux cas de cinéma narratif, le premier réflexe serait de chercher à savoir que représentent ces corps malades portés à l'écran et à quoi se réfèrent-ils? Mais comment situer la partie sensible, la perception cinématographique, qui n'obéit pas à l'ordre du discours? Peut-être que l'articulation entre ces deux dimensions d'un film: représentation et expérience esthétique, nous permettra d'approcher les images des corps malades de Zebrowski de manière à ne pas négliger ni la symbolique, ni le sensible. L'approche

holistique de Daniel Yacavone, selon lequel le film considéré comme œuvre d'art est à la fois représentation et présentation (Yacavone, 2015), semble un bon compromis pour réaliser cette articulation. La narration, les éléments diégétiques et non diégétiques, la symbolique, les percepts et les affects, la forme et le contenu du film, la présence de l'auteur, font partie du «monde du film». Il contient la dimension symbolique, affective et artistique (Yacavone, 2015, p. 34). Voici comment l'auteur définit son concept:

the concept of a “film world” represents an attempt to bring together and to unify the full cognitive-symbolic, affective, and hermeneutic dimensions of a narrative

cinematic work of art, as these work in, through, and beyond perceptual (audiovisual) and fictional-narrative features and structures. (Yacavone, 2015, p. 20)

Puisqu'elle propose une définition holistique du film, cette approche nous permet d'étudier *Le Salut* et *l'Hôpital de la transfiguration* comme des ensembles de sens en s'inspirant de la méthode herméneutique. Mais plutôt que de chercher un sens globalisant qui serait créé par le film-monde, notre démarche consiste à étudier ces deux œuvres comme des mondes ouverts au sens puisque composés d'images fragmentaires, mobiles (Rodrigo, 2017). Elle permet également d'envisager le film comme un médium, un objet qui communique avec la réalité qui l'entoure (Ferro, 1973). Si les films communiquent avec la réalité qui les entoure, peut-on établir un lien entre les corps malades présents dans les deux œuvres de Zebrowski et la Pologne sous le régime communiste dans les années 1970?

Dans un premier temps nous analyserons les conditions dans lesquelles apparaissent les corps en images dans la Pologne communiste. Ensuite, la notion du film-monde «ouvert» nous permettra d'identifier la portée symbolique de ces deux œuvres et de la confronter aux comptes rendus des

comités d'évaluation¹ et aux articles de presse de l'époque de leurs sorties. Ceci nous permettra de connaître la perception de ces films par les experts, les avis du public de l'époque étant inaccessibles.

2. La représentation des corps dans les médias officiels polonais dans les années 1970

Si notre enquête consiste à examiner le lien entre les deux films de Zebrowski et la réalité qui les entoure, il convient d'apporter d'abord un éclairage sur le contexte dans lequel ces images des corps malades sont apparues. Considérer uniquement l'analyse des films est insuffisant pour dévoiler de manière satisfaisante si l'œuvre communique avec la société dans laquelle elle a été produite. Grâce à cette méthode proche

1. La commission d'évaluation du film *Le Salut* d'Edward Zebrowski a eu lieu le 14 novembre 1972 et celle du film *l'Hôpital de la transfiguration*, du même réalisateur, le 15 novembre 1978. Ces commissions, appelées «Kolaudacje» étaient mises en place par le pouvoir communiste polonais pour évaluer la portée idéologique et la valeur artistique des films. Dans les pouvoirs de ces commissions était celui de ne pas autoriser la sortie des films, mais cela n'est arrivé que rarement.

de l'herméneutique, nous avons procédé à l'identification des représentations des corps dans les médias polonais des années 1970 et à l'examen de leur place dans le discours idéologique. Cette démarche nous servira, par la suite, à situer les images des corps malades proposées par les films d'Edward Zebrowski dans le contexte socio-politique de la Pologne communiste (PRL)².

Notre première observation est celle de l'absence d'images de corps malades dans les médias audiovisuels officiels polonais des années 1970. Efficaces «agents de socialisation», leur mission d'informer était dévouée à la propagande (Baranek, 1998, p. 132). Les *Actualités cinématographiques*³ et la télévision furent les deux appareils privilégiés, par les politiques de représentation du discours idéologique de la propagande de succès⁴, mise en place au début des années

1970 par l'équipe Edward Gierek qui devint le 1^{er} secrétaire du Parti communiste polonais le 20 décembre 1970 (et pour les dix années suivantes). Très rapidement, la nouvelle équipe dirigeante s'est emparée de la télévision, le média plus pratique que les *Actualités cinématographiques*, pour transmettre au plus vite les informations sur l'efficacité et la dynamique des actions du nouveau pouvoir politique en place (Cieslinski, 2006) en accord avec sa conception idéologique. Dans ce contexte, quelles images des corps les Polonais pouvaient-ils voir dans les médias officiels durant les années 1970?

Celles qu'on retrouve, aujourd'hui, nous laissent penser tout d'abord que ces médias ont été les lieux de circulation des représentations des corps des Polonais en pleine santé, en occultant celles des corps malades. L'analyse des bulletins de la censure par Krzysztof Pomian nous apprend qu'on «bloquait» volontairement des données sur les «phénomènes négatifs» en

2. PRL-Polska Republika Ludowa- République populaire de Pologne, appelée aussi Pologne populaire.

3. Les *Actualités cinématographiques* ou les *Actualités filmées* (PKF-Polska Kronika Filmowa), comme les documentaires, étaient produites par le studio étatique WFD (Wytownia Filmow Dokumentalnych) et diffusées dans des salles de cinéma, avant la projection de longs métrages.

4. Pour plus d'informations à ce sujet, le chapitre «La fabrication des images médiatiques» de la thèse

de doctorat d'Ania Szczepanska (Szczepanska, 2011, pp. 318-337) analyse la représentation filmique du journalisme (*Actualités cinématographiques*, télévision) au service de la propagande du succès d'Edward Gierek à travers les films produits par le groupe «X» dirigé par Andrzej Wajda.

matière de la santé comme: l'alcoolisme, les accidents de travail, de routes, d'école, les dommages sur les corps provoqués par les substances toxiques qu'on laissait pénétrer dans l'environnement (Pomian, 1982, pp. 72-77). Il était interdit de parler dans les médias des cancers du foie, des empoisonnements par l'eau potable, des salmonelles, des problèmes respiratoires, etc... Pour pouvoir aborder la question des épidémies, l'autorisation du ministre de la Santé ou de l'Inspecteur sanitaire général était obligatoire. La censure, selon Pomian, bloquait ces données «là où elles mettent en cause la responsabilité du pouvoir» (Pomian, 1982, p. 74). En conséquence, avec toutes ces directives et injonctions, on peut comprendre qu'il était plus prudent pour les médias audiovisuels officiels de ne pas montrer les images des corps malades. Mais diffuser des images de corps travaillant dans des usines, dans la bonne humeur et une bonne ambiance, parlant de manière positive de la direction et de la parfaite organisation des tâches était tout à fait recommandé. De nombreux reportages, chroniques et enregistrements d'événements sportifs préservés jusqu'à aujourd'hui semblent confirmer que le discours communiste mettait principalement l'accent sur les corps des ouvriers au travail

et ceux des sportifs comme symboles de la productivité du pays. Le livre noir de la censure PRL confirme les directives données par les dirigeants de la censure aux médias de valoriser les réussites de la Pologne communiste, en mettant l'accent sur les hommes et les femmes courageux, sans complexes et satisfaits de leur travail.

Notons que les médias officiels ont réservé une place privilégiée aux corps des athlètes Polonais qui se sont illustrés dans des événements internationaux. Parmi ces événements, il convient de citer: les Jeux Olympiques de Munich et de Sapporo de 1972, les Championnats du monde de cyclisme sur route de 1973 en Espagne, et la coupe du monde de football de 1974. Aux Jeux Olympiques d'été de 1976, organisés à Montréal, les Polonais ont remporté le tournoi masculin de volleyball contre l'URSS, ainsi qu'un total de 26 médailles dont 7 d'or; la Pologne a été classée au 6ème rang. Les événements sportifs étaient retransmis par la télévision et les images des corps des sportifs victorieux étaient volontairement rendus visibles. On pouvait, par exemple, voir dans ces reportages des corps des cyclistes en action, en plein effort accompagnés d'un sourire, suivis par la caméra en travelling. D'autres images exposaient les réussites de la Pologne à travers

les corps sur les podiums récupérant des médailles ou trophées. On les montrait souvent en groupe, collectivement avec d'autres corps de sportifs, admirés par un public très fier. Les footballeurs Grzegorz Lato, Kazimierz Deyna, Andrzej Szarmach sont devenus des icônes de la Pologne communiste des années 1970. Quand l'équipe nationale polonaise s'est qualifiée pour la coupe du monde de football en 1974, un vidéo-clip a été conçu pour les encourager. Sur les paroles «A ty sie bracie nie denerwuj, tam Lubanski gra [...] obok Dejne ma –Ne t'énervé pas mon frère, Lubanski y joue [...] avec Deyna» on peut voir les corps des footballeurs en forme, sur un terrain de foot, joyeux quand ils marquent des buts et le public polonais qui les encourage.

Clara Baranek a observé une relation entre le ton positif des reportages des années 1970 et la valorisation des «progrès réalisés par le gouvernement communiste» (Baranek, 1998, p. 132). On peut en déduire que ces victoires et images des corps des sportifs, devenus idoles des Polonais étaient récupérés par le pouvoir politique en place pour servir la propagande du succès, dans l'esprit d'utilitarisme. La présence des hommes politiques à côté des footballeurs, dans les médias, en est une illustration. Par exemple, des hommes politiques –symboli-

sant politiquement les succès de la Pologne lors de la coupe du monde de 1974– qui sont venus directement à l'aéroport pour accueillir et féliciter l'équipe nationale. Ce retour et cet accueil par les représentants du pouvoir ont été médiatisés par le Journal télévisé, comme par l'Actualité cinématographique n° 28/1974 B intitulée «Salutations aux médaillés».

Dans les années 1970 la télévision polonaise, selon Maryla Hopfinger, est devenue un moyen populaire pour diffuser les films (Misiak, 2006). Elle a aussi diffusé des séries et des films de fiction télévisée sur le sport. Si ce fut un moyen pour symboliser, à travers les corps athlétiques, des réussites de la Pologne communiste, la télévision a coproduit avec «X» les films qui symbolisaient «la force du rejet du pouvoir étatique par le sport» (Szczepanska, 2011, p. 360) et avec «Tor» les œuvres réalisées par les jeunes cinéastes débutants qui «dévoilaient les mécanismes cachés de la réalité du PRL» (Lubelski, 2009, p. 371). En revanche, l'image du corps malade d'un nageur champion devenu handicapé véhiculée par *Le record du monde* (Record swiata, 1977) réalisé par Filip Bajon, soutenu par l'ensemble filmique «Tor», a été censurée. On peut penser que cette mise en images de l'histoire de ce sportif dont le pouvoir se

sert des victoires, puis l'abandonne, n'a pas été apprécié par la propagande du succès. Ce film a donc été invisibilisé à l'époque de sa réalisation, puis finalement autorisé à la diffusion, en octobre 1980 (Nurczynska-Fidelska, 2003).

Notre analyse des médias audiovisuels a montré que les images des corps malades dérangent le discours officiel. Ils commencent à apparaître au cinéma dans les années 1970, principalement dans les films de Krzysztof Zanussi, Edward Zebrowski et Andrzej Zulawski (*La troisième partie de la nuit*, 1971). Karol Jachymek qui a étudié la place du corps dans le cinéma polonais des années 1960 indique la présence du corps érotisé, corps sportif, fantastique, représentant la jeunesse, le corps des travailleurs, mais il ne mentionne pas la présence des corps malades dans ces films (Jachymek, 2016). L'analyse des deux films d'Edward Zebrowski *Le Salut* et *L'hôpital de la transfiguration*, en poursuivant l'étude de Jachymek, aura pour but de saisir leur sens et ses effets face aux représentations des corps dans les médias officiels.

3. *Le Salut*: le corps individuel porteur d'une maladie physique

Paul Ricœur associe la douleur «à des affects ressentis comme localisés dans des organes particuliers du corps ou dans le corps tout entier» et la souffrance aux «affects ouverts sur la réflexivité, le langage, le rapport à soi, le rapport à autrui, le rapport au sens, au questionnement» (Ricœur, 1992, p. 1). *Le Salut* exprime une idée similaire selon laquelle la souffrance ne se situe pas dans les organes. L'objectif de la caméra la traduit à travers l'expression des signes du souffrir d'Adam que l'on retrouve chez Paul Ricœur, répartis sur les deux axes suivants: «soi-autrui, agir-pâtir» (Ricœur, 1992, p. 1). Sur l'axe «soi-autrui» la souffrance du personnage, liée à son corps qui dysfonctionne, perturbe son altérité et son rapport à soi. Sur l'axe «agir-pâtir» les images communniquent l'impuissance d'agir d'Adam, mais on voit que cette impuissance influe sur l'axe soi-autrui. Son estime de soi baisse au point de ne plus supporter, sur lui, le regard de sa femme, Marta, dans lequel il voit se refléter sa maladie: «Ne me regarde pas!». Pour fuir ce regard, il se cache sous une couverture, cache son visage sous sa main, se repli sur soi en mettant un pouce dans sa bouche et demande à Marta de ne plus lui

rendre visite à l'hôpital. Son corps devient son lieu d'existence, son propre monde.

Le flash-back d'un souvenir d'été sur une plage où le couple s'enlace dans les étreintes d'une complicité intime contraste avec le présent à la clinique qui leur impose une distance physique. Adam vit maintenant dans une chambre d'hôpital qu'il partage, au début du film, avec d'autres patients. Quand Marta lui rend visite il est allongé sur un lit, elle assise près de lui sur une chaise, leurs rapports ne sont plus équilibrés. La souffrance sépare. Elle est conditionnée à la maladie qui réduit le corps d'Adam à une chose allongée sur un lit, étudiée par les médecins. En se considérant soi-même comme cette chose, il commence à voir d'autres personnes comme des corps-objets. Les images où il impose à sa femme un acte intime en la réduisant à un corps-objet sexuel, illustrent son impuissance de s'estimer comme un «agent moral», pour reprendre le terme de Paul Ricœur. Cet agissement survient après la scène du suicide de son camarade de chambre. La pulsion de vie domine celle de la mort, mais en faisant perdre à Adam toute notion d'éthique envers l'autre. Sa dignité s'égare à nouveau, lorsqu'il guette les morts qui arrivent en ambulance et espionne les infirmières pour savoir quel pa-

tient recevra la greffe. Quand on trouve un donneur pour quelqu'un d'autre, il se met en colère contre le médecin, ce «méchant» qui lui a apporté une mauvaise nouvelle. D'autres capacités d'Adam diminuent avec l'accroissement de sa souffrance. Il lui est impossible de travailler, faire, et de parler de sa souffrance. «L'impuissance à dire» (Ricœur, 1992) s'exprime par le cadrage qui se resserre sur le visage du biologiste fatigué par la souffrance et effrayé par la possibilité de mourir. Les plans sont longs, comme son attente. Ce cadrage qui découpe son visage en le séparant d'autres patients souligne sa solitude face à sa maladie. Selon Zebrowski «Dans ce film, les yeux du comédien sont l'instrument principal. *Le Salut* est un film de regards. Il ne s'agit pas de montrer ou de décrire –mais d'exprimer» (Jackiewicz, 1972). Et ce sont bien les yeux et non pas les paroles qui expriment les inquiétudes d'Adam. Ses regards dans le vide se mélangent avec les images de ses insomnies et des cauchemars où il court dans le noir. D'autres images insistent sur sa capacité d'agir qui pâtit avec son corps malade, influant sur ses capacités cognitives et l'empêchant de travailler. L'angoisse domine la raison. «L'impuissance à faire» (un autre signe du souffrir de «l'axe agir-pâtir» de Ricœur) se manifeste par les images du

corps du personnage qui tombe par terre au moment de se raser, il perd progressivement ses capacités cognitives suite au traitement, ne peut donc plus utiliser son intellect, qui est son outil de travail. Il crie à son médecin «Savez-vous comment je vis, je végète comme un insecte, je ne peux pas lire, écrire, je ne peux rien faire?». Tout ce qu'Adam peut faire maintenant, c'est d'attendre, sur son lit, les interventions médicales, et qu'on lui trouve le donneur.

Les images révèlent que l'identité de ce personnage en tant qu'individu, son autoreprésentation, ont été altérées par la maladie de son corps. Ce scientifique est réduit à son corps biologique qui ne fonctionne plus et a besoin de «plusieurs intrusions» pour être réparé. Ce corps individuel est enfermé dans l'espace clos d'un hôpital et dans l'espace filmique quadrillé qui cadre en gros plan des parties de son corps: le visage, les mains pour la prise de sang, les mains attachées à des machines imposantes par leurs taille et par le bruit qu'elles émettent. Elles contrastent avec le silence du patient qui n'a plus un mot à dire. Le corps malade hospitalisé est dépendant des machines qui l'examinent, des médicaments, des contrôles et des analyses. «Ça fait mal?» –le médecin ne s'adresse même pas à Adam de manière personnelle pendant son examen, ce à quoi ce

dernier s'oppose. Dans ce sens, pour Michel Foucault, à partir du discours de la clinique «tout le rapport du signifiant au signifié se redistribue», le corps malade devient visible à travers «les symptômes qui signifient» (Foucault, 1963, pp. XIV-XV). Ainsi, les images du film d'Edward Zebrowski dévoilent la violence qu'exerce sur le personnage ce discours médical, ce savoir-pouvoir disciplinaire de la clinique qui le réduit à un corps –objet malade. Ce savoir-pouvoir inflige à Adam un sentiment d'enfermement et d'impuissance qui se traduit à travers le montage alterné de ses hallucinations, où des images de rats enfermés, dans une cage tellement petite qu'ils meurent étouffés, s'entremêlent avec les images du rapprochement intime avec Marta. Ces mirages surviennent suite à l'image de sa main attachée à une machine qui pompe son sang. Une image d'hémorragie de sa main est la dernière de cette suite d'hallucinations. On peut interpréter à travers cette séquence et les images analysées plus haut que non seulement l'hôpital, mais aussi le corps malade est un lieu d'enfermement. Il emprisonne Adam dans sa souffrance et dans des pulsions qu'elle engendre.

Cette souffrance singulière est aussi vécue par d'autres patients du même hôpital. Adam, athée, lit des extraits de la bible

à un patient, ou alors rend visite à celui qui a reçu un rein avant lui. On peut observer à travers ces images que la maladie ouvre le biologiste au monde. Selon Emmanuel Levinas «Seul un être arrivé à la crispation de sa solitude par la souffrance et à la relation avec la mort se place sur un terrain où la relation avec l'autre devient possible» (Levinas, 2011, p. 64). Le changement d'attitude d'Adam, d'abord renfermé sur lui-même et sur son travail, mais dont la souffrance le conduit ensuite à s'ouvrir à autrui, a été perçu de manière positive par les membres du comité d'évaluation du film *Le Salut*, qui s'est prononcé le 14 février 1972. L'image de l'hôpital n'est pas interprétée par cette commission au service du pouvoir comme un lieu d'enfermement, mais comme une communauté bienveillante. La présence du personnage du prêtre qui rend visite à un malade est discutée par rapport au message qu'elle pourrait véhiculer dans la société polonaise face à l'idéologie communiste. Cette discussion suggère la possibilité d'un lien entre le film *Le Salut* et la société polonaise. L'article de Krzysztof Metrak paru dans l'hebdomadaire «Kultura» voit même dans ce film un message plus universel qui concerne l'humanité. Selon le journaliste polonais, la souffrance et la douleur peuvent éveiller, comme dans le cas du personnage

d'Adam, «le sentiment de solidarité entre les hommes, la conscience que les individus ont besoin d'autres êtres humains [...] la maladie, étant le drame de la solitude, devient l'expérience de la purification morale» (Metrak, 1972). La communauté de l'hôpital saisie dans le film de Zebrowski est interprétée par Metrak comme une croyance consolatrice face à la maladie qui paraît comme vecteur d'égalitarisme. Mais, justement, Nietzsche a déjà questionné cette capacité de «la discipline de la souffrance» d'élever l'homme (Nietzsche, 2008, pp. 656-657). Cet éclairage nietzschéen nous incite ainsi à concevoir ce corps souffrant, dans *Le Salut*, plutôt comme une expression symbolique de la puissance de s'élever, en commun, solidairement, contre sa propre condition, contre le pouvoir. On peut se demander si le sens de ce corps malade, qui s'élève, n'ouvre pas sur un pressentiment de l'apparition, quelques années plus tard (1980), du mouvement de grèves mené par le syndicat Solidarnosc (Solidarité) qui va lutter pour la démocratisation de la Pologne?

4. *L'hôpital de la transfiguration*⁵: les corps, porteurs des symptômes des maladies mentales

Les interprétations du film *Le Salut* par la censure et par un journaliste présentées plus haut montrent que la représentation du corps souffrant peut avoir des significations qui divergent en fonction de l'expérience spectatorielle. Ceci est lié au statut du film comme un ensemble, qui selon Daniel Yacavonne (2015) inclut à la fois la représentation et l'expérience, la dimension perceptive et narrative. Dans le cadre de l'analyse des représentations, l'existence de la censure en Pologne communiste devrait être considérée comme un indicateur de prudence. De même, s'il existe aujourd'hui la possibilité de consulter les comptes rendus des commissions de validation des films polonais et identifier les coupures infligées aux films, il faut savoir que certaines décisions étaient prises ailleurs, par d'autres instances, de manière invisible. Cristiane Freites-Gutfriend a très justement observé, en s'inscrivant dans les approches du socio-

logue et l'historien du cinéma Pierre Sorlin, que: «le cinéma représente non pas une société, mais ce qu'une société considère représentable» (Freites-Gutfriend, 2009, p. 24). Il est porteur des signes «élaborés en un récit qui porte une vision sensible de l'histoire» (Freites-Gutfriend, 2009, p. 24). Pierre Sorlin a même formulé que les films «constituent un des instruments dont une société dispose pour se mettre en scène et se montrer» (Sorlin, 1977, p. 296) et le «spectateur-témoin» «fait exister le film» (Sorlin, 1977, p. 136). En prenant en compte ces remarques et pour vérifier s'il existe une connexion entre les images des corps malades *L'Hôpital de la transfiguration* et le réel, comme pour *Le Salut*, nous confronterons l'analyse de l'œuvre avec sa réception à travers les avis des membres de sa commission d'évaluation qui a autorisé sa diffusion et (plus loin) les articles de presse parus au moment de sa sortie au cinéma.

Aussi bien dans *Le Salut* (1972) que dans *L'Hôpital de la transfiguration* (1978) l'hôpital est le décor principal. C'est un lieu froid et clos qui enferme les corps malades. Si la représentation de l'hôpital dans le premier film est appréciée par sa commission de validation «il est temps de complimenter l'image de l'hôpital dans ce film, la communauté bienveillante, les patients,

5. Pour une analyse complète et globale du film voir: Lipinska (2016).

les médecins»⁶, celle du deuxième film est perçue comme une métaphore d'une société close et l'hôpital «ressemble à un camp de concentration». Certains membres de la commission avertissent contre un parallèle éventuel entre cet hôpital (dont l'action se déroule au commencement de la deuxième guerre mondiale) et la société polonaise contemporaine, jusqu'à un possible lien avec les membres de la commission, établissant eux-mêmes ce contact avec le réel. Pour éviter au spectateur polonais tout type de confusions, le président de ce comité indique au réalisateur d'insérer une information au début du film pour signaler que l'action se déroule en automne 1939 et qu'il s'agit de l'adaptation du roman de Stanislaw Lem portant le même titre. De cette manière, on a prévenu que la discipline psychiatrique, qui exerce son pouvoir-savoir sur les corps signifiés par des symptômes des maladies mentales, ne soit pas associée à la société polonaise des années 1970, et que les crimes perpétrés envers ces patients durant la deuxième guerre mondiale soient attribués aux vrais bourreaux, les nazis. Ce-

pendant, Michel Komar, le scénariste du film affirme que pour préparer l'écriture du scénario ils discutaient avec Edward Zebrowski de «l'usage contemporain, représentatif, de la psychiatrie en URSS et des projets de ré forme de la psychiatrie en Pologne» (Komar, 2012, p. 380).

Le savoir-pouvoir psychiatrique dans l'Hôpital de la transfiguration est symbolisé par un corps médical. L'action se déroule dans un hôpital, vaguement localisé, quelque part en Pologne, dans un endroit reculé. Certains psychiatres testent de nouvelles théories sur les corps des patients en les traitant de manière instrumentale. On enferme dans cet endroit un corps social, composé d'individus, de singularités qui manifestent ce que la norme considère être des symptômes des maladies mentales, des pathologies. Un médecin s'autorise à traiter ces corps comme des objets pour pratiquer des expériences chirurgicales sur leurs cerveaux. Il est même accusé par un jeune interne d'avoir tué un ingénieur qui essayait de trouver de l'aide pour solutionner sa perte de mémoire en s'adressant, en toute confiance, à l'hôpital. Un autre, encore psychiatre, mais qui semble être à la marge, «considère la maladie comme une sorte de distinction, la condition pour devenir un génie» (Hendrykowska, 2017, p. 108). Les

6. Compte rendu de la commission d'évaluation du film *Le Salut* d'Edward Zebrowski le 14 février 1972, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A-344, p. 14.

images présentent des corps de malades nus, maltraités avec des électrochocs, subissant des douches d'eau bouillante. Ces corps remplissent des salles de l'hôpital, des espaces divers; ils sont surveillés. On les traite ainsi car, comme le remarque Michal Komar, ils s'écartent de la norme et «tout écart de la norme est laid. La laideur justifie la haine et la répression» (Komar, 2012, p. 380). Dans la séquence finale, ils finissent dans un fossé, massacrés par des nazis qui décident d'exterminer les malades mentaux, portant des pathologies, c'est-à-dire «tout individu anomal (porteur d'anomalies) [...] aberrant par rapport à un type spécifique statistiquement défini» (Canguilhem, 1965, p. 161). Ces images deviennent des actes de résistance contre la norme en donnant à voir les corps porteurs des symptômes des pathologies mentales en tant que des victimes de différents régimes de pouvoir. Ce dernier, selon un idéal utilitaire, a besoin de corps productifs, sains et dynamiques et le savoir normatif, comme la psychiatrie, va légitimer ses pratiques en se constituant «comme instance de contrôle de l'anormal» (Foucault, 1975, p. 39). Le jeune interne, Stefan, s'oppose à ces pratiques «cet hôpital est une prison masquée, et la psychiatrie est ici pratiquée comme un art d'emprisonnement des individus qu'on

appelle malades car ils sont inconfortables [...] soigner est ici une répression».

Les propos du personnage de l'écrivain Sekulowski semblent résonner avec les théories de la norme de Foucault et de Canguilhem. Pour ce dernier «le normal n'a aucun sens proprement absolu ou essentiel» (Canguilhem, 1965, p. 161). Sekulowski pose la question sur la norme au jeune interne Stefan:

Qu'est-ce que la norme? Pourriez-vous, en tant que psychiatre, définir la norme? Non, vous ne pouvez pas car c'est une merde, une convention, fondée sur les plus bêtes croyances, dont le but est de défendre la société, contre, soi-disant l'individu exceptionnel». Car à l'hôpital séjournent également des artistes, comme ce musicien, que la psychiatrie essaye de réduire à son corps, le normaliser, en lui servant des médicaments pour apaiser ses pensées métaphasiques sur Dieu. Pour ce musicien «Dieu ne ressemble à rien, il est» et pour entendre Dieu, il faudrait détruire le temps. (Zebrowski, *L'hôpital de la transfiguration*, 1978)

Et comme la musique s'exprime dans le temps, l'artiste a détruit toutes ses compositions pour entendre le son de Dieu.

L'approche utilitariste de la psychiatrie s'exprime aussi à travers les mots du docteur Rygier qui, quand les nazis arrivent à l'hôpital pour exterminer les malades, propose de «cacher les patients les plus précieux, ceux qui sont capables de faire des enfants». Ce à quoi le directeur riposte «je ne vais pas décider de la valeur!». On peut compléter cette phrase avec ces mots de Canguilhem qui éclairent la posture du personnage du directeur que «la valeur est dans le vivant, qu'aucun jugement de valeur concernant son existence n'est porté sur lui» (Canguilhem, 1965, p. 159). Finalement, presque tout le corps médical (sauf un psychiatre qui se revendique Allemand), face à l'approche de la catastrophe, solidairement, ne s'enfuit pas de l'hôpital et reste avec les malades. On peut dire que ces images expriment que tout corps (malade ou en bonne santé) est une valeur singulière, non pas au sens essentialiste, mais au sens d'une valeur comme position d'être «singulier pluriel» (Nancy, 1996, p. 59) qui permet à tous les étants, pour reprendre les termes de Jean-Luc Nancy, «d'être-en-commun», co-exister dans «la communauté de l'être» ou être dans «la communauté de l'existence» (Nancy, 2004, pp. 201-209).

Les articles parus dans la presse polonaise indiquent quelques pistes pour établir

le lien entre les corps malades représentés dans *L'hôpital de la transfiguration* et la Pologne communiste des années 1970. Ils évoquent l'analogie entre «la société close de l'hôpital fictif» où ces corps subsistent et «la société polonaise de l'époque» (Kaluzynski, 1979, p. 9). Certains associent «la psychiatrie» à «un miroir déformant de la société» en répétant les mots prononcés dans le film par le personnage de Stefan (Henczel, 1981, p. 5), d'autres évoquent la critique de la norme illustrée par le traitement des corps malades. Cette réception suggère la possibilité d'une interpellation par les images de ces corps malades, dont l'intensité dépend de l'expérience singulière et intime du spectateur suite à sa rencontre avec l'œuvre filmique.

6. Conclusion

Le concept de film-monde proposé par Daniel Yacavonne dans son livre *Film Worlds: A Philosophical Aesthetics of Cinema* a permis les analyses des films d'Edward Zebrowski *Le Salut* et *L'hôpital de la transfiguration* qui articulent la dimension symbolique, affective et artistique avec le contexte de production de ces œuvres. Créés sous la contrainte politique de la Pologne

communiste, ces films ouvrent au sens en se proposant ainsi comme une alternative pour communiquer avec le peuple polonais face aux médias traditionnels nationaux au service du discours officiel. Confrontés, dans un premier temps, aux images médiatiques des corps sains et productifs, les deux films de Zebrowski sont ensuite étudiés, chacun, de manière isolée. Les analyses esthétiques révèlent les corps malades qui portent les traces des souffrances liées à l'enfermement et à l'assujettissement par le savoir-pouvoir disciplinaire représenté par un hôpital. Ces corps filmiques apparaissent comme des actes symboliques de résistance face au système prêt à broyer ceux qui s'écartent des contours politiques qu'il dessine et face aux idéologies de représentations dominantes. Si on réduit l'homme à son corps, le risque à encourir est celui de valoriser le corps en bonne santé et rejeter celui dont la santé ne remplit plus les critères de la norme, déjà fragilisé par la douleur qu'il subit et par la souffrance solitaire. Quant à ceux qui perdent leurs capacités mentales, ils risquent d'être réduits à leurs corps, être chosifiés et détruits par le pouvoir totalitaire qui décide de leur inutilité dans la société qu'il veut bâtir. L'analyse esthétique a donné également à voir des corps filmiques qui symbolisent la force vitale d'un individu. Marqués par le désenchantement du monde, ils sont

aussi porteurs d'une critique éthique et politique envers certaines formes de pouvoir qui, en violentant des existences, réduisant des êtres à des choses, se permettent de décider de leur sort au nom d'une norme arbitraire et écrasante qui régulerait la société. Ces corps malades filmiques ne sont donc pas seulement de simples procédés au sein d'un récit narratif. Au contraire, c'est bien à travers de leur dimension esthétique que ces images interpellent. Ils rappellent la nécessité de se poser constamment des questions fondamentales, à visée éthique, sur la condition humaine, la souffrance, la place de l'homme dans la société, son droit de vivre et avertissent contre les dangers de la définition normative de l'être humain.

Enfin, les images des corps malades présentes dans les deux films d'Edward Zebrowski, étudiés dans notre article, prennent la place des valeurs singulières (en s'inspirant de Jean-Luc Nancy) et critiques qui contrebalancent les discours des médias officiels au service d'une idéologie. Plus encore, nos analyses de ces images filmiques ont montré que la souffrance, la maladie qui marque le corps, peuvent aussi être considérées comme des expressions symboliques de «volonté de puissance», d'une force vitale qui s'exprime pour s'opposer à l'oppression disciplinaire et politique.

Références

- BARANEK, C. (1998). *La défaite communictionnelle du parti communiste polonais (1945-1989)*. Thèse de doctorat. Université Stendhal, diffusion ANRT.
- CIESLINSKI, M. (2006). *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944-1994*. Trio.
- CANGUILHEM, G. (1965). *La connaissance de la vie*. Vrin.
- DELEUZE, G. (1987). *Qu'est-ce que l'acte de création?* Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis. Consulté: 18/04/2021. <https://bit.ly/3Uc7XIW>
- FERRO, M. (1973). Le film, une contre analyse de la société. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 28(1), 109-124. Armand Colin.
- FOUCAULT, M. (1963). *Naissance de la clinique*. Puf.
- _____. (1999). Les anormaux. Cours du 15 janvier 1975. *Cours au Collège de France*. Gallimard, Le Seuil, Hautes Études.
- FREITES-GUTFRIEND, C. (2009). Les approches phénoménologiques entre cinéma et histoire. *Sociétés*, (103), 21-31.
- HENCZEL, K. (1981). Miedzy dobrem, a zlem. *Film*, (12), 3-5.
- HENDRYKOWSKA, M. (2017). *Szpital przemienienia*. Wydawnictwo naukowe UAM.
- JACHYMEK, K. (2016). *Film-cialo-historia*. Katedra Wydawnictwo Naukowe.
- _____. (1972). Maly Faust Zebrowskiego. *Zycie Literackie*, (41).
- KALUZYSKI, Z. (1979). Ideolo pilnie potrzebne. *Polityka*, (9).
- KOMAR, M. (2012). Refleksje z pracy nad filmem Szpital przemienienia. *Zaglada chorych psychicznie. Pamiec i historia*. Ene-teia.
- LEVINAS, E. ([1980] 2011). *Le Temps et l'Autre*. Puf.
- LIPINSKA, K. (2016). *Le Cinéma en République Populaire de Pologne: le cas de l'ensemble filmique TOR (1967-1981)*. *Analyse des discours d'auteur et idéologique*. Thèse de doctorat. Université de Bourgogne.
- LUBELSKI, T. (2009). *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Videograf II.
- MISIAK, A. (2006). *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA)*. *Analiza socjologiczna*. Universitas.
- NANCY, J-L. ([1986] 2004). *La communauté désœuvrée*. Christian Bourgeois Éditeur.

_____ (1996). Être singulier pluriel. Galilée.

_____ (2010). *L'intrus*. Nouvelle audition augmentée. Galilée.

NIETZSCHE, F. ([1882] 2008). *Le gai savoir*. Le monde de la philosophie. Flammarion.

_____ ([1886] 2008). *Par-delà bien et mal*. Le monde de la philosophie. Flammarion.

NURCZYNSKA-FIDELSKA, E. (2003). *Czas i przeszłona. O Filipie Bajonie i jego tworczości*. Rabid.

POMIAN, K. (1982). *Pologne: défi à l'impossible? de la révolte de Poznan à «Solidarité»*. Coll. Enjeux Internationaux. Les Éditions Ouvrières.

RICCEUR, P. (1992). La souffrance n'est pas la douleur. Texte prononcé au colloque Le psychiatre devant la souffrance, organisé par l'Association Française de Psychiatrie à Brest. *Autrement*, (142). Consulté: 18/04/2021. <https://bit.ly/3BghqjJ>

RODRIGO, P. (2017). *Les Montages du sens. Philosophie, cinéma et arts plastiques*. Circé.

SZCZEPANSKA, A. (2011). *Le groupe de production X d'Andrzej Wajda: un cinéma d'opposition en République populaire de Pologne (1972-1983)*. Thèse de doctorat. Université Paris 1 Sorbonne.

SORLIN, P. (1977). *Sociologie du cinéma*. Aubier Montaigne.

STRZYZEWSKI, T. (1977). *Czarna Księga Cenzury PRL*. Wydawnictwo Aneks.

YACAVONE, D. (2015). *Film Worlds: A Philosophical Aesthetics of Cinema*. Columbia University Press.

Filmographie

ZEBROWSKI, E. (1972). *Le Salut* [film]. TOR.

_____ (1978). *L'hôpital de la transfiguration* [film]. TOR.



L'œil mobile: ce que la surveillance des corps nous dit de l'image vidéo

Jean Méranger-Galtier
Université Paris Nanterre

RÉSUMÉ

La vidéo pose, dans son statut d'image immédiate, la question de la visibilité des corps. Elle agit aussi bien envers des corps rendus visibles (des corps filmés en tant que masse, et de la singularisation de corps uniques dans cette masse) qu'envers des corps invisibles (le corps filmant, le corps du spectateur...) Appropriée par le pouvoir dans le cadre de la surveillance vidéo, elle en devient mécanique de pouvoir ou de contre-pouvoir, de prétention à l'objectivité ou de subjectivité affichée. Sa puissance médiatique en tant que document –image dont on croit qu'elle dit tout et ne saurait mentir– pose ainsi la question du corps-sujet et du corps-objet. Car d'aucun

corps ne peut émaner une image *neutre*. La condition de l'objectivité de la vidéosurveillance en devient forcément la négation des corps, au centre d'une logique de contrôle généralisé et sans cadre. La surveillance vidéo, vidée des corps qui la constituent (en tant que mécanique comme en tant qu'image) et prétendant atteindre une neutralité quasi-divine, devient ainsi la dénaturation d'un geste profondément subjectif dans le régime des images: la vidéo.

Mots-clés:
vidéosurveillance,
corps, ontologie
de la vidéo, images
acheiropoïètes,
panoptisme, sociétés
de contrôle.



ABSTRACT

Video, as an immediate image, questions the visibility of human bodies. It makes *some* bodies visible (bodies constituting crowds and masses or singularised within theses groups) as well as it makes *some* bodies invisible (the filming body, the spectator's, etc.). Used by power (the State) in the context of video-surveillance, it hence becomes an object of power or counterpower, whether it pretends to be objective or embodies its own subjectivity. As a powerful type of document (one that seems unable not to tell the truth, the whole truth and nothing but the truth), it emphasizes the notion of subject-body and object-body. Because a *neutral* image cannot possibly

come from any singular body. To seem objective, video-surveillance requires to dismiss the very existence of human bodies; thus building a generalised and borderless control system. Once it is emptied of the bodies that support it (as a technology and as a type of image), video-surveillance pretends to reach an almost divine neutrality and denatures a profoundly subjective gesture within the realm of images: video.

Keywords:

video-surveillance,
body, video ontology,
acheiropoieta,
panoptism, societies of
control.

1. Vidéo et vidéosurveillance, images dites négatives

Le débat que cause la vidéosurveillance depuis des décennies a alimenté de nombreux discours contradictoires, touchant à diverses disciplines notamment la sociologie, le droit, la politique... Force est de constater que rares ont été les incursions de ce débat sur un terrain qui pourtant semble central à la question: l'image. Bien souvent, la vidéosurveillance est alors comprise comme un pôle de la vidéo, dans une parfaite continuité avec ses autres attributs techniques et ontologiques. En témoignent ces lignes de Philippe Dubois dans *La Question vidéo*:

Avec la vidéo de surveillance, le panoptisme ou le zapping, toutes figures d'un même regard aveugle, il y va finalement

d'une modalité constitutive de notre modernité. [...] La vidéo, en ce sens, n'a plus grand chose à voir avec la notion d'image. C'est un pur dispositif vide. Elle nous signifie, emblématiquement et malgré son nom propre (ou à cause de cela justement), à la fois qu'il n'y a plus rien à voir, plus d'objet à regarder, et que le regard aujourd'hui n'est plus possible, n'est plus la marque d'une expérience humaine. La vidéo, c'est le négatif de l'image. La vidéo *est* la surveillance. (Dubois, 2011, p. 123)

Dans cette perspective, la vidéosurveillance dénoterait un caractère proprement *négatif* généralisable à toute la vidéo. Peu importe son contexte, son emploi ou ses

conséquences, la vidéo n'entretiendrait aucune interaction avec les corps –ni corps regardant, ni corps regardé– et la surveillance n'en serait que le phénomène le plus remarquable. Corps doublement absent, donc: «il n'y a rien à voir derrière les choses et les choses ne vous regardent pas. Autrement dit, il n'y a plus d'objet ni de sujet du regard» (Dubois, 2011, p. 119); un regard sans source et sans destination, comme perdu dans la nuit des temps.

Cependant, les images de surveillance sont bel et bien une réalité. Une réalité d'autant plus d'actualité que la loi dite de «Sécurité Globale» vient de voir le jour en France. À l'origine, la «Proposition de loi relative à la sécurité globale» prévoyait d'une part de généraliser la dotation des policiers de «caméras-piétons» (c'est-à-dire de caméras vidéo embarquées) et d'autre part d'instituer un délit de «provocation à l'identification» limitant drastiquement la possibilité de filmer les forces de l'ordre pour les citoyen·ne·s. Après sept mois de procédure accélérée, la loi fut promulguée sans mention du délit de provocation à l'identification –entre-temps rejeté par le Conseil Constitutionnel (DILA, 2021). Or si la généralisation des caméras-piétons soulève *en elle-même* un questionnement légitime quant à l'usage de l'outil vidéo, le fait

qu'elle ait été pensée conjointement à une limitation de la capacité de filmer les forces de l'ordre est, nous le verrons, particulièrement significatif.

Au cœur de cette situation (qui n'est qu'un exemple, révélateur certes, mais un exemple néanmoins), accréditer la thèse selon laquelle la vidéosurveillance en général serait une image sans sujet et sans objet nous apparaît comme potentiellement dangereux. Une telle image serait en effet le comble de la neutralité: une image sans corps, si cela était possible, serait une image sans point de vue, objective, et finalement plus un *fragment de réel* qu'une image à proprement parler. La vidéosurveillance serait élevée au rang des images acheiropoïètes (littéralement «non faites de la main de l'homme»), à l'instar d'un don divin qui contiendrait la vérité.

Mais rappelons avec la philosophe Marie José Mondzain, que «plus la fable acheiropoïète impose des évidences, plus est exclu tout regard et toute critique» (Mondzain, 2013, p. 235). Le terme de fable est ici prédominant, en effet la vidéosurveillance ne peut pas venir de nulle part. Mais peut-être est-ce justement le prétendre qui fait sa force. Alors prenons à notre tour la vidéo-surveillance comme exemple-limite de l'image vidéo, et tentons de comprendre ce que celle-ci peut nous dire de la relation complexe qui unit corps et vidéo.

2. Le panoptisme: images de discipline, images de contrôle

Le concept-clef permettant d'appréhender la vidéosurveillance est le panoptisme. Ce concept bien connu, développé par Michel Foucault dans son ouvrage *Surveiller et punir*, consiste en un appareil de surveillance qui serait invérifiable et, par extension, potentiellement constant. Ou plutôt: constant *en puissance*. Il se base pour cela sur la figure architecturale du Panopticon, modèle carcéral inventé par le penseur Jeremy Bentham au XVIII^e siècle. La caractéristique principale de cette architecture est de permettre à un seul point de vue (de gardien) d'observer la totalité des cellules (de prisonniers) devant être surveillées. Comme le note Foucault, «le détenu ne doit jamais savoir s'il est actuellement regardé; mais il doit être sûr qu'il peut toujours l'être» (Foucault, 1975, p. 235).

Bien entendu, la réalité de la vidéosurveillance ne permet pas un regard constant sur *tout*, et la disposition des caméras ne permet évidemment pas de *tout* voir à la fois. Angles morts, interdits légaux, limites ou faillites techniques, manque de personnel pour visionner les images... sont autant de limitations d'une technologie en constante évolution.

Mais les faiblesses concrètes de la surveillance vidéo sont loin de la discréditer en tant que discipline panoptique. En effet, au cœur du panoptisme, ce n'est pas l'acte de voir qui fait l'efficacité disciplinaire, mais sa possibilité. Foucault l'explique ainsi: le panoptisme consiste en «un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets même si elle est discontinuée dans son action» (Foucault, 1975, p. 234). Ainsi qu'il importe que les centres de surveillance en sous-effectif ne puissent pas placer un agent derrière chaque écran, tant que l'on ignore quel écran est regardé. Qu'il importe que les caméras de surveillance ne puissent accéder à tous les champs de vision, tant qu'il est impossible de repérer la totalité de leurs emplacements.

Et si la société évolue, la technologie évolue avec elle.

Dans son célèbre «Post-scriptum sur les sociétés de contrôle» (Deleuze, 1990, pp. 240-247), Gilles Deleuze avance l'hypothèse que la société disciplinaire qu'analysait Foucault serait devenue la *société de contrôle*. Ce nouveau modèle, au lieu de compartimenter la société pour mieux la discipliner –sur le modèle des cellules de prison– au contraire tend à effacer les cadres. Les citoyens et

citoyennes, toujours en mouvement, ne passent plus d'un état fixe à un autre (l'école, le travail, etc.) mais glissent continuellement dans un monde sans catégories, et dans un état de visibilité aussi constant qu'inéluctable. «Il n'y a pas besoin de science-fiction pour concevoir un mécanisme de contrôle qui donne à chaque instant la position d'un élément en milieu ouvert, animal dans une réserve, homme dans une entreprise (collier électronique)» (Deleuze, 1990, p. 246).

D'un panoptisme disciplinaire largement analysé, l'évolution de la surveillance vidéo vers la mobilité de la caméra semble nous faire basculer dans un panoptisme de contrôle. «Dans un régime de contrôle, on n'en a jamais fini avec rien» (Deleuze, 1990, p. 237) nous dit Deleuze, prenant pour exemples le contrôle continu ou la formation permanente. Aujourd'hui il pourrait de la même façon parler des caméras-piétons. Mobiles, les caméras de surveillance annihilent le concept-même de hors-champ. (Pour)suivi par une caméra-piéton, il devient impossible de simplement sortir du champ de l'image, de quitter le champ de vision de la surveillance... Le changement est de taille: auparavant nous ignorions les contours de l'image de surveillance, à présent nous savons qu'elle s'en est affranchie.

Avant tout, le cadre comme limite est un espace physique et optique. C'est ce que

l'on nomme l'ocularisation: «le point de vue non plus comme façon d'envisager les choses mentalement mais de les dévisager au sens de "vue", regard exercé par la caméra» (Niney, 2009, p. 82). Ainsi, qui dit cadre, dit corps. En effet, la limite d'un cadre, c'est ce qui constitue un point de vue, donc ce qui appelle la présence d'un corps qui détermine et constitue le champ du visible. Partant, un système de représentation sans limite nous affirme qu'il n'y a plus de corps. Ni dans leur singularité, ni dans leur masse – car le cadre s'entend également comme un espace social et métaphorique.

D'une part, la caméra mobile transcende le cadre en tant que limite de l'image: non pas dans son effectivité (car une image sans hors-cadre demeure impossible) mais en puissance (son cadre n'étant plus déterminé par un positionnement préconnaissable). D'autre part, la caméra mobile déborde du cadre en tant que limite symbolique. Placées sur les agents mobiles du pouvoir (les forces de l'ordre), les caméras de vidéosurveillance annihilent la frontière entre espace privé et espace public.

Aussi Deleuze nous explique-t-il que, le cloisonnement aboli, la population ne peut plus être vue comme corporelle (un corps fait de corps multiples et différents) mais comme numérique. Le peuple comme globalité à la fois éminemment visible et

entièrement calculable. Et si «le “tout visible” est évidemment un mythe et une idéologie qui nous met en face d’un dieu omnivoyant et omnipuissant» (Comolli, 2019, p. 108) comme l’explique Jean-Louis Comolli, alors en effet cette divinité est la quintessence de l’absolution des limites, constituées conjointement par le corps et le cadre, au profit d’une totalité. Justement l’ubiquité du *filmé*, c’est la fiction d’une image sans limite, sans cadre, donc sans point de vue. La *fable acheiropoïète* dans toute sa splendeur.

3. Réalité du corps filmé, puissance du corps filmant

La vidéosurveillance passe avant tout, selon la *doxa* la plus commune, pour une preuve (Mornet, 2004). En tant que telle, elle feint d’échapper à la fragilité de tout ce qui est subjectif –comme un témoignage. Afin de sembler efficace (sinon comment pourrait-elle justifier sa propre existence en tant qu’appareil légal?) elle doit sembler objective, aussi infaillible que possible. Nous l’avons dit, la caméra de vidéosurveillance, qu’elle soit accrochée à un poteau ou à un agent, nie l’existence des corps parce qu’il lui est primordial de passer pour neutre. Son

image ne serait pas une représentation, mais *contiendrait le fait* lui-même.

Puisque, de fait, la majorité des images de vidéosurveillance ne seront jamais regardées par qui que ce soit, l’on peut être tenté d’en déduire que la vidéosurveillance n’aurait effectivement pas de spectateur – donc, pas de sujet du regard. De la même manière, filmant perpétuellement un espace indépendamment de ce qui traverse ou non son champ de vision, la caméra de surveillance pourrait apparaître comme sans objet. Double absence de corps.

Tout d’abord, rappelons que la sélection de l’espace filmé est loin d’être aléatoire. Le cadre de la surveillance vidéo, tout mobile qu’il puisse devenir, n’en demeure pas moins la marque d’un point de vue. L’apparente automaticité des images vidéo n’y fait rien, comme le relève le peintre David Hockney:

Chacune des images réalisées est soumise à des règles, y compris celles des caméras de vidéosurveillance dans un parking. Il y a une limite à ce qu’elles peuvent voir. Quelqu’un les a installées à tel endroit, de façon à ce qu’elles couvrent un certain espace. Il n’y a rien d’automatique dans la façon dont elles sont faites. Quelqu’un a choisi leur point de vue. (Hockney et Gayford, 2016, p. 8)

Ensuite, au-delà de simple la constitution (réfléchie et calculée) d'un cadre optique sur un espace donné, il serait naïf d'imaginer que les corps qui traversent ce champ de vision *ne font que passer* devant les caméras. Comme le fait remarquer la sociologue Élodie Lemaire, la vidéosurveillance «[place] le corps au centre du jugement. Lequel? Celui des classes populaires précarisées, dont la tenue [...] et l'attitude ou la démarche [...] dérogent à un usage normé de l'espace public» (Lemaire, 2019, p. 200). Il y a donc bel et bien une sélection du corps filmé.

Mais lorsqu'il s'agit du corps néantisé par la surveillance, il est bien moins instinctif de penser au corps qui filme ou qui regarde les images filmées. Certes, toutes les images de vidéosurveillance ne sont pas observées. Pourtant, nous avons déjà établi que la logique panoptique fonctionne non pas dans l'effectivité du regard mais dans sa possibilité. Il suffit que certaines images soient regardées pour que tout le système de vidéosurveillance fonctionne dans une logique quasi-surmoïque. Dans les faits, la vidéosurveillance ne nécessite pas de spectateur actif pour remplir sa fonction dissuasive; mais cela ne fonctionne que dans un système où la présence d'un spectateur demeure constamment possible. La vidéosurveillance

en tant que regard a donc forcément un sujet *en puissance*, sans quoi elle ne pourrait tout simplement pas fonctionner.

Plus largement, il est important de rappeler qu'il n'est pas de vue neutre. Le regard n'est pas constitué par son objet, au contraire; et l'objet sélectionné par le champ de vision nous permet de caractériser le regard et son sujet. Il ne s'agit pas ici que d'ocularisation, mais bel et bien de point de vue dans son sens le plus éthique.

Pas de vision (même machinique) sans visée humaine, sans interprétation. Pas de voir sans savoir préalable, ne serait-ce que sous la forme d'un questionnement instinctif ordonnant la (pré)vision. Voir n'est pas seulement une capacité passive d'enregistrement, c'est un point de vue forcément engagé dans le monde, au sens physique et intellectuel. (Niney, 2009, p. 143)

Ce constat s'applique aussi bien au regard qui dirige la vidéosurveillance qu'au regard qui s'y pose *a posteriori*. Ce qui nous paraît central dans cette citation de François Niney, c'est ce «savoir préalable» –dont on ne finirait jamais de lister les composantes: biais inconscients, recherche consciente, contexte immédiat ou global... Il s'agit dès lors de penser la vision (par un individu ou

par une machine) non pas comme un acte dissociable en deux pans distinct (optique/mental) mais l'opération conjointe des deux. Cela nous permet de nous éloigner d'une opposition entre la portée morale du regard humain et «l'apparente et rassurante neutralité de la technologie» (Lemaire, 2019, p. 200). En cela, toute vision devient un acte de préhension, ancré dans une logique subjective, et ainsi nécessairement corporelle.

En outre, nier l'implication du corps-sujet dans la surveillance vidéo produit une négation du travail humain. De fait, certains spécialistes de la vidéoprotection confirment que «le fait qu'il faille des hommes pour regarder les images et pour intervenir ensuite est en général occulté» (Bauer et Freynet, 2008, p. 60). C'est cet oubli volontaire de la logique corporelle du regard qui permet à la vidéosurveillance de prétendre à l'objectivité. On retrouve ce statut d'image acheiropoïète que dénonce Jean-Louis Comolli lorsqu'il écrit: «Effacer le travail, c'est se placer dans une esthétique de la *transparence*, comme si l'œuvre était née, par grâce spéciale, par magie, de l'oreille de Jupiter» (Comolli, 2019, p. 21).

Au-delà même du regard sur ces images, celles-ci sont en effet générées à partir d'un angle choisi, ciblent des espaces et des corps de manière réfléchie, accompagnent

les agents mobiles lorsque ceux-ci choisissent de les allumer –bref, il y a un corps à l'œuvre dans la surveillance vidéo. Peut-être est-ce en cela que la vidéosurveillance est bien l'exemple-limite de l'image vidéo en général.

4. Négation du corps et dénaturation de l'image vidéo

Au cours d'une histoire technologique complexe qui débute à la fin des années 20 et n'est pas encore finie, la vidéo aura connu des changements d'importance lui attribuant différents supports, différents media, différents usages. Aussi est-il difficile de voir suffisamment de continuité dans l'évolution de la vidéo pour en tirer une définition simple (Dubois, 2011). Il se dégage néanmoins des discours entourant la vidéo deux caractéristiques dominantes qui semblent la traverser: la vidéo serait instantanée et démocratique (Staples, 1987). Instantanée car, contrairement à la pellicule, elle ne nécessite aucun développement et peut être regardée dès sa finalisation. Démocratique, car pour la première fois l'image en mouvement se trouverait à la portée technique et financière du tout-venant –ce qui n'était pas le cas par exemple des caméras Super 8.

Il faut bien entendu nuancer cette image d'Épinal d'une vidéo techniquement et financièrement accessible à tous. Jusqu'à la fin des années 1970, l'équipement vidéo demeure complexe à manier et relativement coûteux, ne représentant donc pas tout à fait le mode d'expression démocratique par excellence que son argument publicitaire le prétend alors (Duguet, 1981). Cela étant, la commercialisation des outils vidéo, et surtout leur évolution technique depuis lors (en passant notamment par le caméscope dans les années 1980), en font une étape fondamentale de l'appropriation populaire de l'acte de filmer.

Même après l'invention du système vidéo à cassettes, le prix d'une caméra restait prohibitif. Qui plus est, ces caméras vidéo n'étaient pas fiables et elles pesaient très lourd. On mit donc sur le marché des modèles plus simples et plus légers [...] Le caméscope, économique et simple à manier, peut être utilisé aussi souvent qu'on le souhaite. (Staples, 1987, p. 68)

Ainsi la vidéo demeure un outil populaire et accessible – aspect qui semble triompher aujourd'hui avec la commercialisation hégémonique de téléphones portables équipés de caméras vidéo. Par son ultra-accessibilité

et son omniprésence, l'image vidéo partage le monde du spectateur. Face à elle, on ne peut cesser de voir (ou du moins de s'interroger sur) les conditions de sa création. Elle n'a pas en effet la charge de construire un monde de fiction: *sa diégèse est le réel*.

Voir une vidéo c'est donc toujours accepter d'être face à une vision, manufacturée par une ou plusieurs personnes, mais toujours dans un ici et un maintenant. Le geste vidéo renvoie fatalement à la matérialité effective de son tournage. Toujours ostensiblement portée ou posée par une personne, la vidéo *se donne comme un point de vue sur le monde, limité, subjectif*, et ainsi contient sa propre critique. Non pas qu'elle nous dise ce que l'on doit penser d'elle, mais elle dit qu'elle n'est pas la réalité neutre et objective – puisqu'il est manifeste qu'elle émane d'une personne.

En cela, elle rejoint ce mode du cinéma documentaire que François Niney nomme *l'adresse*: lorsque la caméra, portée par le filmeur, entre dans un dispositif de discours adressé au spectateur. En effet, «cette modalité [...] ne recherche pas l'identification du spectateur, son absorption dans le champ, mais au contraire le vise dans son altérité, dans un échange de regards conscient et un va-et-vient critique entre moi qui filme et toi qui regardes» (Niney, 2009, pp. 86-87).

En admettant cela, la vidéo devient le signe d'un corps, fût-il invisible, qui en organise le cadre. Ce corps est celui du sujet qui détermine le champ du visible.

Par-là, la vidéo s'oppose aux images de la télévision et du cinéma dominant, en renvoyant d'autant plus *visiblement* au corps. Les films de cinéma et les images télévisuelles appartiennent, quant à eux, à une industrie des images, un commerce qui produit de l'image sans jamais se montrer. A part une poignée d'œuvres radicales qui utilisent volontairement les faux-raccords ou montrent leur dispositif de filmage afin (par exemple) de rompre l'illusion de la fiction, ces occurrences sont majoritairement considérées comme des erreurs, voire des échecs de l'audiovisuel professionnel. C'est bien là le règne de ce que Jean-Louis Comolli nomme la «transparence impalpable, immatérielle, hors de toute histoire» (Comolli, 2019, p. 21) et, ajouterons-nous, hors de tout corps.

Posons donc l'hypothèse que la vidéo serait, par essence, un geste cinématographique profondément et *ouvertement* subjectif. On comprendrait mieux dès lors la portée révolutionnaire de cet outil qui a été très tôt et très largement employé dans ce sens dans l'histoire du militantisme, comme l'expose Anne-Marie Duguet dans son ouvrage

Vidéo, la mémoire au poing (Duguet, 1981). Dans ce cas, la vidéosurveillance et sa feinte univocité seraient un dévoiement des attributs fondamentaux de la vidéo.

En niant le corps-sujet des images qu'elle génère, la vidéosurveillance manifeste une ambition d'une grande violence. Une violence qui dénature l'image vidéo afin de l'imposer comme une évidence que l'on ne peut questionner. Une violence qui n'a pas de lien avec les actes délictueux et criminels que la vidéosurveillance rend visible. Comme le soulève Marie José Mondzain dans son essai *L'Image peut-elle tuer?*: «Ce n'est pas le contenu de l'image qui rend sa violence problématique, car ce contenu peut être indifféremment cruel, déchaîné ou pacifique sans que l'image fasse violence à la pensée et entraîne son anéantissement» (Mondzain, 2002, pp. 68-69). Paradoxalement, la violence de la surveillance vidéo s'opère au nom de la répression de formes de violence plus matérielles –n'oublions pas que la locution officielle est *vidéo-protection*.

5. Des yeux sans visages

A l'origine, la «Proposition de loi relative à la sécurité globale» prévoyait (entre autres choses) de *globaliser* la mobilité de la

surveillance vidéo, et de *limiter* la captation vidéo des forces de l'ordre sur qui repose cette même mobilité. Cela reposait, nous l'avons vu, sur des caméras embarquées d'une part, et l'institution du délit de «provocation à l'identification» d'autre part. La mise en place d'un tel délit aurait, rappelons-le, fortement limité les capacités des citoyens·nes à filmer les forces de l'ordre dans le cadre de leur fonction. Ainsi, la vision des forces de contrôle serait devenue virtuellement illimitée du même coup que leur visibilité aurait été considérablement réduite.

Au moment de promulguer cette loi (devenue «Loi du 25 mai 2021 pour une sécurité globale préservant les libertés»), toute mention de «provocation à l'identification» avait été écartée par le Conseil Constitutionnel. Pour autant, il n'est pas innocent que les deux aspects aient été pensés pour voir le jour ensemble. En poussant jusqu'au bout la logique panoptique, ces mesures ne suppriment pas les corps mais les invisibilisent: les corps filmés, en premier lieu, mais aussi les corps filmants. Il s'agit donc de voir et d'analyser ces deux dynamiques comme une seule et même mesure bicéphale.

Ce dont témoigne le projet de loi, c'est qu'il n'est pas tout que l'œil sécuritaire devienne mobile, il faut également qu'il demeure invisible. Serait alors mis en place ce

que l'on pourrait nommer avec Raymond Bellour «l'invisibilité omnipotente et solitaire du maître du Panopticon» (Bellour, 2009, p. 26). Mais au-delà de l'invisibilité du surveillant –consubstantielle à la logique panoptique depuis Bentham– l'invisibilisation des forces de l'ordre actives pousse la notion de hors-champ un cran plus loin.

Le siège de la vision devient dès lors le seul champ aveugle, le cache absolu. De même qu'un œil peut voir tout ce qui est devant lui, mais est dans l'incapacité de se voir directement lui-même, malgré tous les mouvements et toutes les contorsions imaginables. Dans une société de contrôle où la population est dans un état constant de surveillance potentielle, il n'est pas étonnant que le monopole de l'invisibilité échoie au pouvoir lui-même.

Cette évolution n'est pas sans rappeler un conte inventé par Michel Ocelot dans son film *Princes et Princesses* (2000): dans un monde de science-fiction, un jeune homme parie qu'il pourra échapper au radar-détecteur impérial, qui a la capacité de sonder le monde entier et d'y repérer chaque individu. L'idée du jeune homme, celle que personne n'avait jamais eue, consiste à se cacher dans le seul endroit invisible à l'œil du radar, c'est-à-dire la salle des commandes.

La ruse fonctionne, le jeune homme a la vie sauve – et épouse, en prime, la princesse.

On voit bien, transposé dans la structure caricaturale du conte pour enfants, tout l'enjeu du monopole de l'invisibilité. Dès lors qu'il n'y a plus de séparation entre l'œil du pouvoir et ce que le discours commun nomme son «bras armé», le pouvoir se rend invisible à lui-même comme à la population. Incidemment, il est parfaitement cohérent que les caméras portées par les agents du contrôle soient allumées et éteintes lorsque bon leur semble (puisque leur batterie individuelle ne permet pas un fonctionnement constant).

Faire une image, c'est mettre au monde l'homme comme spectateur. Être un humain, c'est produire la trace de son absence sur la paroi du monde et se constituer comme sujet qui ne se verra jamais comme un objet parmi les autres mais qui voyant l'autre lui donne à voir ce qu'ils pourront partager: des signes, des traces, des gestes d'accueil et de retrait. (Mondzain, 2013, p. 45)

Car c'est toute la naissance du sujet qui se joue dans la formation de l'image. Les images du pouvoir ne sont ainsi produites, voudra-t-on prétendre, par personne.

Symétriquement, il devient impossible de produire, soi-même, des images du pouvoir. La distribution de la surveillance est alors claire dans sa néantisation des corps et des sujets.

Rappelons la mise en garde de la Défenseure des droits au sujet de la proposition de loi: «Le Défenseur des droits souligne l'importance du caractère public de l'action des forces de sécurité qui permet son contrôle démocratique, notamment par la presse et les autorités en charge de veiller au respect de la loi et de la déontologie» (Hédon, 2020, p. 5). La réciprocité des regards est ainsi placée comme garantie du système démocratique.

Nous avons défendu que la vidéosurveillance était un dévoiement ontologique du geste vidéo. Loin de la vision équivoque et partielle portée par un corps qui s'affirme, la vidéosurveillance prétend donner, entiers, vierges, des fragments de réel. Dès lors, on aurait pu croire que les caméras embarquées, dans leur sujétion au corps qui les porte, créaient une brèche dans l'illusion acorporelle de la surveillance... Mais c'est ici que la volonté de limiter la visibilité de ces corps intervient pour conforter cette illusion.

Certes, cette limitation n'a pas vu le jour –dans le même moment où la *préservation des libertés* était ajoutée au nom de la loi.

Cela n'empêche pas de constater, en l'analysant, l'étendue des ambitions éthiques de l'évolution de la surveillance vidéo. Nous soutenons que ces ambitions ne se peuvent comprendre qu'à l'aune de ce double commerce des visibilitées: la sur-visibilité pour les uns, l'invisibilité pour les autres. Et ce dans la continuité de la violence évoquée plus haut.

6. Liberté et dignité des corps

De manière globale, la pensée de la vidéosurveillance fait face à une frappante dépolitisation du discours qui la concerne. De nombreux travaux font d'emblée le choix de s'affranchir de questionnements par trop politiques qui empêcheraient une étude «objective» de la vidéosurveillance (Bauer et Freynet, 2008; Lemaire, 2019). On retrouve dans la caractérisation de ces réflexions épistémologiques le même champ lexical qui entoure la vidéosurveillance et sa prétendue valeur factuelle.

De même, il suffit d'ouvrir le manuel *Réussir la vidéoprotection dans sa ville* pour y trouver des recommandations limpides: «La stratégie de communication [...] sera de concerter dans ce moment autour du projet de façon à éviter les débats théoriques et éthiques qui ne manqueront pas

d'être soulevés par les oppositions» (Freynet, 2011, p. 79). Cet empêchement du discours et du questionnement fondamental est cohérent avec l'oblitération du corps, et de la subjectivité, à l'œuvre dans la dynamique de la surveillance vidéo.

Il nous semble ainsi frappant que la vidéosurveillance, en tant que technique de contrôle (au sens deleuzien), opère d'une manière similaire au fonctionnement de la propagande. Certes, la propagande est un régime qui traditionnellement nourrit le peuple de visuel, parfois *ad nauseam*; tandis que nous avons vu combien peu les images de vidéosurveillance sont vues. Mais au-delà du fait que les deux systèmes prétendent régner sur et par l'image, leur fonctionnement nous apparaît comme similaire. François Niney définit comme trait idéologique majeur du basculement dans la propagande «le déni de tout point de vue (ressenti comme relatif, subjectif, artiste) au profit de la seule “évidence”: vision sans regard, à prétention universelle» (Niney, 2009, p. 128).

Dans une logique continuellement panoptique, il ne s'agirait aucunement de voir les images de surveillance pour en déduire qu'elles disent la vérité. Il faudrait au contraire accepter que de leur simple existence découle le fait que la vérité est contenue en elles.

«Ce n'est que d'une technique que l'on peut déduire une idéologie»: ce n'est pas un hasard si cet axiome de Louis Althusser est placé en frontispice de l'ouvrage que Jean-Louis Comolli dédie à l'image numérique (Comolli, 2019). La vidéo en tant que technique porte en elle-même une idéologie bien différente de celle que l'on peut déduire de son appropriation par le pouvoir, c'est-à-dire dans le cadre de la surveillance.

Marie José Mondzain écrit quant à elle que «la démocratie, c'est d'abord l'accès de tous à la parole et au regard de l'autre pour instaurer une égalité en dignité et en liberté» (Mondzain, 2013, p. 243). Difficile, dès lors, d'imaginer outil plus démocratique que la vidéo. Difficile également d'imaginer outil moins démocratique que la vidéo-surveillance dans son évolution contemporaine. Et pourtant, il s'agit à peu de choses près de la même source d'images. À ceci près que tandis que l'une semble lutter pour se montrer, l'autre semble lutter pour se cacher.

Nous demandions au début de notre réflexion *ce que la surveillance des corps nous dit de l'image vidéo*. Et il semble que ce soit finalement par ce qu'elle s'efforce de ne pas nous dire, qu'elle soit le plus parlante.

Références

BAUER, A. et Freynet, F. (2012). *Vidéo-surveillance et vidéoprotection*. Presses Universitaires de France.

BELLOUR, R. (2009). *Le Corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*. Pol.

COMOLLI, J-L. (2019). *Cinéma, numérique, survie*. ENS Éditions.

DELEUZE, G. (2003). *Pourparlers*. Éditions de Minuit.

Direction de l'Information Légale et Administrative [DILA] (2021). Loi pour une sécurité globale préservant les libertés. In *Vie Publique*. Consulté: 14/12/2021. <https://bit.ly/3S4fS2X>

DUBOIS, P. (2011). *La Question vidéo*. Yellow Now.

DUGUET, A-M. (1981). *Vidéo, la mémoire au poing*. Hachette littérature.

FOUCAULT, M. (1975). *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Gallimard.

FREYNET, F. (2011). *Réussir la vidéoprotection dans sa ville: nouvelles règles, nouvelles technologies*. Territorial éditions.

HÉDON, C. (2020). Avis du Défenseur des droits n° 20-05. In *Defenseur des droits*. Consulté: 14/12/2021. <https://bit.ly/3BIeqOg>

HOCKNEY, D. et Gayford, M. (2016). *Une histoire des images*. Éditions Solar.

LEMAIRE, E. (2019). *L'œil sécuritaire, mythes et réalités de la vidéosurveillance*. Éditions La Découverte.

MONDZAIN, M. J. (2002). *L'Image peut-elle tuer?* Bayard.

_____ (2013). *Homo Spectator*. Bayard.

MORNET, M-N. (2004). *La Vidéosurveillance et la preuve*. Presses Universitaires d'Aix-Marseille.

NINEY, F. (2009). *Le Documentaire et ses faux-semblants*. Klincksieck.

STAPLES, T. (1987). *Cinéma et vidéo*. Fernand Nathan.



L'état critique du corps dans le cinéma brésilien récent: le cas des travailleurs malades

Edson Pereira da Costa Júnior
Université de São Paulo

RÉSUMÉ

Depuis la moitié des années 2010, dans un contexte social et politique difficile, le cinéma brésilien n'a cessé d'exposer l'état critique du corps. Autrement dit, des sujets convalescents, marqués par un traumatisme ou en face de la mort sont devenus des figures habituelles de la fiction et du documentaire. L'objet de cet article est d'analyser cette situation, en soulignant les manières dont le récit et l'économie figurative de certains films participent à la construction d'un discours politique ancré dans le corps des travailleurs malades. L'hypothèse défendue est que le corps en crise devient le lieu où les mécanismes du pouvoir se font jour.

En tant qu'étude de cas, nous aborderons les fictions *Arabie* (*Arábia*, Affonso Uchôa et João Dumans, 2017) et *La Fièvre* (*A Febre*, Maya Da-Rin, 2019), par le biais de l'analyse filmique, en nous appuyant également sur des auteurs des sciences sociales et de l'anthropologie.

Mots-clés :

C.G. Jung, corps, métamorphose, art et psychologie, herméneutique, iconographie.

ABSTRACT

Since the mid-2010s, in an adverse social and political context, Brazilian cinema has explored the critical condition of the body. In other words, convalescent subjects, marked by trauma or in situations that threaten their lives have become regular characters in fiction and documentaries. This article seeks to analyze this trend, with emphasis on the way in which the narrative and figurative economy of certain films act in the elaboration of a political discourse, when representing sick workers. The hypothesis defended is that the body in crisis becomes a privileged place for revealing the mechanisms of power that affect the subject. As case studies, the fictions *Araby* (*Arábia*,

Affonso Uchôa et João Dumans, 2017) and *The Fever* (*A Febre*, Maya Da-Rin, 2019), will be discussed based on film analysis and consultation with authors from the social sciences and anthropology.

Keywords:

Contemporary
Brazilian cinema,
body, workers,
disease, politics,
aesthetics.

1. Introduction

Penser le rapport entre l'esthétique cinématographique et la politique, en ayant comme axe central la figuration du corps: tel est l'objet de cet article, qui analyse notamment le cinéma brésilien contemporain. Depuis le milieu des années 2010, des films produits dans le cadre d'un cinéma indépendant, habituellement présentés dans des festivals nationaux tels que Tiradentes, Forumdoc.bh et le Festival de Brasília, ont mis l'accent sur la corporalité des personnages et, plus largement, sur le corps en tant qu'élément politique. Cette problématique est surtout observée à travers des œuvres autour (ou réalisés par) des sujets qui subissent une oppression en fonction de leur classe, genre, race et ethnie. L'attention envers le corps a coïncidé

avec une période sociale et politique extrêmement difficile, marquée, d'abord, par la destitution de la présidente Dilma Rousseff en 2016, puis par la perte des droits des travailleurs et des retraites, la persécution des groupes minoritaires et la répression des mouvements sociaux par l'État. Parallèlement, il y a eu une avancée des forces politiques d'extrême droite, dont le couronnement a été l'élection présidentielle de Jair Bolsonaro.

Parmi les différents courants du cinéma contemporain brésilien, nous nous intéressons au premier chef ici à des films où le corps est figuré dans un état critique, c'est-à-dire des œuvres liées aux genres de la fiction et du documentaire, conçues selon



Figure 1. Le corps malade (*Mormaco*, Marina Meliande, 2018).

des régimes esthétiques très divers, mais qui ont en commun la mise en scène de sujets convalescents/malades, marqués par un traumatisme ou confrontés à la mort. Ces figures de corps souffrants dans des récits cinématographiques politiques nous amènent à nous demander à quel point de tels films ébauchent un rapport entre l'état corporel et les mécanismes du pouvoir. Ou encore: quelle économie figurative et quel récit sont mis en œuvre afin de construire un discours politique à partir du corps?

Ces questions sont le point de départ de notre article. Nous analysons notamment des films où la crise du corps se manifeste dans des maladies dont la cause renvoie au cadre sociopolitique. *Arabie* (*Arábia*, Affonso Uchôa et João Dumans, 2017),

Mormaço (Marina Meliande, 2018), *Tipoia* (Paulo Silver, 2018), *La Fièvre* (*A Febre*, Maya Da-Rin, 2019) et *Joderismo* (Marcus Curvelo, 2019) en sont des exemples. Il y a dans cette filmographie une récurrence de la présence d'hôpitaux et d'autres institutions de santé où un corps dérégulé nécessite des soins pour guérir (Fig. 1-3). En outre, dès que les pathologies entravent l'efficacité des sujets au sein de leur univers social, nous sommes amenés à réfléchir au rapport entre le corps productif et le système économique/politique dans ces films. À cet égard, il est possible d'emprunter les mots de Foucault – bien qu'il s'adresse à l'origine au pouvoir disciplinaire dans les systèmes punitifs européens:



Figure 2. Le travailleur plongé dans le coma (*Arabie*, Affonso Uchôa et João Dumans, 2018).

[L'] investissement politique du corps est lié, selon des relations complexes et réciproques, à son utilisation économique; c'est, pour une bonne part, comme force de production que le corps est investi de rapports de pouvoir et de domination; mais en retour sa constitution comme force de travail n'est possible que s'il est pris dans un système d'assujettissement (où le besoin est aussi un instrument politique soigneusement aménagé, calculé et utilisé); le corps ne devient force utile que s'il est à la fois corps productif et corps assujetti. (Foucault, 1975, p. 30)

Nous allons nous focaliser sur le cadre politique du corps malade dans deux œuvres de fiction: *Arabie* et *La Fièvre*.

Ces films remettent à jour la tradition du cinéma brésilien consistant à représenter les travailleurs, dont les origines renvoient aux films muets des années 1920, où les ouvriers étaient montrés au sein du processus de modernisation de São Paulo (Suppia, 2014). Mais l'avènement d'une production effectivement expressive et politiquement engagée dans la défense des travailleurs ne remonte qu'aux années 1960 et 1970, dans le *Cinema Novo*. À cette époque, l'accent était mis sur les confrontations entre les ouvriers et la bourgeoisie industrielle ou bien entre les paysans et les grands propriétaires terriens. Depuis le milieu de la décennie 1980, la présence de ces classes de travailleurs est devenue de plus en plus rare dans le cinéma brésilien.



Figure 3.
L'hôpital comme
espace limbique
(*La Fièvre*, Maya
Da-Rin, 2019).

Le sujet du travail revient au début des années 2000, cette fois sur d'autres bases: certains films s'attachent au rapport entre l'employé et l'employeur à partir du travail domestique (Souto, 2019). Quinze ans plus tard, nous remarquons un nouveau changement, à savoir les conditions politiques et sociales habituellement liées au sujet du travail dans le cinéma brésilien se concentrent désormais sur le corps des travailleurs. C'est le cas d'*Arabie* et de *La Fièvre*. Au lieu d'envisager l'antagonisme ou même le rapport entre classes, il s'agit à présent de se focaliser sur les aspects physiques et figuratifs de la corporalité d'un individu. Il est plus rare de trouver des récits concernant des travailleurs qui appartiennent à un collectif, comme les syndicats, ou même des

conditions politiques favorables à un engagement de cet ordre. Une analyse historique plus approfondie serait nécessaire pour préciser un tel argument, en remontant aux changements sociaux qui se sont déroulés depuis les années 1990 au Brésil, ou encore, plus récemment, la réforme du droit du travail, qui a été menée par le parlement brésilien en 2017¹. Mais cela dépasserait le cadre de notre étude.

1. Le nouveau texte législatif a modifié plus de 200 articles de la Consolidation des lois du travail (CLT), y compris la libéralisation de la sous-traitance, l'élargissement du temps de travail «intermittent», l'affaiblissement des syndicats et la création de plusieurs dispositifs favorables aux employeurs (Krein, 2018).



Figure 4. L'agriculture (*Arabie*, Affonso Uchôa et João Dumans, 2018).

La recherche que nous menons dans cet article s'attache au récit et à l'économie figurative des films afin de définir les singularités du corps malade des travailleurs par rapport au discours politique de chaque film. Notre hypothèse est que le corps en crise devient le lieu où les mécanismes du pouvoir se font jour, deviennent visibles. Nous nous référons à la compréhension de Foucault (1987) – reprise dans la contemporanéité par Butler (2017) – selon laquelle la subjectivation est, en même temps, un devenir du sujet et un processus de sujétion attaché aux modes d'investissement matériel sur le corps et l'âme (psyché). Autrement dit, la corporalité et la subjectivité sont indissociables des formes et des tech-

nologies du pouvoir qui les disciplinent, les règlent, les définissent. Afin de vérifier notre hypothèse, nous aborderons les récits des œuvres par le biais de l'analyse filmique, en nous appuyant également sur des auteurs des sciences sociales, pour *Arabie*, et de l'anthropologie, pour *La Fièvre*. Il sera alors question d'analyser de plus près la mise en scène et la figuration du corps malade selon les formes audiovisuelles et les rapports des films avec le monde réel.



Figure 5. L'industrie du bâtiment (*Arabie*, Affonso Uchôa et João Dumans, 2018).

2. Le corps abîmé de l'ouvrier: *Arabie*, «film-coma»

L'histoire d'*Arabie* se développe autour de Cristiano, un homme qui, après être sorti de prison, prend la décision de quitter le quartier sensible où il habite. Il erre sur les routes de l'État de Minas Gerais, au gré des emplois qu'il trouve. Son trajet est présenté dans le film en trois parties principales, concernant respectivement son travail dans l'agriculture (Fig. 4), l'industrie du bâtiment (Fig. 5) et à l'usine (Fig. 6). C'est au cours d'une journée à l'usine sidérurgique que Cristiano subit un accident, qui le plonge dans le coma. Cependant, il faut remarquer que l'histoire du film n'est

pas racontée de façon linéaire. *Arabie* commence pendant le travail à l'usine et, suite à cet accident, fait une analepse, remontant le temps pour présenter les épisodes de la vie de Cristiano qui l'ont mené jusque-là. Ainsi, on peut dire que le récit se déroule à partir d'un corps convalescent. Il s'agit d'un «film-coma».

De l'agriculture à l'usine, de la matière naturelle à la matière industrielle, *Arabie* expose deux conditions: l'intensification de la précarité du travail et l'isolement du travailleur, dont l'univers social est de plus en plus désagrégé. Dans l'agriculture et dans le



Figure 6. L'usine
(Arabie, Affonso
Uchôa et João
Dumans, 2018).

bâtiment, la journée de Cristiano est réglée par le cycle du jour et de la nuit. Pendant la journée, il y a l'effort physique, la fatigue, le geste mené par un devoir spécifique, le corps exproprié de son rythme naturel. Le soir, en revanche, correspond au temps libéré de la productivité capitaliste, les heures dont un employé dispose pour son loisir, pour lui-même. C'est le moment où Cristiano et ses camarades se dégagent des codes disciplinaires du travail, en s'adonnant à l'alcool, aux cigarettes, aux chansons et, finalement, à la joie de vivre. En outre, c'est le moment réservé à la lecture collective des lettres de famille reçues par les travailleurs – tous ont eu besoin de quitter leur ville d'origine pour travailler. De cette façon, le soir fonctionne

comme un refuge temporel de la vie sensible, le moment consacré à recueillir de l'affection et des fragments d'expérience.

À l'usine, la logique est toute autre. Il n'y a plus de rapport collectif entre les ouvriers. Cristiano devient isolé, solitaire. Dès lors, il commence à travailler la nuit, il se plaint dans son journal intime: «C'est dur de dormir le jour. Je ne me reposais pas. Il vaut mieux dormir 2h la nuit que 8h la journée. Ni le corps, ni l'esprit ne récupère». Les plans suivants cette narration en voix off du journal intime montrent le jeune ouvrier étendu sur son lit (Fig. 7). La position du corps, une jambe pendant hors du lit, suggère l'absence de confort, de repos, l'épuisement dû au travail nocturne.



Figure 7. Malgré le sommeil, Cristiano ne se repose pas (*Arabie*, Affonso Uchôa et João Dumans, 2018).

Dans l'espace de l'usine, le temps du travail n'est plus réglé par l'alternance entre la lumière naturelle et les ténèbres. Pour analyser ses effets sur le corps de l'ouvrier, il nous semble pertinent –malgré l'écart temporel et géographique avec *Arabie*– de reprendre une peinture qui remonte aux origines de l'industrialisation en Angleterre: *Arkwright's Cotton Mills by Night*, de Joseph Wright of Derby (1782). Sur la toile, pendant une nuit de pleine lune, la lumière artificielle d'une usine est le signe d'une journée de travail hors du cycle du jour et de la nuit et, plus globalement, des saisons, des conditions naturelles qui régissaient les modes d'organisation du travail dans un contexte pré-industriel, comme c'est le

cas de l'agriculture. Jonathan Crary (2014) identifie dans la toile de Wright la reformulation capitaliste du temps en fonction des opérations productives ininterrompues, y compris le travail «24/7»: 24h/24 et 7j/7. De cette manière, l'usine moderne aurait vu le jour comme un espace autonome, qui se démarque de son environnement naturel.

Dans *Arabie* l'industrialisation produit un espace-temps semblable à celui de la peinture de Wright, c'est-à-dire hors des cycles de la nature. Le travail de nuit y est à l'origine d'un important mouvement de violence contre les travailleurs, renforcé par le lieu insalubre et par la disparition du temps libre. De plus, la rationalisation industrielle abolit les rares moments de loisir des ouvriers,



Figure 8. La mort d'un ouvrier (*La chute*, Ruy Guerra, 1976).

les derniers refuges de vie hors du temps de production. Sans repos, sans relations humaines, on peut se demander ce qui reste de la subjectivité de Cristiano. Qui est ce jeune homme derrière l'ouvrier qui loue sa force travail à un patron (en échange d'un salaire)? C'est l'identité toute entière du sujet qui est détruite à l'usine et son corps en témoigne.

Étant donné la condition du corps dans le film, on peut évoquer les considérations de David Harvey (2000), à la suite de Marx, à propos de la journée de travail. Selon l'auteur, dans un cadre idéal, les heures de service devraient prendre en compte les besoins d'ordre physique et moral d'un travailleur. La priorité serait donc de préser-

ver sa personne et son corps, de telle manière que le droit des employeurs de payer la force de travail devrait exister dans la même mesure que le non-droit de disposer du corps qu'il emprunte, de la personne qui travaille. En réfléchissant à *Arabie* à partir de ces bases, on comprend que l'expérience de Cristiano dans l'usine délimite la violation des frontières physiques et morales de l'ouvrier, le moment où la journée de travail menace le sujet, en l'expropriant de ses rapports sociaux et affectifs, de son repos et de son sommeil. Il ne reste qu'un corps plongé dans le coma, habitant l'entre-deux, le domaine incertain entre la vie et la mort.



Figure 9. L'accident de Cristiano (*Arabie*, Affonso Uchôa et João Dumans, 2018).

325 /

Arabie n'est pas le premier film brésilien à évoquer le thème de la chute d'un corps afin de mettre en lumière les conditions dégradantes de travail des ouvriers pauvres et, parallèlement, de poursuivre le récit. Ce double procédé est aussi utilisé dans *La chute* (*A queda*, 1976), réalisé par Ruy Guerra et Nelson Xavier, où un maçon travaillant au sommet d'un immeuble en construction fait une chute mortelle (Fig. 8). L'accident entraîne l'engagement politique et, plus précisément, la lutte d'un ouvrier, Mário (Nelson Xavier), contre les abus perpétrés par l'entreprise du bâtiment responsable du chantier. Alors que la chute du corps déclenche une lutte de classe dans

La Chute, dans *Arabie* il se passe le contraire. L'accident à l'usine (Fig. 9), puis le coma de Cristiano, sont plutôt le signe mélancolique de la défaite de l'ouvrier, qui est incapable de s'opposer aux employeurs qui violent constamment ses droits.

3. Corps et identité: entre l'Occident et la cosmopolitique amérindienne

À première vue, *La Fièvre* propose à son spectateur le même parcours qu'*Arabie*, puisque l'œuvre raconte également l'histoire d'un travailleur précaire qui tombe



Figure 10. Justino, un chasseur sans proie (*La Fiebre*, Maya Da-Rin, 2019).

malade. En effet, les deux films mettent en scène l'expérience du déplacement forcé des personnages, lorsqu'ils recherchent de meilleures perspectives socio-économiques loin de leur ville/territoire d'origine. Ainsi, dans *Arabie*, Cristiano doit quitter son quartier périphérique et sa ville pour trouver un travail. Bien que l'expérience dans la sidérurgie et surtout dans le travail de nuit participent de l'isolement du personnage, comme déjà évoqué, l'exil est au cœur de son déracinement. De façon similaire, *La Fiebre* s'attache aux conditions sociales et subjectives liées au déplacement issu d'un cadre socio-économique. Mais cette fois, il s'agit d'un indigène du peuple Desana,

qui s'appelle Justino. Il est parti de son village 20 ans auparavant afin de travailler à Manaus, capitale de l'État d'Amazonas. Le choc entre sa culture d'origine et celle de l'Occident est en permanence visible à l'écran, puisque Justino habite deux mondes: soit il parle portugais, soit tukano, sa langue natale; il se nourrit d'aliments achetés au supermarché, mais se souvient souvent de l'époque où il chassait pour manger. En tant qu'agent de surveillance, il se plaint de passer sa journée à faire le guet, à l'image d'un chasseur –sans proie (Fig. 10). De ce fait et en comparaison avec *Arabie*, *La Fiebre* envisage davantage l'exil comme une question ethnique, culturelle.



Figure 11. Wanderley, le nouveau travailleur au port (*La Fièvre*, Maya Da-Rin, 2019).

C'est au cours d'une journée de travail que Justino reçoit un avertissement des Ressources humaines du port, parce qu'il dort pendant ses heures de service. Le même jour, en rentrant chez lui, il a de la fièvre. Il va chez le médecin, mais la cause de sa maladie reste énigmatique. Il faut souligner que dans le film les hôpitaux ne sont pas des lieux de connaissance ni de guérison pour les indigènes. Au contraire, on dirait que les institutions de santé fonctionnent comme une espèce d'espace limnique pour eux, qui n'ont pas leur place dans le monde des blancs –une chose similaire se passe dans un autre film récent consacré aux indigènes brésiliens, *Le Chant de la forêt* (*Chuva*

é Cantoria na Aldeia dos Mortos, João Salaviza et Renée Nader Messora, 2018). Ainsi, dès le début de *La Fièvre* on découvre une indigène âgée, tom bée malade juste après son arrivée à Manaus, sur son lit d'hôpital. Personne ne parle sa langue ni sait d'où elle vient. Sa présence mystérieuse ressemble à l'apparition d'un fantôme qui rend visite au monde des vivants. C'est également à l'hôpital que la condition culturelle troublée de Justino est mise en lumière, puisque le savoir scientifique occidental se révèle insuffisant pour comprendre son état de santé. Malgré le travail au port, son logement à Manaus et la vie selon les rites occidentaux, Justino est toujours attaché à la culture

amérindienne. La maladie de son corps en est la preuve.

Une première piste pour comprendre les circonstances liées à la fièvre repose sur le fait que l'apparition de la maladie coïncide avec deux événements. Premièrement, l'arrivée d'un nouveau travailleur au port, Wanderley (Fig. 11), un individu qui, peu de temps auparavant, était chargé de la sécurité d'une grande ferme. Selon ses dires, il était toujours armé pour protéger la propriété de la présence d'indigènes violents. Deuxièmement, les médias annoncent l'apparition d'une créature mystérieuse qui attaque les animaux de Manaus, mais dont l'identité est inconnue, car les citoyens de la ville ne l'ont jamais vue. Mais quel serait le rapport entre ces événements et la fièvre?

En vue d'une réponse, on doit s'arrêter un peu sur le domaine des savoirs amérindiens, d'abord à partir de deux histoires transmises dans *La Fièvre* par la culture orale. La première, racontée par Justino à son petit-fils, porte sur un chasseur qui, en dormant dans la forêt, devient prisonnier du monde enchanté des singes. Là-bas, les êtres humains et les animaux parlent et échangent en tant qu'êtres qui appartiennent à «un contexte commun d'intercommunicabilité identique à celui qui définit le monde intra-humain» (Viveiros de Castro, 2017, p. 307). La deu-

xième histoire constitue plutôt une explication. À la suite des spéculations autour de la créature mystérieuse, le frère de Justino lance l'hypothèse suivante:

Peut-être qu'il s'agit d'autre chose, mais qui prend la figure d'un animal [...] Ces bêtes de la forêt, comme l'agouti, le paca, le perroquet, le mucura, sont des gens dans leur monde. Ils parlent comme des gens, ils habitent des maisons comme des gens, ils ont une terre pour travailler [...] comme nous. (*La Fièvre*, 2019, notre traduction)

La logique sous-jacente des paroles de Justino et de son frère renvoie à des éléments directement liés au perspectivisme amérindien. D'après l'anthropologue brésilien Viveiros de Castro, il s'agit d'une conception, partagée par des peuples du continent, selon laquelle le monde est:

habité par divers types d'actants ou d'agents subjectifs, humains et non-humains – les dieux, les animaux, les morts, les plantes, les phénomènes météorologiques, très souvent les objets et les artefacts aussi –, tous munis d'un même ensemble général de dispositions perspectives, appétitives et cognitives, autrement dit,

d'une «âme» semblable. Cette ressemblance inclut un même mode performatif, d'aperception: les animaux et les autres non-humains pourvus d'âme «se voient comme des personnes» et donc, ils «sont des personnes». (Viveiros de Castro, 2009, p. 21)

Malgré la ressemblance par laquelle les animaux et les esprits se perçoivent comme –et deviennent– des êtres anthropomorphes, il est impératif de préciser que «la façon dont les humains voient les animaux, les esprits et autres actants cosmiques est profondément différente de la façon dont ces êtres *les voient* et se voient» (Viveiros de Castro, 2009, p. 21). La forme humaine potentielle d'un être, couverte et voilée par son corps, n'est visible que par les yeux des êtres d'une même espèce ou par des chamanes (Viveiros de Castro, 2017). Dans ce régime où avoir un point de vue c'est devenir un sujet et où tous les êtres peuvent être pourvus d'une âme, les corps marquent la différence ontologique.

Les nuances théoriques et argumentatives qui composent le perspectivisme amérindien sont bien plus complexes que celles que ce bref exposé le laisse entendre. Cependant, pour notre propos, les prédicats récupérés sont suffisants pour revenir au

film de Maya Da-Rin. D'après les aspects épistémologiques et ontologiques réunis sous le concept du perspectivisme, nous disposons de bases pour formuler une hypothèse qui nous permettra de comprendre la fièvre de Justino, à savoir: l'agent de sécurité, Wanderley, et la créature inconnue sont deux figures, deux apparitions, deux formes d'un même être. En ce sens, le film comporterait un régime figuratif fondé sur une fluidité ontologique.

Une telle configuration n'est pas l'apanage des histoires orales, puisqu'elle est visible dans une séquence presque à la fin du film, pendant les heures de service nocturne de Justino, quand le personnage est averti d'une présence suspecte près de la grille du port. Il s'y rend afin de vérifier ce qui se passe et en arrivant, trouve un trou dans la grille –ce qui semble être un motif visuel de la traversée entre domaines–, qui mène à la forêt. En franchissant cette zone liminaire, Justino rencontre une bête. Elle se précipite vers lui pour l'attaquer, mais l'indigène est plus rapide, et la tue d'une balle. Quand le personnage est en train de sortir de la forêt, il fait demi-tour, et regarde l'endroit où le corps de l'animal aurait dû être. Mais ce qui s'y trouve est un être humain, portant l'uniforme des agents de sécurité du port. Malgré son visage caché par des ombres,



Figure 12. La bête morte
(*La Fièvre*, Maya Da-Rin,
2019).

il ressemble physiquement à Wanderley. Par contre, il n'y aura dans le film aucune confirmation de son identité, car après cette séquence le récit ne revient plus à la journée de travail au port. Le plus remarquable c'est que, après l'épisode de la forêt, la fièvre de Justino disparaît. Ou tout du moins sommes-nous amenés à le croire au vu de la séquence suivante, où la fille de Justino lui dit: «Si la fièvre revient, va à l'hôpital».

Au-delà du mystère concernant l'identité de la créature/de l'homme tué(e), deux choses restent à déterminer: premièrement, l'événement de la forêt peut-il vraiment être perçu comme une manifestation du perspectivisme amérindien? Deuxième-

ment, quel serait le genre de rapport entre la créature animale-humaine et la fièvre de Justino? À l'égard du premier point, il faut rappeler que, selon le perspectivisme amérindien, les humains dans des conditions normales ne sont pas capables de partager la vision grâce à laquelle un animal est vu en tant qu'humain. Comme déjà mentionné, il y a un clivage entre la perspective que chaque être adresse à sa propre espèce et celles qu'il adresse aux autres. Selon Viveiros de Castro (2017, p. 310), dans le cas des humains, seuls les chamanes ont la capacité de franchir délibérément les barrières corporelles et de voir «les êtres non-humains comme ceux-ci se voient (comme



Figure 13. Caché par des ombres, une figure regarde Justino (*La Fièvre*, Maya Da-Rin, 2019).

331 /

humains)», en assumant le rôle d'interlocuteurs actifs dans le dialogue trans-spécifique. Si l'on prend cette condition à la lettre, ne serait-il pas possible à Justino de voir un animal comme un humain?

Nous pouvons donner deux réponses à cette hypothèse. La première représente une exception qui concerne l'exclusivité des chamanes. Outre ces derniers, il est possible qu'un être, animal ou esprit, soit vu sous sa forme humaine par des gens qui sont malades ou dans un état altéré de conscience (Viveiros de Castro, 2009). De ce fait, la fièvre de Justino peut être vue comme la condition qui lui permettrait de voir la bête en tant qu'être humain. Le point de vue du personnage serait partagé par les spectateurs.

Bien que cette première explication paraisse logique, il nous semble inutile de chercher dans le film une mise en scène qui reproduise de manière littérale les bases d'une théorie de l'anthropologie ou d'une perception du monde strictement amérindienne. Dès son origine, *La Fièvre* est une œuvre à double tranchant, placée entre deux cultures. Si les acteurs indigènes du film ont pris part au scénario, il est aussi vrai que Maya Da-Rin, réalisatrice blanche, l'a écrit et mis en forme à partir des laboratoires et des résidences des festivals internationaux, tels que la Cinéfondation, le Festival de Cannes, et le TorinoFilmLab, du Torino Film Festival. Autrement dit, *La Fièvre* s'avère ne pas être une reproduction fidèle de

l'univers amérindien. Le film comporte une logique propre de figuration. Ainsi la deuxième réponse, face à la capacité de Justino de voir une bête sous sa forme humaine, trouve ses bases dans les lois de la fiction. Cela dit, la question la plus importante serait de comprendre quelle dynamique interne structure le récit.

Comme d'autres films brésiliens contemporains, nous défendons que *La Fièvre* fait face à une blessure historique, à un traumatisme qui, en dépit d'être masqué, voilé, revient dans le présent, en ressuscitant d'anciens conflits. Comme l'affirme Aumont (2017, p. 23): «Le retour d'un passé qu'on veut oublier est dangereux, on l'a su depuis le cinéma le plus classique et jusqu'aux labyrinthes mentaux postmodernes». Dans le cas des films brésiliens ce genre de proposition est encore plus valide à cause de la violence qui est à l'origine de l'histoire sociale et politique du pays. Pour faire court, le processus de colonisation du Brésil a été fondé sur le génocide des indigènes et des noirs, dissimulé, entre autres, par le mythe de la démocratie raciale—selon lequel divers peuples, en dépit de leurs races et ethnies, vivent de manière harmonieuse et profitent des mêmes opportunités (Nascimento, 1978).

Cette logique du retour d'un passé violent est visible, de façon très hétérogène, dans des films tels que *Les Bruits de Recife* (*O som ao redor*, Kleber Mendonça Filho, 2012) et *Trabalhar Cansa* (Jualiana Rojas et Marco Dutra, 2011). Ce dernier, par exemple, met en scène des relations conflictuelles entre employeur et employés, parfois dans un contexte raciste qui remonte à l'esclavage. À mesure que la tension et la violence de classe et de race progressent au cours du film, des événements métaphorisent le retour du passé (ou du refoulé), telles une étrange odeur souterraine ou une tache sur un mur, qui ne cesse de grandir (Fig. 14)—et dont la cause, révélée plus tard, est le corps d'une bête en état de décomposition avancée.

Comme *Trabalhar Cansa*, *La Fièvre* évoque le motif visuel des espaces physiques qui subissent des phénomènes inattendus. C'est le cas de l'apparition d'une fissure sur le mur de la maison de Justino (Fig. 15), ce qui nous permet de penser à une blessure ouverte, qui n'a pas guéri. La fièvre du personnage, également, joue le rôle d'un symptôme, en indiquant que quelque chose ne va pas bien autour de lui. Nous supposons donc que ces deux événements sont des métaphores faisant allusion au traumatisme de l'ethnocide indigène au Brésil. Mais pourquoi ce sujet

—apparemment— issu du passé ressurgit-il dans le présent?

La réponse repose dans le personnage de Wanderley. Comme il le raconte lui-même, il était chargé de la sécurité d'une grande ferme à Manicoré, à côté du Rio Madeira. Ce métier est très courant dans certaines régions brésiliennes où il y a des conflits de territoire entre les communautés indigènes et les grands propriétaires d'exploitations agricoles, comme ceux de l'agronégoce. Généralement, ces agents de sécurité participent à des actes de violence et à des assassinats contre les peuples autochtones —comme on peut le voir dans le documentaire brésilien *Martírio* (Tatiana Almeida, Ernesto de Carvalho, Vincent Carelli, 2016)². En ce sens, la présence de Wanderley porte, nous le croyons, le signe de l'ethnocide, mais pas uniquement celui du passé, puisqu'il s'agit d'un cadre politique

2. La question de l'ethnocide indigène et des droits de terre au Brésil est extrêmement complexe, surtout au vu de la politique hostile adressée à ces peuples et à l'environnement par le président brésilien Jair Bolsonaro. En guise d'exemple, il a suspendu une partie des démarcations des terres des peuples autochtones (Biasetto, 2021), en même temps qu'il encourage couramment l'orpaillage illégal sur le territoire indigène, en provoquant la déforestation et aussi les attaques contre ces peuples (Serva, 2021).

qui existe aussi dans le présent. C'est de cette façon qu'au cours du film les échanges entre Wanderley et Justino sont de plus en plus tendus, jusqu'au moment où l'homme blanc remet en question l'identité de Justino, en lui disant qu'il est déjà domestiqué, qu'il n'est plus un indigène véritable.

À notre avis, par conséquent, la fièvre de Justino est un signe d'alerte grâce auquel il se rend compte de ce qui le menace et, aussi, du besoin de lutter pour vivre et pour retrouver ses racines, son identité. La lutte contre l'ex-agent de sécurité d'une grande ferme se passe selon les termes de la pensée amérindienne, notamment du perspectivisme. L'ennemi est figuré selon la logique d'intercommunicabilité entre les règnes humains et animaux. Le parti pris par Justino dans cette cosmogonie, ou plus précisément cosmopolitique, est celui de devenir un chasseur, en se réappropriant une position qui remonte à son ethnie, à sa culture d'origine.

4. Conclusion

Si depuis 2020 la gestion du président brésilien Jair Bolsonaro de la crise sanitaire déclenchée par la pandémie de covid-19 met au jour un génocide toujours en cours au

Brésil, le présupposé de l'existence d'un état critique du corps dans le cinéma contemporain dénonce le fait que certains groupes ethniques, raciaux et sociaux subissent, depuis longtemps, les effets d'une politique de la mort dans ce pays. À ce propos, on peut reprendre le concept de nécropolitique, par lequel Achille Mbembe (2006, p. 59) s'adresse aux «formes contemporaines de soumission de la vie au pouvoir de la mort». L'auteur porte une attention particulière aux régions et aux pays marqués par l'occupation coloniale de la modernité et de l'ère contemporaine, où la politique menée par l'État et, plus récemment, par les milices urbaines et les armées privées exercent une souveraineté dont «l'expression ultime [...] réside largement dans le pouvoir et la capacité de dire qui pourra vivre et qui doit mourir» (Mbembe, 2006, p. 29). Bien que l'analyse de Mbembe ne se focalise pas sur le Brésil, la violence subie par les indigènes, noirs et pauvres dans ce pays renvoie, dans une certaine mesure, aux effets d'une nécropolitique, y compris la création «de *mondes de mort*, formes uniques et nouvelles d'existence sociale, dans lesquelles de nombreuses populations sont soumises à des conditions d'existence leur conférant le statut de *morts-vivants*» (Mbembe, 2006, p. 59).

On constate que dans *Arabie* et *La Fièvre* la maladie du corps des travailleurs est, plutôt

qu'une action du récit, un symptôme d'une condition sociale et politique défavorable, problématique, voire menaçant la vie. Dans l'économie figurative des œuvres, le corps est le lieu où l'expérience politique devient visible/sensible, l'entité qui permet l'énonciation de la violence, des forces sociales et des technologies du pouvoir qui frappent le sujet. En ce sens, cela confirme notre hypothèse initiale. En revanche, il est vrai que les corps dans les deux films ne peuvent être réduits à une matière passive où les forces s'inscrivent. Ce sont des acteurs politiques.

Dans le récit d'*Arabie*, le coma est le signe principal de l'abattement du travailleur, de l'anéantissement de ses forces vitales et de sa subjectivité. D'un autre côté, si les ouvriers ne se rassemblent pas afin de prendre conscience collectivement, comme dans les films des travailleurs des années 1960 et 1970 au Brésil, *Arabie* propose d'autres modes de résistance. Le récit du journal intime de Cristiano sert à communiquer son intériorité et ses affections, en lui donnant une voix subjective. L'accent est mis sur le «partage du sensible»³, sur la narration de

3. Selon Jacques Rancière (2000, p. 12), «ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives.

l'expérience. Si le point de vue négatif à propos de l'ouvrier demeure, le film ne le réduit pas à un réceptacle passif des mécanismes du pouvoir.

Dans *La Fièvre*, il se passe le contraire. La maladie du travailleur n'est pas un indice d'un processus de réification ou même d'un corps troublé à cause du travail. Comme déjà mentionné, la pathologie du corps est davantage liée à une condition culturelle et politique plus vaste, à savoir le traumatisme historique concernant le génocide indigène, dont les racines renvoient à la question coloniale et à ses effets dans le présent. Ainsi, la maladie est, au fond, ce qui permet au sujet de percevoir l'oppression qu'il subit, puis de l'affronter, en ayant pour base sa culture d'origine.

Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage». En ce qui concerne *Arabie*, il s'agit de penser soit la lettre de Cristiano, au niveau diégétique, soit le film lui-même, par rapport à la société brésilienne, comme formes qui proposent une reconfiguration de la participation du travailleur à la vie commune, en récupérant l'importance de sa voix politique dans un contexte spatio-temporel dont elle était, à l'origine, exclue.

Dans les deux films, le corps malade démontre la présence de forces qui le menacent dans le contexte du Brésil contemporain. Ainsi, si en 2017 le parlement du pays a mené une réforme du code du travail, en réduisant les droits des travailleurs, la même année, ce que l'on a vu dans *Arabie* (tourné en 2016, il faut préciser), c'est la figure de la chute d'un corps comme synthèse de ce qui arrive aux ouvriers qui ne disposent pas d'une législation en leur faveur. De son côté, *La Fièvre* pose la question de la crise d'identité indigène face au déplacement forcé vers le mode de vie occidental. Force est de constater qu'une opposition existe face à une politique, menée par le président Bolsonaro –en reprenant l'objectif de la dictature militaire au Brésil dans les années 1970 et 1980–, selon laquelle les indigènes doivent être forcés à venir vivre dans les villes. À partir de l'histoire du personnage Justino, et de son corps malade, le film de Maya Da-Rin dénonce les effets pervers et la détresse issus de cette politique de violence contre les indigènes.

Références

- AUMONT, J. (2017). *L'attrait de l'oubli*. Yellow Now.
- BIASETTO, D. (2021). Sob Bolsonaro, 70% das demarcações de terras indígenas ficam travadas entre Funai e Ministério da Justiça. In *O Globo*. Consulté: 10/06/2021 <http://glo.bo/3Blu015>
- BUTLER, J. (2007). *A vida psíquica do poder*: teorias da sujeição. Autêntica.
- CRARY, J. (2014). *24/7: capitalismo e os fins do sono* (Trad. Joaquim Toledo Jr). Cosac Naify.
- KREIN, J. D. (2018). O desmonte dos direitos, as novas configurações do trabalho e o esvaziamento da ação coletiva. Consequências da reforma trabalhista. *Tempo social*, 30(1).
- FOUCAULT, M. (1975). *Surveiller et punir*. Gallimard.
- HARVEY, D. (2000). *Spaces of hope*. Edinburgh University Press.
- MBEMBE, A. (2006). Nécropolitique. *Presses de Sciences Po*, (21), 29-60.
- NASCIMENTO, A. (1978). *O Genocídio do Negro Brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Paz e Terra.
- RANCIÈRE, J. (2000). *Le partage du sensible: esthétique et politique*. La Fabrique-éditions.
- SERVA, L. (2021). Garimpo ilegal e devastação crescem na Terra Indígena Yanomami. *Folha de São Paulo*. Consulté: 11/06/2021. <https://bit.ly/3LePykw>
- SOUTO, M. (2019). *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro*. Edufba.
- SUPPIA, A. (2014). Labirintos do trabalho no cinema brasileiro: Fragmentos para uma história da representação da classe trabalhadora no filme de ficção. *Significação*, (41), 178-197.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. (2017). *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. Ubu Editora.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. (2009). *Métaphysiques Cannibales: lignes d'anthropologie post-structurale* (Trad. O. Bonilla). Puf.



Playing “Hard Lads”: straight masculinity failures as a multimodal performance¹

Laura Goudet

Université de Rouen Normandie

ABSTRACT

The one-minute, viral footage “British Lads hit each other with a chair” (2016) is one of the many videos featuring teenagers (mostly males) filming themselves. Here, one of them is voluntarily and repeatedly struck on the back and neck with a chair, after a sip of alcohol and a last draw on a

cigarette, all the while the others stare jeeringly. Artist and videogame designer R. Yang adapted it in his game “Hard Lads” (2019) which questions all the exaggerated performances of masculinity it shows. The player embodies the hand holding the recording phone and leads all the gestures of the protagonists: “the phone leads to perform” (Yang, 2019), to a satirical extent, which is the core of this analysis.

The expression of this performed manliness is viral in many videos and this experience interrogates the “important failure” (ibid., 2019) in masculinity that this shows us. Amidst the sea of similar material, this one starts with a kiss on the mouth. This

1. This article owes much to Esteban Giner, who pointed me in the direction of R. Yang’s work, Mehdi Derfoufi, who gave me the chance to discuss “Hard Lads” in his Gender seminar in February 2021 and Marc Jahjah, whose interest in similar subjects motivated my writing this article. Although I am fortunate enough to be surrounded by such generous friends and scholars, all errors in this manuscript are mine and mine alone.

is unexpected and other examples of heterosexual men kissing in Britain come to mind; this game is also a commentary on the British culture of violence.

This study focuses on both video and videogame adaptation, where the body becomes the place where critical discourse is *situated*. Repetitions of the chair hit, distorted physics create an intermediate(d) space which allows for this dis-location of the expected.

Keywords:

hegemonic
masculinity,
intermediality,
masculinity,
performance,
situated discourse,
videogames.

RÉSUMÉ

La vidéo virale «British Lads hit each other with a chair» (2016) est l'une des nombreuses vidéos d'adolescents (en majorité, des hommes) qui se filment. L'un d'entre eux se fait frapper avec une chaise sur le dos et la nuque, après avoir pris une dernière bouffée sur sa cigarette et une gorgée d'alcool. L'artiste et créateur de jeux vidéo R. Yang adapta cette expérience dans son jeu «Hard Lads» (2019), qui interroge les performances exagérées de la masculinité qu'elle montre. La joueuse incarne la main qui tient le téléphone, enregistrant ainsi l'action qu'elle conduit également: «le télé-

phone mène la performance» (Yang, 2019) jusqu'à son paroxysme, ce qui est le sujet de cette analyse.

Les expressions de cette masculinité performée sont virales et ce jeu soulève la question de «l'important échec» (ibid., 2019) de la masculinité que cela nous donne à voir. Parmi les centaines de vidéos similaires, celle-ci débute avec un baiser sur la bouche. C'est inattendu et d'autres exemples de baisers hétérosexuels en Grande-Bretagne sont rappelés, alors que ce jeu est un commentaire sur la culture de la violence.

Cette étude s'attache non seulement à la vidéo, mais aussi à l'adaptation en jeu, où le corps devient l'endroit où le discours est situé. Les répétitions des coups de chaise, les déformations physiques créent un espace intermédia(ire) qui permet la dis-location des attendus.

Mots clés:

discours situé,
hétérosexualité
hégémonique,
intermédialité, jeu
vidéo, masculinité,
performance.

Introduction

This article examines many facets of the same idea: how the expression of hegemonic masculinity is troubled, questioned and perhaps subverted by exaggerated, dysfunctional attempts at showing it by all means. In the present case, by turning a passive, multimedia content into another, even more layered capsules which allows players² to undergo this failure even more so. In the present case, Robert Yang made this game and developed a critical discourse about it on his personal blog to epitomize the whole experience and try and analyze it.

2. Unless stated otherwise, the author uses the neutral pronoun “they” for players.

The original video, “British lads hit each other with chair³”, published on YouTube in December 2016, gathered about 350,000 views. This is not an extraordinarily large number⁴ in itself, although it has to be noted that, since this video is restricted to adult members of YouTube⁵, this has to be

3. Available in <https://www.youtube.com/watch?v=R9oZaP-my5E>

4. As a point of comparison, the ten most viewed videos as of May 2021 are all songs with several billion views each.

5. The website requires a two-step process: first, the user has to register an account with YouTube, and they have to provide a proof of ID stating they are, indeed, over 18 years old.

nuanced. It shows a group of young people bantering and chanting around two adolescents, one of which is voluntarily hit on the back. After a miscalculated hit in the neck which confuses the victim, the chair-wielding youth says “that is ridiculous... I’m not doing that again,” as he helps his disoriented friend off the ground. The broadcast ends as abruptly as it started, and rather than an “inherently nostalgic” slice-of-life moment (Mendelson, 2004), it is a “visual truth” (ibid., 2004) which truly captures an instant in the life of these youths. Thanks to the democratization of tools to record oneself, share and evaluate online documents, propagating videos has never been easier—as well as the transmission of more modern ways of envisioning characteristics of masculinity, of authority and empowerment. The same positive effect of the technological turn can apply to the widespread availability of resources for people like R. Yang to create videogames and new types of transmedia message. The produsage developed here follows Bruns’s definition, as “the collaborative and continuous building and extending of existing content in pursuit of further improvement” (Bruns, 2007).

The footage garnered the attention of Internet users and more than a thousand links from forums and articles alike point

at it, as “an enigmatic one minute [*sic*] YouTube video” (Richards, 2020) deemed to be “perfection” (ibid., 2020). This strong reaction—amongst all the others, including Yang’s, is probably linked to the dichotomy in the content of this viral video. The ordinary act of adolescent violence it features starts with a kiss on the lips exchanged between the two main protagonists. The element which sets this video apart from content of the same category is the fact that it starts off with a casual kiss between the two protagonists. This creates a new interpretation of the relationship between the two adolescents. As Yang explains in his artistic statement, as an American artist, he was struck by this spectacle of intimacy which was almost immediately turned upside down by the teenage display of masculinities and of violence.

Questions about the notion of play, game and gameplay are relevant to this study. A player-centered view will complete a creator—, or, rather, a discourse-centered view on the processes Yang used to create his game and help us analyze the effects established by the game on the player. Using tools such as critical discourse analysis of media discourses (Fairclough, 1995), I will focus on the queer nature of the performances from a queer, political point of

view where “radical potentials” (Ruberg & Phillips, 2018) are tackled. This study also borrows from narratological perspectives, in that the retelling of the events in *British Lads* is a transfictional experience (Saint-Gelais, 2011), particularly close to questions surrounding gaming culture and its margins which will permeate this analysis (Shaw, 2014).

Performed masculinities

Performances pepper this videogame, and the masculinities it allows to emerge. Obviously, the stylistic choices made by the game designer and the effects surrounding the game/play⁶ experience are important: these shape the audio, visual, kinetic cues the player gets from performing, in the various embodiments this entails.

This section will very briefly provide context when it comes to performances and manliness in videogames, and their specificities in regards with other media. Performing in a videogame may equal being good at a game, that is, acquiring a series of

skills, or having the right method to solve puzzles.

Masculine bodies in videogames

Masculinities in videogames are often about being very virile. Duke Nukem from the eponymous game, Kratos from *God of War*, or even Chris Redfield from the *Resident Evil* franchise are extremely manly characters. Their physical prowess is their main trait and their physiques are heavily featured on promotional material. “Our masculine bodies must remain firm and disciplined, ready to penetrate enemy ranks with bullets that rip through flesh” (Phillips, 2017). The title screen⁷ of “Hard Lads⁸” provides a glimpse into this “firm and disciplined” masculinity (figure 1 below).

7. Title screens are very important as they are the gateway between the world of the game itself, and the time before playing. Title screens and icons act as digital covers for these works of art: icons are symbols, while title screens allow to sample the atmosphere of videogames.

8. For legibility issues, I will refer to the video as “British Lads” and to the game as “Hard Lads”. If no distinction is needed, “Lads” will be the general term for the two pieces when they are evoked together.

6. The notions of game and play are two distinct areas in videogames.

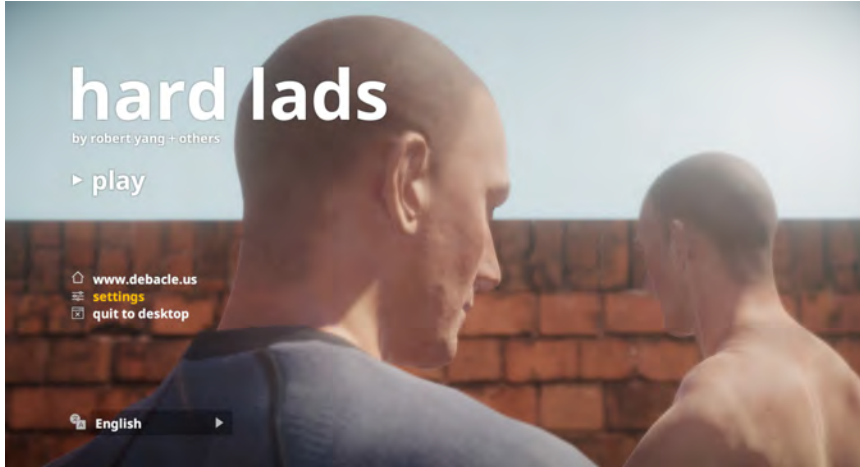


Figure 1. Title screen (“Hard Lads”).

The title screen gives little to no clue as to what to expect when playing. The two men we see seldom turn to each other, and their shaved heads and muscular physiques, along with the fact they shift from foot to foot and stretch their arms evoke closedness and the hardness from the title. The clean outline of this menu and its font shows no fantasy, no frills hindering this efficiency. Although we see these men up close, and that we see the grain of their skin as well, hinting at a certain sensuality, they are unreadable for us. “The fixation on hardness restricts masculine individuals to a limited range of emotional and physical responses” (Phillips, 2017) and this apparent hardness

is a tool used to circumvent this apparently stiff masculinity in the game itself.

Masculinity in “Hard Lads” is performative, it what it shows, and what it chooses not to. The characters are highly static, and their bare chests point at a highly physical social organization. Their outfits are the marks of a “specific working class identity from North East England (Yang, 2020), of young people who are not (yet) in the active world. The way they spread their legs and puff their chests out is a manner to take up as much room as possible. Their stance is common and reminds us of their domination they exert on their territory, in urban spaces (Beebeejaun, 2017).

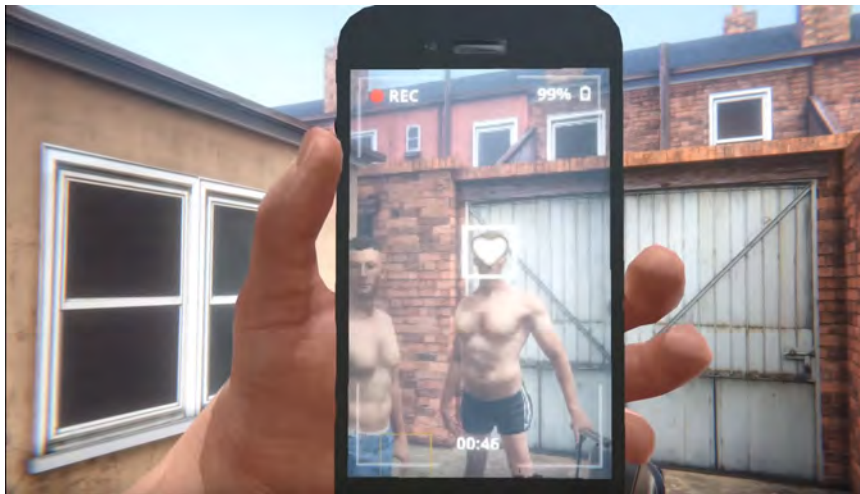


Figure 2. Screen capture from “Hard Lads” (R. Yang).

Here, the idea of buff, healthy young men as those we see in “British Lads” is cut short by several gameplay choices. The reproduction of the lads is close to their real-life counterparts, but nothing foretells of the way the game will be played when we see them for the first time in game. The items they hold (the cigarette, bottle and chair) appear as they are summoned, except for the menacing chair, which is always present, as a silent character occupying space through its ominous presence.

Performances in “Hard Lads”

Failures and performances (in both the behavioral and spectacular acceptations) are prominently important in videogames. The integral part of competition, of ranking, and the sheer demand of having to “git gud⁹” (<get good>) has been documented, even in its self-evaluation (Liu *et al.*, 2010), while other games insist on both “difficulty and failure” (Bool, 2018). Performing can

9. A taunt often heard in competitive, multiplayer settings, where the player’s performances are evaluated by other participants.

also be a concern surrounding one's own avatar, that is, the physical representation of the player in-game. The question of performance is essentially player-centric and sanctions the advancement in the game, or the interactions with others. In "Hard Lads", the performance we create as a player is multifold: first, the scene created by the player mirrors the recording of "British Lads." We are performing the events that bring one of the two central characters to be hit repeatedly until he falls down. The whole game revolves around the incidents in the video, and both Lads do not provide much more to the player-viewer. The dialogue of "British Lads" is mostly inaudible and does not provide much to the viewer; there is almost no sound in "Hard Lads", except for a few sound effects and the music, which will be discussed in an ulterior section.

As soon as the player can start moving around (with the hand), the lack of physical prowess is integral to the experience. Playing "Hard Lads" is principally made of looking at the characters and framing their moves with the camera. There is no skill to acquire, as every move is indicated contextually as the mouse hovers on areas of these bodies: the face area triggers the kissing sequence, the hands, either drinking,

smoking, or the use of the chair. There is no mediation from the lens or the screen that we see, and this element adds to the feeling of first-hand experience of a first-person shooter of the viral video.

The only thing to control for the player is the hand, and a few contextual icons above the characters. These appear when the mouse pointer draws close to the cigarette, the alcohol bottle, the chair or the head of the two men. No skill, and no learning curve is necessary to embody the three characters of "Hard Lads" and the game is playable with the mouse, dragged along the vertical and horizontal axes, as proposed in-game.

The narrative of the game follows that of the video. Its two highlights, the initial kiss and the last fall of the young man are feats of the body which belong to two extremes, imposed by the player, and to the discursive materiality of videogames. That materiality is anchored in the fashion bodies are central to the game/play: the "three characters" are the hand of a first-person observer, and the two young men on the screen. The protagonist on the left can smoke, drink and kiss his partner (that is, interact in ways that are beneficial to him), and the one on the right controls the chair, that is, the violent relation. The game computes a series of

points (kissing restores some of these, getting hit with the chair deducts points) and when the counter hits zero, the body of the young man on the left ascends in the sky.

The only performance is the moment the game enters what Yang described as “chair mode”: brandishing the chair, having it hit the other character at a good angle has both men contort in a ragdoll fashion. This moment of vulnerability for the two bodies mirrors that of the original material. In the video, the offscreen onlookers shout orders so the chair will hit properly. Instead of the spanking motion of the initial strike, they want the chair to hit flat on the back of the willing victim: no potentially sexual situation was to be had here. In place of downplaying the importance of this confusion, Yang uses it and maximizes the torsions of the bodies, in order to create a queer discourse about their performances.

Floppy masculinity

The floppy nature of the lad in what Yang nicknamed the “chair mode” conflicts with the presentation of the discourse in-game. Contrary to other contextual elements which only appear when the mouse hovers around their area, the chair is always present in the default view of the scene. It attracts

the eye and it is the easiest suggestion of a gameplay feature¹⁰ the player can access.

The creator capitalizes on the unexpected torsion of this game element: “the chair mode is rife with potential for expressive mischief and failure. The chair itself is a flabby ragdoll that barely sits in the batter’s hands, and there’s an incredible temptation for players to tenderly caress the lad’s ass with the chair instead of smacking it” (Yang, 2020). This limpness, along with the way the two-dimensional instructions appear on-screen, does not allow for very precise moves. Fumbling is an integral part of this “masculinity simulator” as well as the game mechanics. The unpredictable nature. Yang “tuned the hurt lad’s ragdoll to bounce wildly on a spring, so he ends up feeling more like a wacky waving inflatable arm flailing tube man” (ibid., 2020) and this momentarily disorients the player.

10. When showing the first few minutes of his game in a YouTube video, the chair icon is the first R. Yang reveals when moving his cursor around. Source: radiatoryang. *Hard Lads gameplay (free masculinity simulator video game)* [video]. Consulted: 16/06/2021. <https://bit.ly/3S8rzWg>

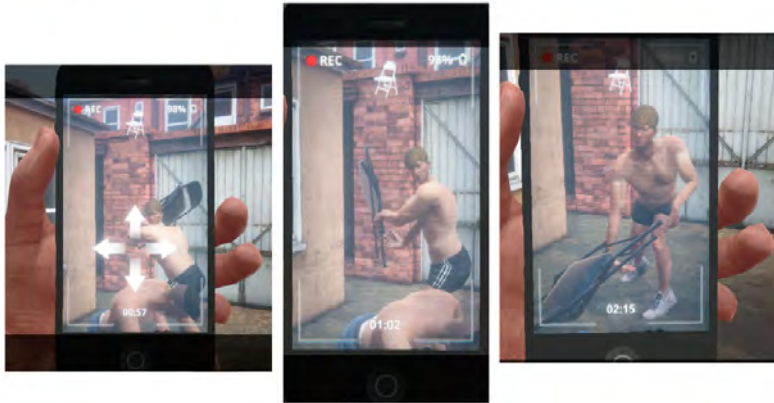


Figure 3. Three states of “chair mode” (“Hard Lads”).

“The constitution of masculinity through bodily performance means that gender is vulnerable when the performance cannot be sustained” (Connell, [2005] 2021). Here, the performance is unsustainable in nature. The chair mode reshuffles the expectations and the game. The arched back of the chair lad (figure 3, middle) and his contorted hand are oddly delicate and exaggerated. The hurt lad¹¹ keeps on lowering his upper body in sign of submission to the chair, which contradicts his relaxed, upright demeanor at the beginning of the scene. These elements were created as a counterpart to the masculine demeanor of the lads: they are “a failure to

be an invincible toxic manly man [...] a failure to be cruel and uncaring” (Yang, 2020).

The first failure here is the failure to follow gaming stereotypes about masculinities in-game. Even if manly character designs have been used, the floppy nature of the bodies express their vulnerability, and this helps create a distance with expectations in performances in videogames. This short experience of a game¹² offers a rich view of unexpected manly bodies in non-manly situations. The numerous hints at other media, through the fact it is a videogame edify this intermedia, almost palimpsest narrative.

11. I borrow the names “chair lad” and “hurt lad” from Yang and his artistic statement.

12. According to Yang, the average duration of the game varies between 5 to 20 minutes.

Intermedialities

One of the elements which prompted the creation of the videogame is a tweet, “a queer joke about how the video should have its own room at the Masculinity exhibition at the Barbican” (Yang 2020). One of the failures, or rather, one of the paradoxes of “Lads” is the broad range of cultural sources used to create this game, or even conceptualize its mechanics.

Cultural implications

The game is not an isolated piece of artistic expression. It is inserted within a maze of other works and simultaneously pays a tribute to them, while creating a kind of “recombinant fiction” (Jacobs, 1992). Here, the fiction (or, rather, the almost fanfictional retelling) is made using real people. Their quality is not that of traditional recombinant fiction: rather than historical figures, this is a retracing of several actions taken by anonymous characters whose existence we only know through this small videoludic window. This is made all the more obvious with the way some background people only appear after certain actions on the phone’s screen. They are only made present as we are aware of them and they may disappear

as soon as they got into the frame when the player stops looking at them. Their peripheral existence, in the quite physical sense (as they are never central) highlights their non-descriptness and simultaneously gives the player the disturbing feeling they are never completely able to capture the whole scene. Throwing the cigarette on the ground summons a man who comes and grabs it off the ground to smoke it; leaning a bit too much on the right makes a man appear on the left of the player who glares at the camera if he is filmed. They also add an extra layer of viscosity (Ruiz Moreno, 2008) as players are looking at the lens, through screens—which were already the initial medium used to discover “British Lads”.

The “Lads” are a group of unnamed teenage people, just like these appearing on *Jersey Shore* or, rather, its British counterpart *Georgie Shore*¹³, whose socio-economic class is fairly comparable. Scantly clad,

13. A TV reality program based in Newcastle in England, which follows a group of young people living together for a few weeks. MP C. Onwurah described it as “exploiting those young people and exploiting our city” as well as “bordering on pornographic” during a hearing at the Commons in 2011 (Swan, 2011). Despite these criticisms, the show is still watched by some 200,000 people for the current, 21st season (its lowest average to date).



Figure 4. Screen capture from “British Lads”.

relaxed men oppose suited up young men and would probably not be accepted in stores, at any place of work, etc. The *Lads* are in what looks like a blind alley behind a brick house resembling worker’s class terraced houses in England. “Gender ‘intersects’ [...] with race and class” and “it constantly interacts with nationality or position in the world order” (Connell, [2005] 2021). The cultural implications are not only from the lower class and these reality TV shows. Yang also placed sculptures and

portraits in his game, as it is played over and over again.

The aftermath of the last hit confused the two men, and the hurt man is carried by his friend, and the still picture (Figure 4) reminded Yang of the painting the *Lament for Icarus*¹⁴ by H. G. Draper.

14. Interestingly, another game developed a little before Yang’s release, “British Lads Hit each other with chairs” by Michalak also featured a picture of this painting as a conclusion.



Figure 5. The Lament of Icarus by H.G. Draper in “Hard Lads”.

The common points between these works of art—or, rather, the story of Icarus—and British Lads is the tension between hubris and the outcome. Flying too close to the sun translates into being too cocky about one’s physical abilities, and the *Lament of Icarus* is a strong reminder that failing can also be accompanied by tender compassion. The chair lad becomes the mourning nymph, and, in a critical manner, the reproductions of several pieces of art such as Brugel’s *The Fall of Icarus* and *the Lament of Icarus* are injected to the game as the player re-experiences Hard Lads, on the right of the courtyard (Figure 5). These additions are not discussed in game, but they open

new actions, such as the Fibonacci sequence superimposed on *the Lament of Icarus*. The conflagration of high forms of art (sculpture, classical paintings) and lower forms of art, in a free videogame, is “a deliberate strategy to critique artistic traditions” (Price, 2007). This displays the common points between an ancient myth and a very contemporary video. The failures of both Icarus and the Lads result in a moment of grief, of shared compassion for what may have been. This reflective moment is feminine (or, rather, non-masculine) in the way care is expressed, and that is another way of expressing campiness (Yang, 2020).



Figure 6. “Hardchorus” campaign website (DROGA5 for Puma, 2011).

Music and metatext

Advertising is featured; the rendition of Savage Garden’s “Truly, Madly” that was borrowed from a commercial for Puma¹⁵ and artist Lynks¹⁶ who provided the soundtrack chose his name as a tongue-in-cheek

15. Yang claims he did not know about it and the credits in game describe the song as “some viral video of lads singing at a pub”. However, the analysis still holds—and is quite deepened by the actual source of the sample.

16. Lynks was formerly known as Lynks Afrikka. He changed his name in 2020 but his former pseudonym can be found on screen grabs of the game, as Yang credited the artist on a mock graffiti above the portable music player on the ground.

homage to the body spray. Even though this sphere is only the origin of these elements which have very little importance in the game/play, their existence has to be acknowledged as they provide a capitalistic, consumerist backdrop which also discusses masculinity.

Puma’s “Hardchorus” campaign targeted men who were affected by the fact that Valentine’s Day fell on a Sunday, and who wanted to spend the day at the soccer game rather than with their companions: “What do you do when Valentine’s day falls on a match day?” asks Puma’s website. Issues about the “hyper-masculinity” (Poulton, 2012) of soccer fan culture, the particular “social reproduction of masculinity” (Hughson, 2000) in this field where the culture



Figure 7. Saturated space occupied by the singers, “Hard chorus”.

of violence always lurks around the corner will not be addressed in the present article. The paradox in this advertisement is, once again, the tension between the potential of violence and its being cut short by surprising displays of tenderness.

The “hardchorus,” which uses once again the word “hard” as a synonym for masculinity is actually made of a saturated space of men, all dressed alike (see figure 6 above) and whose virility is not challenged by their rendition of a romantic pop song. Their accent is distinguishable as a Northern English accent (through glottal stops, for example) and the whole group joins quite aggressively when singing the word “faithful”, which could apply to both their soccer

team, and their love interest. The comical dichotomy between the song and its performers illustrates, once again, the gap between the kiss and the violence featured in “Lads”. All the highly focused, stern men, all dressed alike in “Hardchorus” do not really challenge their masculinity through their song. Rather, they address it to whoever looks at the screen (here, it is illustrated by the man looking at the camera, in the center-left of the picture). No eye contact is made between these men, who are so manly they would not be accused of being anything but their usual selves as they sing a soapy song. Their aggressively masculine physical performance, with their hands in their pockets and their spread legs (Figure

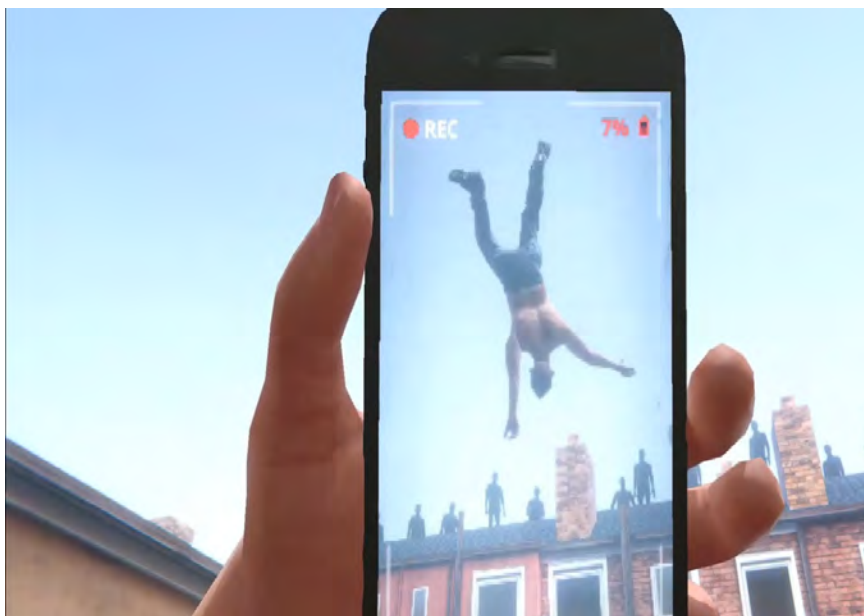


Figure 8. Ascension and choir, final phase of “Hard Lads”.

7 below), along with the earth tones of their outfits and the setting, adds to the no-nonsense quality of the performance.

“Truly, Madly, Deeply” plays in “Hard Lads” at the end of the game: as the man-handled body of the lad rises in the sky at the end, the soundtrack changes to this song. The first seconds only feature the voice of one singer, who is joined by the choir behind him, and through this unity, hegemony is achieved. If there is no one to dissent, the majority voice becomes the new standard, as it gets more and more accepted

a song to perform for these somewhat gruff voices. It is even more so obvious as the singers appear on the roofs of the terraced houses to accompany the Christlike ascension of the protagonist (Figure 8).

“Str8 Acting” and metadiscourse

The soundtrack of the game is an important part of the narrative it conveys, and Yang has selected three tracks from Lynks’ work to illustrate, “Hard Lads”. The song “Str8 Acting” (a stylized spelling of

<straight>) plays on the usually unnamed standard of “hot, straight boys” and “hot, straight girls” being attracted to each other. It is the retelling of a night out at a pub for the protagonist and his female friends. And this allows him to observe flirtatious attempts the “whole straight world”, culminating in his wondering who would want to act straight. Straight-acting is a known mechanism used by homosexual men who try and “achieve hegemonic masculinity to overcome gay effeminate images” (Eguchi, 2009). It is also an important part of Lynks’ choice of writing this song, as they¹⁷ explain: “this total fetishisation of the straight man to the extent that every third Tinder or Grindr bio¹⁸ you scroll past will have ‘str8 acting looking for the same’ or some shit written in it” (Shuttleworth, 2019).

Being straight acting is one of the key elements of the game, and this song opens all the first playthroughs (after which, the choice between “Sexy from behind” and “I’m so bored” by Lynks play in the background). This opening, in its queer, upbeat is a full-fledged part of the narrative of the

game, and it goes in total contradiction with the virile atmosphere of the images.

The tension created by the music and the visual effects highlights that of the game. It shows the clash between playing a video-game while embodying working class men (who are often not the heroes), unable to move freely to boot. By its queerness, in all the senses of the word, this composite work made of seemingly clashing elements unites them. Through this complex, layered medium, these audiovisual sources and cultural inspirations come together. Despite its simplicity, this experience is deeper in its explorations of imperfect masculinities.

Physical contact

Physical contact is not the actual issue when it comes to “Lads,” but rather, the view on men touching and kissing, even though they have been labeled as heterosexuals¹⁹. I will here turn to different, popular movies from the beginning of the 21st century to

17. Lynks is a non-binary artist whose pronouns are “they/them”.

18. Tinder and Grindr are two dating applications, but Grindr specialized.

19. That is, non-gay, in a binary vision where people are either heterosexual or homosexual, and where a single occurrence of behavior considered homosexual turns the agent into a homosexual.

study two cases of kisses between heterosexuals, before turning to the discussion of the kisses in “Lads”.

Heterosexual men kissing in movies

American Pie 2 (2001) offers an interesting counterpoint to this video, as two of the heroes, Jim Levenstein and Steve Stifler, kiss in order to get two women to perform lesbian acts in front of them. The clear asymmetrical treatment of female homosexuality envisioned here as a reward for all-dominating men is but another avatar of the male gaze (Mulvey, 1975) and male scopophilia. The scene has Jim and Stifler kiss very briefly, before being forced to kiss “for real”; they look nauseated from the beginning to the end. The only proposition of tenderness between them, when Jim tentatively raises his hand to Stifler’s cheek is promptly refused with a sharp slap. After what looked like an ordeal, Stifler also mocks Jim’s ability to kiss—but this is shot down quickly as Jim asks his friend if he genuinely made an effort to kiss well. This is a purely utilitarian moment between the two friends, and serves as not only a comic relief, but as something of a humiliation for them both.

The year before, *Dude, where’s my car?* (2000) also featured a kiss between two

straight men²⁰. At a red light, the two protagonists engage in a competition with model Fabio who first has the motor of his car roar, and then proceeds to kiss his female companion. After some hesitation, the two protagonists engage in a kiss and win the pseudo-contest by disgusting their makeshift opponents, who literally flee the scene on their car. The kiss between these two friends is much more tender because it is born out of the complicity between the two men. They silently exchange a glance before and are not surprised—but it is also the product of the need to win, to prove they are superior to the man challenging them in the next car over. Kissing is used as a competitive edge for them, as they symbolically win the conflict.

These displays are offensive, while being quite camp, or kitsch. They are overplayed by seemingly reluctant actors and belong to the straight narrative they are enclosed in: these kisses are both marks of men’s bravery, as they allow them to overcome exterior hardships.

20. Incidentally, Seann William Scott was involved in both scenes, as he played both Steve Stifler and Chester in *Dude, where’s my car?*

Saturating the kiss in “Hard Lads”

These kisses are utilitarian at best and serve the higher purposes of the two couples of friends. They are also used as comic relief in comedies where profound expressions of tenderness, closeness are ridiculed, and the threat of homosexuality is considered an ever-lurking dishonorable trait. These kisses represent everything “Lads” doesn’t contain. There is no stake when the two young men approach and kiss in front of their friends, in what looks like a very male-centric atmosphere, in “British Lads”. Expressing tenderness has long been a repressed area of masculinity, in various parts of the world²¹ and although he researched about these displays, could not find much data about them, citing but two works in the English-speaking world. “A brief kiss, for the majority of [...] British men, is now a heterosexual symbol of homophilic

intimacy” (Anderson *et al.*, 2010) and it is much more accepted in the sports community than elsewhere.

The kiss we see in Lads is disruptive of straight normalcy, and this “counterintimacy” (Berlant & Warner, 2000), that is, “the critical practical knowledge that allows such relations to count as intimate, to be not empty release or transgression but a common language of self-cultivation, shared knowledge, and the exchange of inwardness” (ibid., 2000) is central to the game. Yang turns the kiss from “British Lads” into something a little different: akin to a “male bonding” moment (Tiger, 1969) in which the two men share some intimacy amongst their group of friends, it comes with a smooching sound as well. Instead of being only placed before the core of the sequence, it occupies a different role. It serves as the healing moment for the character, as it is the method to recover health points²² and

21. As an example, as men in Southern France are much more open to holding hands with their male friends, kissing them and other tender activities. As a result, reality TV contestants from “Les Marseillais” Paga Neuron and Greg Yega have long faced rumors of being in a secret relationship, despite their multiple denials and their official involvements with various women.

22. The game ends when the lad’s health falls to 0, without any indication of a health bar: that triggers the moment when he ascends in the sky, and the sequence can begin anew after that. Yang states: “The lad starts at 20 health, and each strike inflicts damage based on chair velocity, usually 5–15 damage. Kissing beforehand heals 5 health per smooch/5 health per second of makeout time, up to 200% overheat” (Yang, 2020).

the player can choose when and how to kiss.

Adding pleasure to the experience, with the possibility to turn the kiss into a tender moment where the two men also hug goes against the initial video. The dilution of the player's role as all three important characters (the hand, chair lad, hurt lad) and the deformation of the sequence are all queering agents that go towards the "deficient performance" (Phillips, 2017). The exaggeration of all the moves, from chair mode to the "make out session" (Yang, 2020) allowed by the game create a new space where camp is expressed. The lengthened kiss in "Hard Lads" is the symbol of the failure in the initial video, and the key to the new interpretation. Through this kiss and the agency of the player, the discourse can dramatically shift towards a conscious, voluntary choice of turning the scene into something different. The initial video opens a space for queerness through this brief moment of counterintimacy.

Conclusion

Robert Yang is not a neophyte when it comes to creating videogames about gay identities. *Cobra Club* was a game about the practice of taking pictures of genita-

lia: he had already played with the ideas of exploring identities and identifications (especially gay and queer identities) in several games. The main issue here is that of failure, and how this masculinity simulator is actually the gateway for a camp dialogue between expectations (of virility, and the lack thereof) and the reproduction of gestures to form a saturated, burlesque²³ exaggeration of a performance.

The failures we see here are all part of the newer discourse about masculinities. "Success is for straight people, spectacular flaming trainwreck [sic] failure is for the rest of us" (Yang, 2020) encapsulated the whole paradox between this videogame, the acts depicted here and societal expectations. "We are more likely to search for causes for failure than for causes for success" (Juul, 2013), as it allows us to seek for "new details and depth in the game that we are playing" (ibid., 2013)—here, the details and depth are also added by the choice of this new medium to tell once again the story of these "British Lads".

23. In that burlesque distorts a serious subject and turns it into a twisted, overplayed version of itself—thus creating "incongruity between style and subject" (Bond in Jump, 1972).

The body is the interface, is the space of the failures we see. The almost Christian value of the body, elevating through the air as the game ends, is but another failure. The “Buddha of Suburbia²⁴” we see here does not escape his socio-economic belonging, but rather, becomes a symbol of an irresistible failure. When I use the word “failure”, I extend the notion of camp it summons: “Camp sees everything in quotation marks” (Sontag, 1964). The “failure”, the “trainwreck” Yang evokes in his artistic statement is a “Being-as-Playing-a-Role” (Sontag, 1964): the player can twist and reproduce the moves repeatedly, for comical and experimental purposes. Hence, these failing masculinities are camp saturations of the bodies.

Gender performances and the performances of stretched-out, floppy bodies create the “intentional excessiveness and theatricality” (MacGregor Johnston, 2010) that videogame allow Yang to superimpose onto the initial video. The campy nature of these performances highlights the incongruity of the experience for any player who has completed the game and dislocate

expectations whether they are physical or narrative. Layers upon layers of social constructions unbalance these physical representations and inscribe them within a complex network of pictural, audio and cultural references which act as a palimpsest canvas for this performance.

The narrative of “Hard Lads” is a delicately balanced layering of many intertwined discourses, all playing on the notion of masculinity as a performance affecting male bodies. As Ruberg and Phillips say, “queer people are destabilizing and reenvisioning games from the bottom up” (2018). Far from other examples from our contemporary world, the freedom left to the player constitutes a space for free expression of an empowering failure of masculinity.

24. A borrowing from the title of Hanif Kureishi’s book, whose hero experienced with his sexual orientation.

References

- ANDERSON, E., Adams, A. & Rivers, I. (2010). "I Kiss Them Because I Love Them": The Emergence of Heterosexual Men Kissing in British Institutes of Education. *Archives of sexual behavior*, (41), 421-30.
- BEEBEEJAUN, Y. (2017). Gender, urban space, and the right to everyday life. *Journal of Urban Affairs*, 39:3, 323-334.
- BERLANT, L. & Warner, M. (2000). 'Sex in Public'. In *Intimacy*. University of Chicago Press, Ed. Laurent Berlant.
- BOOL, P. S. (2018). *You just have to git gud: a research into the implied player in Dark Souls III*. Bachelor thesis. Utrecht University.
- BRUNS, A. (2007). Prodisage: a working definition. In *Prodisage.org. From Production to Prodisage: Research into User-Led Content Creation*. Consulted: 20/05/2021. <https://bit.ly/3BisDAi>
- CONNELL, R. W. ([1995] 2021). *Masculinities* (2nd ed.) Routledge.
- EGUCHI, S. (2009). Negotiating Hegemonic Masculinity: The Rhetorical Strategy of 'Straight-Acting' amongst Gay Men. *Journal of Intercultural Communication Research*, 38(3), 193-209.
- FAIRCLOUGH, N. (1995). *Media discourse*. Hodder education.
- HUGHSON, J. (2000). The Boys are Back in Town: Soccer Support and the Social Reproduction of Masculinity. *Journal of Sport and Social Issues*, 24(1), 8-23. Consulted: 20/05/2021. <https://bit.ly/3DqTf4E>
- JUMP, J. ([1972] 2018). *Burlesque*. Routledge.
- JUUL, J. (2016). *The Art of Failure: An Essay on the Pain of Playing Video Games*. The MIT Press.
- KRAMBERRIES (2016). British Lads hit each other with chair [video]. Consulted: 16/05/2021. <https://bit.ly/2rfmRLD>
- LIU, S., Claypool, M., Devigere, B., Kuwahara, A. & Sherman, J. (2020). 'Git Gud!'—Evaluation of self-rated player skill compared to actual player performance. In *CHI PLAY '20: Extended Abstracts of the 2020 Annual Symposium on Computer-Human Interaction in Play* (306-310).
- MACGREGOR JOHNSTON, D. (2012). Kitsch and camp and things that go bump in the night. In T. R. Fahy (ed.) *The Philosophy of Horror* (229-244). University Press of Kentucky.
- MENDELSON, A. (2004). Slice-of-Life Moments as Visual "Truth" Norman Rockwell, Feature Photography, and American Values in Pictorial Journalism. *Journalism History*, 29(4), 166-178.

- MESSERSCHMIDT, J. W. (2018). *Hegemonic Masculinity: Formulation, Reformulation, and Amplification*. Rowman & Littlefield.
- MICHALAK, B. (2019). British Lads hit each other with chairs—A Bitsy retelling. *Itch.io*, Consulted: 12/05/2021. <https://bit.ly/3eTG4yQ>
- PHILLIPS, A. (2017). Dicks dicks dicks: hardness and flaccidity in (virtual) masculinity. *flow* 24.03. Consulted: 25/04/2021. <https://bit.ly/3UftPgg>
- POULTON, E. (2012). “If You Had Balls, You’d Be One of Us!” Doing Gendered Research: Methodological Reflections on Being a Female Academic Researcher in the Hyper-Masculine Subculture of “Football Hooliganism”. *Sociological Research Online*, 17(4). Consulted: 20/05/2021. <https://bit.ly/3eTgoCE>
- PRICE, J. (2016). Fusing the Serious and the Ridiculous: An Interview with Brown Council (Sydney, Australia). *Informa UK Limited*, 506–512.
- RICHARDS, J. (2020). There’s now a game of that video where British Lads kiss then hit each other with a chair. *Junkee*. Consulted: 29/04/2021. <https://bit.ly/3RFFseR>
- RUBERG, B. & Phillips, A. (2018). Not Gay as in Happy: Queer resistance and Video Games—Introduction. *Game Studies—Special issue: Queerness and Video Games*, (18)3. Consulted: 15/05/2021. <https://bit.ly/2F7fe2s>
- RUIZ MORENO, L. (2008). De la Visualité. *Actes Sémiotiques*, (111). Consulted: 18/05/2021. <https://bit.ly/3xXYBRd>
- SAINT-GELAIS, R. (2011). *Fictions transfuges: la transfictionnalité et ses enjeux*. Éditions du Seuil.
- SHAW, A. (2014). *Gaming at the Edge: Sexuality and Gender at the Margins of Gamer Culture*. University of Minnesota Press.
- SHUTTLEWORTH, A. (2019). Lynks Afrikka—Queer empowerment in the Bristol avant-garde. In *Loud and Quiet*. Consulted: 15/05/2021. <https://bit.ly/2ZgPxDb>
- SONTAG, S. ([1964] 2018). *Notes on “Camp”*. Penguin Random House.
- SWAN, K. (2011). Fury over Geordie Shore TV show heads to Parliament. In *Chronicle*. Consulted: 18/05/2021. <https://bit.ly/3RLorzP>
- TIGER, L. (1969). *Men in Groups*. Beacon.
- YANG, R. (2020, June 21). Hard Lads as an important failure. In *Radiator Blog*. Consulted: 22/04/2021. <https://bit.ly/3DsVggT>
- YANG, R. (2020). Hard Lads: A Masculinity Simulator. In *itch.io*. Consulted: 18/05/2021. <https://bit.ly/3xt20Hz>



Cuerpo-escrituras /
Corps-écritures /
Body-Writings

Tabúes corporales en la poesía femenina de las últimas décadas

Laura Scarano

Universidad Nacional de Mar del Plata,

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Hay un tabú alrededor de todo lo que afecta al cuerpo femenino... Por eso he escrito este libro, porque lo que no se nombra no existe, mientras lo privado femenino no se haga público, tampoco será importante en la agenda política ni pasará a formar parte del discurso público.

Paula Bonet (2018)

362 /

1. Introducción

En la poesía escrita por mujeres es imposible desconocer una travesía social disruptiva, que arranca históricamente de una posición de invisibilidad, hasta ganar cotos vedados e irrumpir en este reciente fin de siglo como un agente decisivo –aunque todavía resistido– del campo intelectual y literario. Evocaremos aquí textos distintivos de la poesía escrita por mujeres en España durante las tres últimas décadas, que cons-

tituyen un concierto de voces y temas de muy rica versatilidad sobre la experiencia de ser mujeres y «hablar sus cuerpos». Especialmente enfocaremos la deconstrucción de ciertos vocablos o temas considerados tabúes, ausentes de la tradición de poesía escrita por mujeres, por ser naturalizados como antilíricos, ya sea por pudor personal, represión moral o vergüenza social, por censura institucional o simple autocensura,



y por muchas otras razones que se podrían esgrimir.

No obstante, antes de ingresar en ese universo textual, vale puntualizar una serie de presupuestos teóricos en torno a la reflexión sobre la corporalidad. «El cuerpo es el lugar y el tiempo en el que el mundo se hace hombre, inmerso en la singularidad de su historia personal», afirmaba David Le Breton, en su *Sociología del cuerpo* (1992, p. 25). En verdad, sabemos que el cuerpo aparece como la configuración material de una naturaleza del ser huidiza y aparentemente inapresable. Y la cultura instituye a través de los cuerpos individuales muchas formas de relación simbólica y pragmática, pues no hay posibilidad de existencia humana que no sea corporal. El cuerpo se constituye como valor fundacional para representar los vínculos de los individuos entre sí y con la naturaleza. Si el cuerpo es un término que la doxa vulgariza para identificar con él a las personas, casi siempre se escapan de estos usos «los imaginarios sociales que lo nombran y actúan sobre él» (Le Breton, 1992, p. 25); no es pues un universal, dado de antemano e inmutable, ya que «el signifiicante cuerpo es una ficción culturalmente operante» (1992, p. 33).

La actitud hacia el cuerpo propio y ajeno forma parte de una historia ligada al desa-

rrollo de la subjetividad y sus rituales íntimos. Intimidad y cuerpo encarnan dos horizontes de la identidad que encuentran su bisagra en el carácter social e histórico vivido por los sujetos, y se realizan a partir de los trazos que tales comunidades les proveen en forma de convenciones, instituciones, estructuras de sentir, a menudo emergentes en el arte y la literatura a través de sus figuras semánticas (Williams, 1980). El territorio corporal aparece escrito privilegiadamente por «las pasiones, en esos rituales privados, por los cuales el individuo se comunica, siempre de acuerdo con las disposiciones sociales y culturales que lo identifican» (Le Breton, 1999, p. 76).

Podríamos acumular sedimentos conceptuales que nos han facilitado llegar al nuevo milenio con nuevas perspectivas sobre el cuerpo, cada uno aportando luces a una categoría decisiva para nuestra existencia y para la literatura. Contribuyó mucho Michel Foucault en el estudio de las fuerzas de poder que gobiernan los cuerpos, demarcan sus dominios, lo cercan o liberan, lo «vigilan y castigan». Por eso, cuando habla de «tecnologías políticas del cuerpo», se refiere a esas difusas estrategias de poder que actúan de manera fragmentaria e inconexa a través de las instituciones, la historia, los discursos (Foucault, 1989, p. 33). En este sentido, la

materialidad del cuerpo, tal como la define Judith Butler (2002), es histórica, por tanto imposible de ser conceptualizada independientemente de los discursos hegemónicos sobre el género y la sexualidad. «Performatividad» y cuerpo están íntimamente relacionados. Si la primera podemos asociarla con un modo de ser, un modo de presentarse del sujeto frente a los otros, «el cuerpo adopta formas y representaciones para *performar* su interacción; todo acto significativo delimita, bordea y materializa el cuerpo» (Butler, 2004, p. 25).

También cuando Pierre Bourdieu (1987) traza su categoría del *habitus* destaca esta cultura somática, pues lo social se interioriza en los individuos y se generan prácticas que enlazan el cuerpo con su marco objetivo a través de normas, leyes, aparatos, códigos, modelos. Este «saber de los cuerpos» traza una imaginaria topología donde el sujeto que ama, siente y padece imprime su valoración del mundo, en términos de pasiones y sentimientos, como bien lo ha desarrollado Bourdieu en *Las reglas del arte* (1995). Raymond Williams (1980) acuñó la noción de «estructuras del sentir» para diferenciarlas de conceptos como ideología o cosmovisión, y así nombra esos «significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente», junto con sus rela-

ciones con creencias y prácticas culturales (Williams, 1980, p. 86).

Julia Kristeva (2001, p. 69) proclamó la intimidad como índice sustancial de la subjetividad humana: «esa interioridad que se define por sus proximidades con el cuerpo orgánico, así como por las sensaciones preverbales». Esta potencial materialidad verbal del cuerpo se articula para ella en una «lengua sensible [que] no es una lengua de signos: es una lengua entre comillas, un caos y un orden de pálpitos, de impresiones, de dolores, de éxtasis en las fronteras de la *informulable biología*» (Kristeva, 2001, p. 82)¹.

No obstante, nos preguntamos hoy si en efecto el cuerpo es una «informulable biología»: mudo e imposible de ser hablado. Jean-Luc Nancy, con su concepto de *excritura*, afirma que «no se puede construir una nueva ontología si no se cuenta con un lenguaje que convierta al cuerpo en significativo» (Nancy, 2003, como se citó en Barrera Sánchez, 2009, p. 148). Su *Corpus*, publicado por primera vez en Francia en 1992, reúne toda su filosofía del cuerpo, en un intento por «abolir lo más posible la distancia entre la escritura y su sujeto, pretendiendo,

1. El destacado es mío.

al mismo tiempo, acuñar nuevas palabras para una nueva ontología corpórea». «No tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo», afirma contundente Nancy (2003, p. 55), tratando de restituir su esencia, su lugar de existencia, tocarlo con el pensamiento, para hacer que se hable en el texto².

2. La deconstrucción de los tabúes corporales femeninos

Una entrada primaria al término «tabú» es definir su significado en el diccionario: «Prohibición de hacer o decir algo determinado, impuesta por ciertos respetos o prejuicios de carácter social o psicológico». Inmediatamente aparecen las distinciones: el tabú moral, el tabú sexual, el tabú religioso, hasta el tabú alimenticio, pero la bibliografía destaca en primer lugar el más extendido: «conducta señalada como fuera

de lo normal», «relacionado, en la mayoría de las ocasiones, con la sexualidad, orientado más bien hacia desviaciones y obsesiones sexuales». Para Freud (1998), la palabra «tabú» designaría tres nociones: 1. El carácter sagrado o impuro de personas u objetos, 2. La naturaleza de la prohibición que de este carácter emana, y 3. La consagración o impurificación resultante de la violación de la misma. Impedimento, condena, prohibición, aquí enfocaremos el recurrente «de eso no se habla» o «eso no se nombra» en la poesía femenina última.

Sharon Keefe Ugalde (2017, p. 163) argumenta que: «En el proceso poético de conocerse a sí mismas las mujeres acaban, explícita o implícitamente, enfrentándose con el género mientras que para los poetas heterosexuales el género no juega un papel significativo en la búsqueda de la identidad personal». Esa asunción de partida vuelve natural la recurrencia de las mujeres a su cuerpo biológico, indicador de su sexo (aun cuando el género autopercebido sea otro). Con precisión argumenta Ana Cánovas (2018, p. 352) que las reivindicaciones feministas y la nueva posición de la mujer en la sociedad «resulta inseparable de una reflexión a propósito de la apropiación del cuerpo y su poder como arma de pronunciamiento crítico».

2. Concluye Barrera Sánchez (2009, p. 154) que esta es la clave de su filosofía sobre el cuerpo: «O sea, no lo poseemos: lo somos, lo existimos, lo vivimos. Ser cuerpo... Se trata de un problema ontológico: cuerpo es equivalente de existencia, y si el ser es esencia y la esencia es existencia, entonces el cuerpo es el ser. He aquí una nueva ontología con la cual Nancy contradice el *Cogito ergo sum* cartesiano».

Cabe destacar aquí una antología de poesía femenina contemporánea de Meri Torras, que se titula precisamente *El poder del cuerpo. Antología de poesía femenina contemporánea* (2009), y se abre con una cita de Spinoza: «Nadie sabe lo que puede un cuerpo». Allí Torras afirma que, si bien la poesía tampoco logra saturar el significado del cuerpo, esta supone «un modo determinado de evocarlos» (Torras, 2009, p. 38)³. Reúne unos 60 textos en castellano, catalán, gallego y euskera escritos desde 1995 y, en palabras de una de sus reseñadoras, muestra

...cuerpos interrogantes, buscando respuestas que no acaban de encontrar. Unos obedientes y mansos, otros rebeldes («¿en qué momento veré la gracia de todo este asunto?») o ácidos. Débiles y resistentes. Los hay también biodegradables. Mutantes. Suicidas. Travestidos. Son cuerpos que habitan o se desplazan por espacios a veces muy antiguos, como las cocinas, otras por tiendas actuales de moda. Los suyos suelen ser en todo caso espacios fronterizos,

porque pocas identidades estables hay aquí. (Trueba Mira, 2010, p. 236)

Una primera aproximación a las llamadas *antologías de género* (obviamente femenino), que despuntan con fuerza en la década de los 90 del pasado siglo y proliferan en el nuevo siglo, suelen exhibir poemas que consolidan tópicos ya clasificados *per se* como predominantemente femeninos⁴. Pero una lectura más detenida puede mostrarnos un repertorio que matiza esos ejes e incluye otros, proponiendo un abanico más expansivo. Desde los ya consolidados temas del nuevo erotismo, el varón como objeto de deseo sexual o la vertiente homoerótica, emerge una insistencia en el cuerpo biológico mismo, sus funcionamientos más primarios y sus fases temporales, que en muchos casos intentan restituir temas y vocablos ausentes en la lírica de mujeres. Por ejemplo, la maternidad no es asumida como obligación, sino como elección, a veces de modo conflictivo y otras es abiertamente

3. Así titula Torras las siete partes de la antología: «La resistencia de los cuerpos», «Mater/ialidades corporales», «Vestido[s] de[l] del cuerpo», «[Auto] retratos», «Las batallas de amor...», «El cronotopo del cuerpo» y «La escritura del cuerpo».

4. Dediqué un capítulo de mi libro *A favor del sentido* (Scarano, 2019) y un artículo completo (Scarano, 2020) a analizar esta tipología: las antologías de género, con sus aciertos y debilidades, sus defensores y detractores y el *boom* que protagonizan desde la década del 90 del siglo XX hasta hoy.

rechazada; se tematiza abiertamente el aborto natural o buscado y reivindicado; no se evaden tópicos como los ciclos menstruales y el climaterio o menopausia; se focalizan partes del cuerpo femenino deserotizados; se abordan las funciones fisiológicas primarias; emergen enfermedades como la anorexia y la bulimia, el envejecimiento físico frente a los mandatos mercantiles de apariencia juvenil eterna, el maltrato al cuerpo, la servidumbre sexual, etc. Recorreremos a continuación una serie de poemas para ilustrar este espectro de intereses.

3. Ser madre o no (querer/poder) serlo

*Me vuelvo un río de leche.
Soy una montaña caliente.*

Sylvia Plath, «Tres mujeres» (1987, s/p).

Empecemos por un tópico tan alabado por el sistema patriarcal como es el de la mujer-madre. El proceso del embarazo y el parto no fueron foco de ese arquetipo, sino la categoría «maternidad» en abstracto, como si aquellas fases físicas no fueran etapas decisivas. Muchas poetas de hoy reconocen como un interesante antecedente el poema «Tres Mujeres» de Sylvia Plath, dividido en tres voces. La primera,

una mujer realizada en la maternidad: «No puedo evitar sonreír ante este conocimiento. / Pétalos y hojas me acompañan. Estoy lista». La segunda, una que sufre por no poder ser madre: «Cuando vi por primera vez la pequeña hemorragia roja, no podía creerlo», «Vi la muerte en los árboles desnudos, la pérdida. / No podía creerlo». La tercera, una que es madre pero no quiere serlo: «No estoy lista para lo que pueda suceder. / Tendría que matar lo que me mata». Este largo poema dramático fue concebido para ser leído en voz alta para una emisión radiofónica y lo hizo la autora en la BBC en 1962, un año antes de su muerte.

Adrienne Rich, en el ensayo *Nacemos de mujer* (1976), destaca que las mujeres han sido madres e hijas, pero han escrito muy poco sobre este tema; la vasta mayoría de imágenes visuales y literarias de la maternidad nos llega filtrada por la conciencia masculina individual y colectiva. Otra obra axial es *El nudo materno* (1976) de Jane Lazarre, que también abre una puerta a una maternidad que se toca, contada en primera persona, lejos del mito de la buena madre y de las heroínas domésticas fabricadas por el imaginario masculino.

En un interesante artículo, Diana Oliver (2019, s/p) repasa los avances en la visión sobre la maternidad que, si bien es una

experiencia que «nos atraviesa a todos de una u otra forma», «resulta tan llamativo que algo tan universal como lo materno no haya sido un tema literario primordial». El concepto de *maternidad feminista* emerge con fuerza recién en el nuevo milenio, ya que «en la década de los 70 –en Estados Unidos, pero también en España–, el movimiento feminista veía una contradicción declarada e implícita entre el feminismo y la maternidad, como si fueran incompatibles», por eso «la literatura, el activismo y el cambio generacional han sido fundamentales para que esto haya cambiado» (Oliver, 2019, s/p). Lazarre en *El nudo materno* (1976) presenta su propia maternidad tejida con

cuestiones tan actuales como la soledad, la ambivalencia, la trampa de las expectativas, la no conciliación, la utopía del autocuidado, el miedo a convertirnos en nuestra propia madre, la necesidad de (re) construcción de la pareja, el agotamiento o las noches sin dormir. (Oliver, 2019, s/p)

Para Laura Freixas, en su libro *A mí no me iba a pasar. Una autobiografía con perspectiva de género*, la maternidad no se ve como un proceso humano y cultural, sino como «algo que está fuera de la cultura, algo meramen-

te biológico, o emocional e idealizado pero impersonal, como si todas las maternidades fueran iguales, como si las madres no fueran realmente individuos sino vehículos o recipientes» (Freixas, 2019, como se citó en Oliver, 2019, s/p). Además, las mujeres que escriben «son relativamente pocas y carecen de fuerza para imponer su agenda», continúa Freixas, y por ello han incorporado inconscientemente esa ideología:

La maternidad les parece un tema poco noble, poco serio, poco universal, temen (con razón, por desgracia) que si escriben sobre él los hombres no las lean y se encuentran con una ausencia de tradición que lo hace todo más difícil. Si escribimos sobre guerra, viajes, amor heterosexual o individuo enfrentado al mundo, tenemos una gran tradición literaria en la que apoyarnos y con la que dialogar; si escribimos sobre una madre y un bebé, no. (Freixas, 2019 como se citó en Oliver, 2019, s/p)

De a poco se ha ido imponiendo la visión carnal del embarazo, ese vivir dos en un solo cuerpo o ser dos cuerpos fusionados en uno, con todas sus incomodidades y vicisitudes, como vemos tempranamente en este poema de la mexicana Rosario Castellanos, titulado «Se habla de Gabriel» (en *Mujer*

que sabe latín, 1972), que enfatiza el proceso corporal:

Como todos los huéspedes mi hijo me estorbaba
ocupando un lugar que era mi lugar,
existiendo a deshora,
haciéndome partir en dos cada bocado.

Fea, enferma, aburrida
lo sentía crecer a mis expensas,
robarle su color a mi sangre, añadir
un peso y un volumen clandestinos
a mi modo de estar sobre la tierra.

Su cuerpo me pidió nacer, cederle el paso;
darle un sitio en el mundo,
la provisión de tiempo necesaria a su historia.

Consentí. Y por la herida en que partió, por esa
hemorragia de su desprendimiento
se fue también lo último que tuve
de soledad, de yo mirando tras de un vidrio.

Quedé abierta, ofrecida
a las visitaciones, al viento, a la presencia.
(Castellanos, 2004, s/p)

Otras funciones biológicas o secreciones corporales se recrean desde la peculiar vivencia propia de la mujer-madre, desmitificándolas de su aureola romántica e inmaterial. Por ejemplo, Luna Miguel (2017)

consigue poetizar el acto de amamantar y la bajada de la leche al pecho con naturalidad y cierto humor, en el poema titulado «Calostro es una palabra muy fea»:

la leche ya está aquí
pero tú todavía no.
ha llegado esta mañana como una quemazón
manchando la tela estrellada del pijama
ironía de vía láctea
espeso calostro.
(Miguel, 2017, p. 68)

La maternidad no deseada o rechazada también se consolida en algunas autoras, reivindicando el derecho a elegir frente a un imaginario patriarcal que lo imponía como deber primordial de la mujer. Miriam Reyes es explícita al respecto, en su poema «Presiento el desastre de la maternidad» de *Espejo negro y otros poemas* (2017):

catástrofe de interminables e insufribles
secuelas
te lo comunico con el temblor de mi vientre
y tú te ríes imaginando bicefalitos
jugando a adivinar el monstruo
que podría salir de esta tumba semiabierta
a la que tantas veces te has asomado.
(Reyes, 2017, s/p)

En estas jóvenes poetas, la desnudez del cuerpo femenino (que el clasicismo entronó como prototipo de la belleza a ser contemplada estéticamente) es revertida radicalmente. Estar desnuda supone aceptar la normalidad del cuerpo, ya que vestirlo era un mandato bíblico para cubrir su supuesto «pecado» (que la sociedad occidental perpetuó hasta hoy). Luna Miguel (2017) nos ofrece un fresco de su placentera desnudez, la cotidiana de quien yace en la cama o se pasea por su cuarto en la intimidad. Pero añade la experiencia biológica del aborto espontáneo (aunque se insinúa en un tono ligero y coloquial). Expone la materialidad de un cuerpo que alojó vida y la perdió, sintetizado en quince días de sangre y un corazón en el vientre que deja de latir. Rescata además un axioma casi atávico: desnudos concebimos y desnudos «hacemos a los bebés». Desnuda queda aquí una madre que no fue y repara esa «falta» corporal sin dramatismos, aceptando el ciclo natural que le impone su cuerpo. La narratividad del título del poema nos abre a la escena misma de escritura, en «Este es el primer poema que escribo completamente desnuda»:

Sé que llega el verano porque bajo la manta
mis pies descalzos
chocan contra tus pies descalzos y todo es suave

el corazón que hubo en mi vientre fue corazón
y no latía
fue vida y no latía
fue nuestro mejor deseo
hoy me despierto descalza y es casi verano
bajo la manta me rozo contra mí
me restriego contra mí
ya llevo más de quince días sangrando
sé que llega el verano y hasta que llega escribo
desnuda
porque desnuda es como hacemos a los bebés
y así siento cariño
estoy contenta
todo es más suave
(Miguel, 2017 como se citó en
Morante 2016, p. 236)

La nueva búsqueda para convertirse en madre después de un aborto natural «también puede llevar consigo la presión de demostrar que el cuerpo propio no está roto, que aún sirve», como lo exhibe este fragmento de «Google Calendar me recuerda que estoy ovulando» de Luna Miguel:

qué difícil poner la semilla
qué fácil alcanzar el placer
qué miedo no darte nada
qué fracaso no florecerme
ni desearme
ni amamantarme de nuevo
(Miguel, 2017, s/p)

Y en otro texto titulado «Padre», del libro *El arrecife de las sirenas*, Luna Miguel refleja las diferentes experiencias que conlleva esta búsqueda en la pareja:

padre quiere un hijo con un nombre sencillo y
convencional
padre no sabe que madre gasta dinero en
pruebas de embarazo
que madre se mira al espejo y llora...
(Miguel, 2017, s/p)

Más perturbador parece el caso que Fernández Espinosa (2018) analiza con un texto de Miriam Reyes, de su poemario *Espejo negro*, donde nos presenta un aborto provocado por presión de la pareja.

me desparramo dentro de mí
perdiéndome en la búsqueda de algo
que no puede existir
porque ya ha sido asesinado previamente
en tu honor
para impedir que algún día tuviera cuerpo
y llegara a perturbarte con su chillona y
desconsiderada presencia.

Así ha de ser.
(Reyes, 2017, como se citó en
Fernández Espinosa, 2018, p. 17)

También se trata a veces de un rechazo a la maternidad por convicciones existenciales,

como la misma Miriam Reyes señala en otro de sus poemas: «No alimentaré a nadie con mi cuerpo / para que viva este suicidio en cuotas que vivo yo» (2017, como se citó en Fernández Espinosa 2018, p. 18).

La artista, pintora e ilustradora Paula Bonet (2018) publica un libro dividido en dos, titulado *Cuerpo de embarazada sin embrión*, donde relata la experiencia que supone vivir dos abortos espontáneos y le añade una parte titulada *Roedores*. Se trata del libro ilustrado que pintó para la segunda hija que esperaba y que no llegó a nacer. Para Bonet (2018, s/p), «cuando se trata de nuestros cuerpos todo son tabús. No tenemos por qué hablar bajito y ocultarnos información, tenemos que saber a qué nos enfrentamos para poder estar preparadas. Hablemos de estas cosas, empecemos a normalizarlas». Busca así romper una lanza a favor de las mujeres en el debate feminista y lo explicita así:

Hay un tabú alrededor de todo lo que afecta el cuerpo femenino. Alrededor de la regla cuando somos adolescentes, la lucha que tenemos para que no se note, por llevar la compresa o el tampax de clase al lavabo sin que tus compañeros lo vean, sucede con los tres primeros meses de embarazo, con los abortos espontáneos y con los deseados, con la menopausia,

con el postparto. Es como si las mujeres tuviéramos que avergonzarnos de poseer un cuerpo y de que nuestro cuerpo sangre y que le sucedan este tipo de cosas, que es lo que nos conecta con lo humano y lo animal... Desde pequeñas, se nos enseña a vivir lo que me ha pasado en las tinieblas, de espaldas a los hombres, solo entre mujeres. Al final, tampoco es así. Es algo que gestionamos solas. Preferiría estar hablando de otros temas y no poner mi intimidad sobre la mesa, pero creo que el compromiso con las de mi género me obliga a hacerlo. Por eso he escrito este libro, porque lo que no se nombra no existe, mientras lo privado femenino no se haga público, tampoco será importante en la agenda política ni pasará a formar parte del discurso público. (Bonet, 2018 como se citó en Marín, 2018, s/p)

En una interesante tesina, Lorena Fernández Espinosa (2018) aborda las consecuencias de estos abortos no queridos. Señala que «el sistema no contempla a las madres que no tienen bebé, es un duelo desautorizado, ya que no es aceptado por la sociedad, no hay fases y no se sabe cómo sanarlo» (Espinosa, 2018, p. 14). La poeta y ensayista británica Sandeep Parmar, en un

texto titulado «Un lenguaje poco común» (traducido por Nahomi Sánchez Puente) se pregunta:

Si una de cada cuatro mujeres ha tenido un aborto en algún punto de sus vidas, ¿por qué hay pocos poemas existentes sobre algo que les sucede evidentemente a muchas mujeres? ¿Por qué esta pérdida privada y oculta se ha convertido en algo invisible o incluso un tabú para hablar o escribir? [...] ¿Cómo puede ser que los poemas sobre el aborto sean silenciados al ampliar nuestra imagen de maternidad, un rango de experiencias demasiado frecuentemente cooptadas por la lógica del lenguaje de la productividad? (Parmar, 2019, s/p)

Y aunque se trate de traducciones nos interesa incluir aquí los dos ejemplos que da en su artículo, que rompen este tabú y refrendan la importancia de poetizar también esta experiencia siempre dramática. Lucille Clifton en «The lost baby poem»:

En el tiempo en el que yo dejé caer tu casi
cuerpo abajo
Abajo para encontrarse con las aguas debajo de
la ciudad
Y para que recorriese el desagüe hasta el mar

¿qué sabía sobre las aguas corriendo?
¿qué sabía sobre el hundimiento?
¿qué sabía sobre ser hundido?
(Parmar, 2019, s/p)

Y la poeta británica Dorothe Laskey, en
«The miscarriage»:

El doctor dijo que éste
Es un cuarto vacío
Y lo es.
Un pálido costal sin visitantes
Lo hice y lo envolví
Con mi piel
Para invitar a entrar al bebé
Pero él no entró
Y se disolvió a sí mismo en el mar
Hace ya muchas lunas atrás.
(Parmar, 2019, s/p)

En el poema «Hoy elijo contarle» (2019),
de Edith Galarza, se ofrece la experiencia
que ciertos grupos (como aquí el colectivo
feminista La Revuelta) llaman «un aborto
feminista y acompañado»:

El título del libro es parte de un poema,
en estas voces está ese secreto, ese silen-
cio que las mujeres guardan a veces a lo
largo de toda la vida, y que en este tiem-
po está empezando a develarse como algo

compartido con otras mujeres porque el
aborto es una experiencia que atraviesa la
vida de todas las mujeres de manera cer-
cana o lejana. Hay un silenciamiento que
genera culpa, vergüenza, miedo y que en
estas poesías puede leerse, pero también
a partir de la decisión y de las conversa-
ciones de las mujeres también se puede
encontrar esta hermandad, esta compren-
sión y este acompañamiento de la decisión
de abortar. (Galarza, 2019, s/p)

He aquí el poema:

Lo mío fue muy rápido,
Mi hermana me acompañó.
Igual quise estar sola en mi casa.
Al otro día era 21 de septiembre
Llegó mi hermana con comida
Me abrió las ventanas
¡día de la primavera!
Un hermoso día para abortar
A veces elijo contarle
Hoy lo cuento.
(Galarza, 2019, s/p)

4. Hacia un cuerpo des-erotizado: sangrar, enfermar, envejecer

*quiero vivir
es sólo que me da miedo
no cumplir con la idea que tiene
la gente de mí en la cabeza
me da miedo hacerme mayor
(Rupi Kaur, 2021, s/p).*

En la nueva poesía de mujeres resulta también relevante el proceso de deserotización del cuerpo femenino, junto con el foco en acciones (connotadas por la pasiva inevitabilidad) como las de menstruar, enfermar, decaer físicamente, perder la belleza y la juventud, envejecer. Resaltemos primero un curioso poema de Graciela Baquero, que narra la incomodidad física de los pechos femeninos al caminar, diferencia biológica indiscutible con el varón. Elpreciado símbolo erótico por excelencia desde la mirada patriarcal es aquí una molestia y un estorbo para su dueña en «El aletargado peso de los pechos» (de *Oficio de frontera*, 1988):

Camino y ellos vienen
presionando
levemente
las huellas
No

dejan de estar
Su
peso tenso y diminuto
es como embriones
creciendo
a la intemperie
Formas
del dolor y del encantamiento
Lugar
de los puñales y las crías
Piel
eufórica de mi hembra,
capacidad del
aire
Nada
simple para
llevar
encima.
(Baquero, como se citó en
Benegas 1997, p. 370)

En ese impulso de devolver la normalidad al cuerpo femenino, podemos rescatar también este singular poema de Juana Castro, titulado «Agacharse» (de su libro *Fisterra*), en el cual describe la posición física específica de la mujer para orinar –que se diferencia claramente de la de los varones– evocando las sensaciones placenteras que conlleva dicho acto. El tabú sobre el que pesó siempre la mera alusión a estas funciones, excepto

en poemas satíricos y escatológicos, se torna una descripción natural, resaltando su faz de alivio y las sensaciones de bienestar que conlleva.

Sentir el peso cálido.
Girar
previsora la vista, y saber
que no hay nadie.
Agacharse. Enrollar
el vestido, dejar en las rodillas
la mínima blancura
de la tela, su felpa
y el fruncido que abraza
la cintura y las ingles.

Mojar
con el chorro dorado,
tibio y dulce la tierra
tan reseca de agosto, el desamparo
sutil de las hormigas en la hollada
palidez de los henos.

Mezclar
su fragancia espumosa con el verde
vapor denso de mayo, sus alados
murmullos, la espantada
carrera de los grillos.
Y en invierno, elevar
un aliento de nube
caldeada, aspirando el helor

de hoja fría del aire.

Orinar
era un rito pequeño
de dulzura
en el campo.
(Castro, como se citó en Lanseros y
Merino, 2017, p. 648)

La menstruación también ha sido un tabú bloqueado hasta hace poco de la escritura de mujeres. Miriam Reyes no titubea en titular uno de sus poemas «Eventualmente paso días enteros sangrando»:

Eventualmente paso días enteros sangrando
(por negarme a ser madre).
El vientre vacío sangra
exagerado e implacable como una mujer
enamorada.

Por eso sangro y tengo cólicos
y me aprieto este vientre vacío
y trago pastillas hasta dormirme y olvidar
que me desangro en mi negación.
(Reyes, 2001, s/p)

La singular poeta india Rupí Kaur, que a los 4 años emigró con sus padres a Canadá, irrumpió en el panorama literario y artístico con apenas 22 años. Publicó *Milk and Honey* (2014), *The Sun and Her Flowers* (2017) y *Home body* (2020). Este último

libro (con traducción de Elvira Sastre titulado *Todo lo que necesito existe ya en mí*) exhibe la naturaleza de la biología femenina y su descarga menstrual sin tapujos, como vemos en este ilustrativo poema:

Al parecer es de mal gusto
el mencionar mi período en público
pues la biología
de mi cuerpo es demasiado real.

Está bien el vender lo que está
entre las piernas de una mujer
mucho más de lo que está bien
el mencionar su funcionamiento interno.

El uso recreativo
de este cuerpo es visto
como hermoso, mientras
que su naturaleza
es vista como algo feo.

(Kaur, 2021, s/p)

El tópico se vuelve insistente en muchos textos actuales, anudado a la cotidiana domesticidad de la vida de la mujer. Veamos este poema de Lilian Sofía Fuentes, recopilado por Luna Miguel en 2012, en su antología denominada precisamente *Sangrantes. Poesía «desde la menstruación»*:

De nuevo,
las palabras se tiñen de rojo.
Bestial aullido de natura.
Yo perfumo el lenguaje con mi sangre,
y sólo así,
me siento una con mi muerte;
con mi muerte,
ese vertiginoso espacio,
en donde inicio a vivir.

Abro las piernas
y siento como fluyen
espejos antiguos teñidos de rojo.

Inconteniblemente Soy,
inconteniblemente,
en su danza demencial,
la naturaleza me pinta,
me hace.
(Miguel, 2012, s/p)

Martha Asunción Alonso desmitifica la idea de la poesía como don, como marca de distinción, pero desde la óptica de la condición femenina, desarmando arquetipos, y equiparando el acto de escribir con la función biológica de menstruar, como con cualquier otra función o actividad doméstica (en el poema «No es verdad» de su libro *Skinny Cap*, de 2014):

No es verdad Blancanieves, los bosques de
esperar
lenguas azules que nos despierten
al dolor de los pezones.
No somos elegidas
de los dioses para la transparencia:
ellos también son cuentos.
Porque la poesía,
igual que los sepulcros de cristal o ser mujer,
no será nunca un don.
No nos hace más nubes, ni más madres,
ni ha de encontrarnos siempre
trabajando.
A menudo, nos halla
menstruando, acariciando gatos sucios.
Sacando la basura.
(Alonso, 2014 como se citó en VV.AA.
Kamchatka, 2018, p. 297)

El proceso de envejecimiento y deterioro del cuerpo, tan estigmatizado para la mujer en la sociedad como anti-modelo, en mucha mayor medida que para los varones, emerge también como un tabú a deconstruir y desmitifica la corporalidad femenina. Enlazado al ideal universalizado de belleza impuesto por la tradición y el sistema mercantilista, el cuerpo de la mujer es asaltado por propuestas de cirugías, dietas, modas artificiales, transformaciones antinaturales, que aspiran a erradicar el normal curso biológico del

tiempo, perpetuando un cuerpo joven que aspira a la eternidad. Ana Cánovas argumenta al respecto que

El culto al cuerpo se ha transformado en un instrumento más de discriminación, incluso entre las propias mujeres, y hasta en un distintivo de poder, clasista, estrechamente enlazado con el avance feroz del sistema capitalista, que nos ha obligado a consumir avariciosamente para estar bellas y que ha acabado por convertirnos a nosotras mismas en productos del Mercado. (Cánovas, 2018, p. 354)

Ya la pionera Gloria Fuertes nos había entregado una primera estampa bien irónica, titulada «Tren de la Tercera Edad» en su libro *Historia de Gloria*:

Y ahora,
a envejecer bien
como el jerez.
Ser también útil de viejo,
ser oloroso,
ser fino,
no ser vinagre,
ser vino.
(Fuertes, 1980, p. 375)

Otro aspecto silenciado de la tradición en relación al envejecimiento corporal es el referido al normal proceso del climaterio femenino. Uno de los pocos poemas que he hallado que lo describe es el titulado «Menopausia», de la autora nicaragüense Gioconda Belli, en *El intenso calor de la luna*, quien afirma que con él: «Quería sacar a la menopausia del closet; no es el fin» (Belli, 2014, s/p). Esa tercera edad, esa madurez de la adulta mayor, esa etapa que aún persiste en el imaginario social como descarte, inutilidad, improductividad, así la conjura esta poeta:

No la conozco
pero, hasta ahora,
las mujeres del mundo la han sobrevivido.
Sería por estoicismo
o porque nadie les concediera entonces
el derecho a quejarse
que nuestras abuelas
llegaron a la vejez
mustias de cuerpo
pero fuertes de alma.
En cambio ahora
se escriben tratados
y, desde los treinta,
empieza el sufrimiento,
el presentimiento de la catástrofe.
El cuerpo es mucho más que las hormonas.
menopáusica o no,

una mujer sigue siendo una mujer;
mucho más que una fábrica de humores
o de óvulos.

Perder la regla no es perder la medida,
ni las facultades;
no es meterse cual caracol
en una concha
y echarse a morir.
Si hay depresión,
no será nada nuevo;
cada sangre menstrual ha traído lágrimas
y su dosis irracional de rabia.
No hay pues ninguna razón
para sentirse devaluada.

Tirá los tampones,
las toallas sanitarias.

Hacé una hoguera con ellas en el patio de tu
casa.

Desnudate.

Bailá la danza ritual de la madurez.

Y sobreviví
como sobreviviremos todas.

(Belli, 2014, s/p)

Las enfermedades femeninas por excelencia –según ciertos lugares comunes de nuestro imaginario social– son sin duda la bulimia y la anorexia. La singular poeta Isla Correyero pone el foco en esa enfermedad, en el texto que titula «Anoréxica», agregando un estereotipo a su galería de mujeres

rotas, residuos de una sociedad de bienestar donde se oculta la fealdad, la basura, las dolencias, la muerte, todo perversamente ahondado por la condición marginal –de género y social– de las mujeres que retrata:

Entre las bellas anoréxicas hay una
lanzada al aire
de la muerte,
elevándose.
Obstinada la austera
se cuenta las costillas y la pelvis,
se duerme en pie
para no digerir.

La bella es sangre de esqueleto
translúcido,
es aire y huevo de lo ido,
de la histeria es aire,
de lo fugaz,
de la velocidad agujereada.

Tensa la hermosa
y rígida la cuerda de su cuerpo
es cáustico,
vómito y nervios autoenvenenadores.
Es como un arco a medio enloquecer,
prohibido,
sedienta,
hambrienta,
el dibujo de su estructura
es sólo un pensamiento.

No hay sustancia en su máquina,
es artificio de la crueldad
su libertad,
su boca,
el estómago blanco,
el recto loco de sacrificio
y éxtasis.

Es la bella anoréxica lujosa
que va a morir mañana,
sin desayuno,
con la privación de la hermosura.
(Correyero, 1957 como se citó
en Benegas, 1997, p. 296)

Elena Medel también aporta magistrales poemas, entre el expresionismo y la mirada onírica, a las tribulaciones corporales de las adolescentes, como lo retrata su poema «Bellum jeans» de *Mi primer bikini* (2002), en el volumen que recopila su obra poética:

Hoy, por fin, descubro que tengo buena suerte.
Que cada vez es más sencillo que las yemas de
mis dedos
viajen, intuitivas, por los túneles de mi torso.
Que mi estómago ha aprendido del mito de
Narciso
y ya silencia él sólo su grito desgarrado:
la desgracia de la hermosura ansío para mí.
Que mis dedos escarban y consiguen rescatar

lo inútil,
o lo útil que yo sé –o creo– que no sirve.

Por merecer la más bella envoltura rezo cada
noche.

Por ser la vencedora en la batalla diaria de Zara:
la guerra de los pantalones vaqueros más
estrechos,
de colores, con dibujos, los de marca, los más
caros,
porque cada vez es más sencillo que las yemas
de mis dedos

viajen, intuitivas, por los túneles de mi torso.
Por liderar el ranking de los cuerpos más
apetecibles,

más llamativos, por una cosa u otra, a la cabeza
de las sedas varoniles, los mentones perfectos,
el vello hermoso enmarcando sus labios.

Aunque no sea alta ni melancólica ni mis
manos expertas.

Insignificante, sonriente e ingenua como soy
acumulo mandatos de porcelana en el cubo de
basura.

Y cada vez es más sencillo que las yemas de
mis dedos

viajen, intuitivas, por los túneles de mi torso.
Magnífica estrella la mía. Hoy, por lo menos,
después de la austeridad de ya no hay llave,

tan sólo me duele la habitación número trece.
Y es un lujo morir habiendo prescindido del
desayuno.

(Medel, 2015, pp. 23-24)

La anorexia aparece tematizada también
en el poema titulado «Huesos» de Lore-
to Sesma, en su libro *Naufragio en la* 338
(2014). Veamos un fragmento⁵:

Ella se mira al espejo y ve un precipicio.
Tiene el vicio inconfesable de odiar su cuerpo.
Siente que su pecho va a estallar,
que sus lagrimales van a estallar,
que todo su pecho va a estallar.

Tiene un grito atrapado en la garganta que no
le deja gritar.

Una mirada preciosa en los ojos oculta debajo
de una mierda

que le ha hecho creer esta mierda de sociedad.
Nadie la entiende.

(Loreto, 2014, como se citó
en Morales Lomas, 2018, p. 43)

Estar enfermo de Luna Miguel, publicado
en 2010, se abre con el dibujo de una niña
desnuda, en la portada. Volvemos a esta
jovencísima poeta, «criada por YouTube
y Fotolog», porque representa «una nueva
concepción del poeta, entendido como

5. Es un texto más largo, en forma de letra o re-
citado con música de fondo, que se hizo muy popular
por su repercusión en Youtube. Véase Loreto Sesma
(Sin fecha). *Huesos* [Archivo de video]. <https://bit.ly/3SgQ8Ra>

creador de productos culturales, pero también como producto en sí mismo, inserto en un Mercado» (Gato, 2010, s/p). *Síntomas* es el título de la primera *plaque* que La Bella Varsovia publicó a Luna Miguel en noviembre de 2008, en la que se contienen doce poemas que tratan esta temática⁶. Señala la autora que migraron esos textos luego al libro *Estar enfermo*, y que todo co-

menzó cuando leyó el ensayo *On Being Ill*, de Virginia Woolf, y se despertó su interés por el tema de la enfermedad y la locura. Una pequeña muestra la vemos en este texto titulado «Hypocondriaque» que insinúa, a través de una enumeración caótica de palabras de ese campo léxico, los síntomas de la diabetes de la autora y del desamor:

hypocondriaque

garganta vacía, blando, duro, cabeza.
garganta seca, fiebre, sueño, tripa.
tengo todos los síntomas, sueño todas
las enfermedades. sangre, frío, azúcar.
no estoy enamorada.

(Miguel, 2008 como se citó
en Cánovas, 2018, p. 361)

6. Luna Miguel (Madrid, 1990) ha sido identificada como «la poeta del cuerpo». En una entrevista aclara: «Siempre me decían que yo era la poeta del cuerpo así que, llegados a ese punto, decidí reflexionar seriamente sobre qué es un cuerpo, un cuerpo femenino para mí», «La vida me había llevado a cosas oscuras, pero yo quería generar cosas luminosas y vi que esas cosas luminosas solo se podían generar desde el útero, capaz de dar vida» (Miguel, como se citó en Yuste, 2017). Sin duda, la enfermedad es la protagonista de muchos de sus textos: «El cáncer, que ha azotado a su familia, es el motivo cruel que se transforma en el engranaje de muchos de los poemas, si bien descubrimos asimismo de forma paralela el recorrido por la ‘independencia’ –como se titula una de las secciones– de la autora, la convivencia con una diabetes que la ha acompañado desde que tenía once años, y que la llevan a concebir composiciones como este «Coma diabético», en el que corporeidad e ideología se dan la mano: «Tú me diste una boca. / Mi madre me dio este páncreas. / La Ciencia me dio insulina. / Dios no me dio nada salvo miedo / en un puñado de azúcar (Miguel, 2013, p. 27)» (Miguel, como se citó en Cánovas, 2018, pp. 361-2).

En síntesis, la poesía de mujeres ha encontrado en este nuevo siglo un escenario social más flexible que el de sus madres y abuelas. Uno de los desafíos más evidentes ha sido dar voz a sus cuerpos, poner en palabras sus funciones, deserotizar sus órganos, asumir su materialidad biológica. Porque –parafraseando a Jean Luc Nancy– las mujeres «no tienen un cuerpo, son un cuerpo» (2003, p. 55), como lo citamos al inicio de este trabajo. Y la poesía femenina ha comenzado a desnudar sus máscaras ocultas y verbalizarlo, desafiando restricciones y tabúes ancestrales.

Referencias

- BAGUÉ, L. y Rodríguez Rosique, S. (eds.) (2012). *Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el tercer milenio*. Letra última.
- BARRERA SÁNCHEZ, O. (2009). La excritura ontológica-social del cuerpo en la obra de Jean-Luc Nancy. *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, Año IV, (8), 148-162.
- BELLI, G. (2014). *El intenso calor de la luna*. Seix Barral. Consultado: 19/04/2022. <https://bit.ly/3S0tZ9R>
- BENEGAS, N. (1997). Estudio preliminar. En N. Benegas y J. Munárriz (eds.) *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (pp. 17-88). Hiperión.
- BONET, P. (2018). *Roedores/Cuerpo de embarazada sin embrión*. Barcelona: Penguin Random House.
- BOURDIEU, P. (1987). Campo intelectual y proyecto creador. En Pouillon *et al.* (eds.) *Problemas del estructuralismo* (pp. 135-182). Siglo XXI.
- ____ (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- BUTLER, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.
- ____ (2004). *Deshacer el género*. Paidós.
- CÁNOVAS, A. (2018). Cuerpos, sexualidad e identidad femenina: La poesía de María Sánchez (1989), Luna Miguel (1990) y Elvira Sastre (1992). Monográfico «Lecturas del desierto. Antología y Entrevistas. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (11), 351-378. Consultado: 19/04/2022. <https://bit.ly/3SwZAQz>
- CASTELLANOS, R. (1972). *Mujer que sabe latín*. Fondo de Cultura Económica.
- ____ (2020). *Poesía no eres tú, obra poética, 1948-1971*. Fondo de Cultura Económica. En «Se habla de Gabriel (Rosario Castellanos, 1972)». *Enciclopedia*. Consultado: 19/04/2022. <https://bit.ly/3Sdl0Sj>
- FREUD, S. (1991). *Obras completas. Volumen XIII - Tótem y tabú, y otras obras (1913-1914)* (Trad. José Luis Etcheverry). Amorrortu editores.
- FOUCAULT, M. (1989). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- GALARZA, E. (2019). *Hoy elijo contarlo*. Planeta Color. Consultado: 19/04/2022. <https://larevuelta.com.ar/>
- GATO, J. (2010). Reseña de *Estar enfermo* de Luna Miguel. *Tenemos la palabra*. Sección Cultura. Consultado: 19/04/2022. <https://bit.ly/3SbTnJx>

- FERNÁNDEZ ESPINOSA, L. (2018). *Revisiones de la maternidad en la literatura hispanófono actual: Meruane, Miguel, Reyes*. Trabajo de fin de grado. Tutora: Meri Torras.
- FUERTES, G. (1980). *Historia de Gloria (amor, humor y desamor)*. Cátedra.
- FREIXAS, L. (2000). *Literatura y mujeres*. Destino.
- _____ (2019). *A mí no me iba a pasar. Una autobiografía con perspectiva de género*. Ediciones B de Penguin Random House.
- KAUR, R. (2021). *Todo lo que necesito existe ya en mí* (Trad. de Elvira Sastre de *Home Body*). Seix Barral. Consultado: 19/04/2022.
<https://bit.ly/3xuKjaL>
- KEEFE UGALDE, S. (1991). *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina en castellano*. Siglo XXI.
- _____ (2017). Las poéticas de las poetas de medio siglo. En R. Sánchez García y M. Gahete (eds.) *La palabra silenciada Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2019)* (pp. 147-166). Tirant.
- KRISTEVA, J. (2001). *La revuelta íntima*. Eudeba.
- LANSEROS, R. y Merino, A. (eds.) (2016). *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)*. Visor.
- LAZARRE, J. (2018). *El nudo materno*. Las afueras.
- LE BRETON, D. (1992). *La sociología del cuerpo*. Nueva Visión.
- _____ (1999). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Nueva Visión.
- MARÍN, V. (2018). Paula Bonet: «He querido contar que he tenido dos abortos involuntarios para sacarlo de las tinieblas». En *Vogue*. Sección Living. Consultado: 19/04/2022. <https://bit.ly/3BRIzek>
- MEDEL, E. (2015). *Mi primer bikini*, en *Un día negro en una casa de mentira (1998-2015)*. Visor.
- MIGUEL, L. (2012). *Sangrantes. Poesía «desde la menstruación»*. Origami. Consultado: 19/04/2022.
<https://bit.ly/3BTjBva>
- _____ (2010). *Estar enfermo*. La Bella Varsovia.
- _____ (2018). El arrecife de las sirenas. En *El cielo del mes*. Consultado: 19/04/2022. <https://bit.ly/3RVfrIJ>
- MORALES LOMAS, F. (2018). Subjetividad y humanidad en jóvenes poetas actuales. Hacia un nuevo paradigma. En R. Sánchez García (ed.) *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital* (pp. 31-49). Siglo XXI.
- NANCY, J.-L. (2003). *Corpus*. Arena.

- MORANTE, J. L. (2016). *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2015)*. Valparaíso.
- OLIVER, D. (2019). La maternidad en primera persona como gran tema literario. En *El País*. Sección Mamas & Papas. Consultado: 19/04/2022. <https://bit.ly/3LoNMgC>
- PARMAR, S. (2019). La poesía escrita por mujeres. Un lenguaje poco común (Trad. de Nahomi Sánchez Puente). *Círculo de Poesía*, (1). Consultado: 19/04/2022. <https://bit.ly/3dkjRda>
- PLATH, S. ([1962] 1987). Tres mujeres (Trad. de Uriel Martínez). *Revista literaria Katharsis*. Consultado: 19/04/2022. Universidad Autónoma. <https://bit.ly/3S9XTYM>
- REYES, M. (2001). *Espejo negro y otros poemas*. DVD Ediciones.
- PINEDA, G. E. (2018). Poemas de Miriam Reyes para las mujeres que han decidido no ser madres y no se sienten incompletas. *Cultura Colectiva*. Consultado: 19/04/2022. <https://bit.ly/3f3krfO>
- RICH, A. (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Traficantes de sueños.
- TORRAS, M. (2009). *El poder del cuerpo. Antologías de poesía femenina contemporánea*. Castalia.
- TRUEBA MIRA, V. (2010). Reseña a *El poder del cuerpo. Antologías de poesía femenina contemporánea* de Meri Torras. *Lectora: revista de dones i textualitat*, (16), 235-237. Consultado: 19/04/2022. <https://bit.ly/3DzlgXI>
- VV.AA. (2018). Monográfico «Lecturas del desierto». Antología y Entrevistas, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (11), 1-761. Consultado: 19/04/2022. <https://bit.ly/3RQTKt8>
- WILLIAMS, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Península.
- YUSTE, M. (2017). Entrevista «Hablamos con la poeta Luna Miguel ...». En *Nylon*. Consultado: 19/04/2022. <https://bit.ly/3qOklv3>



Todo está roto a la perfección. **La intersección cuerpo- cuaderno en la escritura de Fernando Merlo**

Miguel Vega Manrique
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

Partiendo del cuaderno como dispositivo y soporte autónomo en los procesos artísticos de producción, procederemos a dilucidar la intersección cuerpo-cuaderno (vida-muerte-deseo) que creemos tiene lugar en la obra del poeta Fernando Merlo (Málaga, 1952-1981). Como miembro de la denominada generación bífida, la producción literaria de Merlo se inscribe dentro de las coordenadas del franquismo/postfranquismo en el estado español. Su fuerza bioliteraria, tomando el término que conceptualiza Germán Labrador, el hecho de haber somatizado la literatura en cuanto sustancia vital será el punto de partida para el ejercicio de activar los textos, los cuerpos, hacia otras existencias posibles no de fijación o comprensión

—trabajo del hermeneuta sobre el significado—, sino de transformación del texto en cuerpo, del cuerpo en texto, o de ambos en múltiples figuras de lo sensible. Nuestro terreno sigue siendo el del lenguaje, el de la producción textual, pero no enmarcada dentro de las condiciones objetivas de un contexto común; más bien, a pesar de ello, abordamos el texto recluso en las singularidades que determinan su producción y a partir de las cuales resuena como lo hacen los signos desperdigados sobre las superficies del cuaderno.

Palabras clave:

Escatófago,
Fernando Merlo,
cuerpo, cuaderno,
escritura.

Abstract

By considering the notebook as an autonomous dispositive and medium of artistic practice, we shall analyze the intersection body-notebook (life-death-desire) which takes place in the work of the poet Fernando Merlo (Málaga, 1952-1981). As a member of the so-called «bifid generation», Merlo's literary production is inscribed within the terms of the Francoist/anti-Francoist dialectic. His bioliterary power, a term borrowed from Germán Labrador referring to the somatization of literature as vital substance, will be the point of departure of an activation of texts and bodies towards other possible existences neither of fixation nor of comprehension –the hermeneut's

work on meaning– but of transformation of the text into body, the body into text or of both into multiple figures of sensitivity. Our realm is still language, the realm of text production, but not as framed by the objective conditions of a common context. Rather, we approach the text as confined in the singularities which determine its production and from which it resonates as the signs dispersed on the surface of a notebook would do.

Keywords:

Escatófago,
Fernando Merlo,
body, notebook,
poetry.

1. Introducción

El presente artículo aborda la vinculación de la escritura con el dispositivo-cuaderno, por un lado, y la indiferenciación de superficies entre cuaderno y cuerpo como recursos que articulan un determinado modo de producción textual. Asimismo, el núcleo del trabajo se centra en una figura muy singular que ha pasado mayormente inadvertida para los estudios literarios: la del poeta malagueño Fernando Merlo (1952-1981). Para concretar de qué manera tiene lugar la intersección cuerpo-cuaderno en el caso de estudio, atenderemos a los siguientes puntos: 1) propuesta, introducción y desarrollo de la metodología de lectura desde el paradigma teórico del dispositivo-cuaderno; 2) análisis de los procesos editoriales, escri-

rales e histórico-biográficos que certifican la intersección entre cuerpo y cuaderno; y 3) atención a las condiciones materiales específicas de publicación y recepción de los textos.

Para lo que sigue, no será tenido en cuenta el orden sucesivo de los puntos planteados, sino que más bien trataremos de desplegar una argumentación sólida, al mismo tiempo que zigzagueante, entrelazando aspectos comunes a los tres ejes. Con este encaenamamiento se pretende exponer al lector a las complejidades que entraña el material, ofreciendo así una visión poliédrica; procurando, en todo momento, la intensificación de la experiencia lectora. Antes de continuar, no debemos eludir el casi absoluto

vacío existente por parte de la crítica especializada y las investigaciones académicas hacia el tema que nos ocupa y que, en cierta medida, quizá sea posible esclarecer a partir de los presupuestos iniciales mencionados con anterioridad¹. En último término, este ensayo desearía una transformación radical en los modos de lectura que trascienda el plano interpretativo hacia una convergencia entre los dominios de lo sensible y lo inteligible, una poética experimental del sentido mediante la exploración y apertura de los signos.

Escatófago 1968-1972 se presenta como el conjunto reunido de la escritura de Merlo, tal como él mismo lo concibió, como proyecto vital, y conoce tres ediciones hasta la fecha (Merlo, 1983-1992-2004)². Pese a

haber dedicado los últimos nueve años de vida a la preparación de sus *completas*, como él mismo lo refería (Roso, 2004), su muerte repentina impidió que llegara a ver el trabajo publicado. Y es que esta será una de las constantes que definen no solo su trayectoria, sino la apuesta que de forma más o menos consciente sostuvo: la permanente indeterminación en la toma de ciertas decisiones, el intermitente flujo de lenguaje tendente a lo fragmentario, una intermitencia agónica que se sucede publicación a publicación. Serán numerosos los proyectos sin concluir, o de extrema brevedad, o directamente fracasados. En cambio, para una aproximación con conocimiento de causa, habrá de aceptarse que semejante fracaso no puede sino ser concebido como una exultante victoria.

Dicho volumen, *Escatófago*, será tomado, de aquí en adelante, como el artefacto que posibilite desarrollar la teoría y la práctica

1. Víctor Infantes de Miguel (2000) y Julio Salvador Salvador (2019), maestro y discípulo, han centrado sus trabajos en la relación del poema *A sus venas* con la tradición literaria española, y los dejes áureos de su poética, entre otras puntualizaciones. Luis García de Ángela (2013) ha llevado a cabo una minuciosa lectura de la vida y la obra del autor en clave de homenaje; y Pedro Roso (2004) aporta un análisis introductorio a la poética del autor.

2. La etimología del vocablo «escatófago», sinónimo de coprófago, puede ser traducido como «come mierda» y remite directamente al motivo recurrente de los excrementos, tanto en el imaginario literario, como en la práctica cotidianeidad del poeta (*vid.*

punto 4). La elección terminológica no elude la carga semántica de finitud propia de cierta corriente de estudio de la disciplina teológica: «al tratado sobre las realidades últimas se le conoce con el nombre de *escatología* (las cosas últimas). Se le atribuye dicho título a A. Calov en el siglo XVII, de modo que, en el siglo XIX, se utilizó ya frecuentemente en el mundo de la teología» (Sayés, 2006, p. 7).

de lectura desde la óptica del dispositivo-cuaderno. A nivel formal, el libro consta de siete partes bien diferenciadas, ordenadas sucesiva y numéricamente por el autor. Cada una de estas partes recibe un título propio y se corresponde con lo más parecido a una división interdependiente por libros o secciones de su obra: «Despojos», «Nafa», «Firmes en su costumbre de reír o matar», «Urinario», «Memorias», «Trepanación» y «El escatófago». Las tres ediciones existentes han incluido una sección final, «Últimos poemas», que recoge dos sonetos, «Oasis» y «A sus venas», compuestos poco antes de morir y sobre los cuales sobrevuela la sombra del consumo de opio o heroína. «Ambas composiciones serían el resultado del final de la lucha contra el lenguaje, la consecuencia de volver a pensar en el mismo a través de las ruinas generadas en el resto de su obra poética» (Salvador, 2019, p. 360). Sin más dilaciones, vayamos al cuerpo hecho lenguaje que es la escritura de Merlo.

2. El dispositivo-cuaderno. Hacia un nuevo paradigma teórico de estudio, lectura e interpretación de los textos

*Calentamos de nuevo el signo pasándolo por
el cuerpo para que no solo nos entregue
la información, sino el afecto que lo generó.*
Amador Fernández-Savater (2021).

El encuentro con el dispositivo-cuaderno surge como una propuesta teórica y práctica, un modo de inmersión que pretende desplazar la hegemonía del soporte que habitualmente se asume como dado, procurando un cambio a la hora de abordar una producción y, por tanto, la recepción de los materiales³. Lo que *a priori* permite este modo de lectura es, ante todo, una redefinición del concepto mismo de obra, atendiendo no solo a la materialidad del texto, sino también a la condición inherente del cuerpo que lo produce; de ahí, la intersección cuerpo-cuaderno que iremos articulando. ¿Qué desafío pone en juego la figura del cuerpo-cuaderno y en qué medida supone una transformación radical de

389 /

3. Para una ampliación de la práctica teórica de lectura desde el dispositivo-cuaderno, *vid.* Vega Manrique (2021).

la experiencia lectora? Para aproximarnos a un horizonte de respuestas concluyentes, debemos esbozar una breve perspectiva del funcionamiento del dispositivo en relación con distintas áreas de conocimiento.

Para comenzar, tomaremos los *Grundrisse*, término traducido como «elementos fundamentales» o «fundamentos», de Karl Marx. Exiliado en Londres, el filósofo alemán registra entre 1857 y 1858 una serie de anotaciones que los especialistas consideran preparatorias de sus obras *Una contribución a la crítica de la economía política* (1859) y *El Capital: crítica de la economía política* (1867), así como repositorio del marco ontológico de las mismas. Si bien es cierto que el contenido de muchos de los fragmentos redactados nunca llegó a traspasar las fronteras del cuaderno (cuadernos, en este caso, ya que fueron siete en total), llama la atención cómo su lectura, a partir de la primera edición del material, en 1939, no ha dejado de suscitar, a pesar de lo fragmentario e inacabado de su naturaleza, nuevas formulaciones teóricas y reinterpretaciones de algunos términos clave de las doctrinas marxistas⁴. Y resulta curioso cómo artefactos inconclusos pueden ser

leídos desde la lógica sistémica del sentido unitario, véanse los tres primeros tomos de *El Capital* (recordemos que no deja de ser uno de los grandes proyectos «a medias» del pensamiento contemporáneo), mientras los no publicados como tales se resisten al ejercicio de la plena e íntegra comprensión.

Asumimos, pues, que la disgregación de los materiales propia del cuaderno es anti-sistémica en sí misma. Génesis del apunte, garabato, tartamudeo, el cuaderno acoge una pulsión, un palpito inacabado, cuando no inacabable; lo cual, en absoluto conlleva una ausencia de fuerza o de forma, ni siquiera un interés menor, sino la certeza de una necesidad otra. Lo que debemos conocer y ensayar ahora es la manera de introducirnos en semejante magma textual, lo que implica leer desde el paradigma del cuaderno desplegando el texto, abriéndolo a las vibraciones semiótico-textuales contenidas y poniéndolas en circulación. Sin certeza, sin proyecto, sin garantías. ¿Qué especificidad caracteriza la superficie del cuaderno como soporte de inscripción? ¿A qué procedimientos de generar sentido responde?

Antes de caer de lleno en *Escatófago*, de Merlo, vamos a contemplar un último y paradigmático ejemplo de escritura de/sobre el dispositivo-cuaderno, el de Ferdinand de

4. Véase Bueno (1973-1974).

Saussure, uno de los máximos exponentes de la lingüística estructural y la filosofía del lenguaje. Su nombre se asocia comúnmente al *Curso de lingüística general*, publicado en 1916. El título es tomado de la asignatura que impartió entre 1906 y 1911, en la Universidad de Ginebra. Como es sabido, supone uno de los libros más influyentes en el desarrollo del pensamiento occidental a lo largo del siglo XX, a pesar de que ni fue escrito por Saussure, muerto tres años antes de su aparición, ni su publicación supervisada o autorizada de su puño y letra. Otro dato sorprendente es el hecho de que justo después de sus clases Saussure rompía las hojas con el contenido de cada intervención. Los artífices del *Curso*, Charles Bally y Albert Sechehaye, junto con otros asistentes a las lecciones, construyeron la obra a partir de la recopilación de apuntes y la puesta en común de sus cuadernos, formando lo que más tarde sería la base fundamental del estructuralismo⁵. Ahora bien,

¿dónde reside la verdadera materia prima del aporte de Saussure? Georges Mounin y Jean Starobinski ofrecen un valioso acercamiento a una parte muy concreta de la producción del autor centrándose en lo que fueron los originales⁶.

A día de hoy, y siguiendo a Mounin (1969, p. 17), es posible afirmar que «esta empresa [la edición y publicación del *Curso*] ha fijado lo que todavía era fluctuante, ha desarrollado lo que solo estaba esbozado, ha completado lo que parecía incompleto en Saussure». Mounin no deja de poner de relieve «el carácter abierto de la reflexión saussuriana, el carácter inacabado de la elaboración de esta reflexión, que los editores, en su búsqueda de la “forma definitiva” que le atribuían, no siempre lograron enmascarar» (Mounin, 1969, p. 28). Estos hechos se oponen no solo a los patrones de cientificidad que verifican el pensamiento de Saussure, sino, sobre todo, a la herencia, recepción

5. Los editores, desde el prefacio a la primera edición, dejan cuenta del sustento que permitió elaborar el todo unitario del *Curso*. «Había, pues, que recurrir a las notas tomadas por los estudiantes durante aquellas tres series de clases. Para los dos primeros cursos [...] nos remitieron cuadernos muy complejos» (De Saussure, 2019, p. 16).

6. Ambos autores brindan una especie de cartografía que pone de manifiesto las complejidades tanto del modo de trabajo como del pensamiento mismo de Saussure. El punto de encuentro entre ellos es la atención pormenorizada al cuaderno como repositorio del *corpus* teórico producido, y sus lecturas encabalgando fragmentos, notas biográficas, análisis y comentarios. *Vid.* Mounin (1969) y Starobinski (1996).

e instrumentalización, más o menos exacerbada, a que han sido sometidas sus aportaciones. El trabajo y la producción teórica de Saussure estuvieron marcados por la incertidumbre permanente, a pesar de su empeño en la búsqueda de la máxima claridad traducida en leyes exactas. Apenas publicó libros en vida y casi no presentó en público ideas o concepciones plenamente concluyentes; todo lo que nos queda son cuadernos, anotaciones, un *corpus* orgánico de materia en devenir.

Yendo un paso más allá, frente a la recondidez del concepto, lo que deja entrever la tipología de inscripción sobre la superficie del cuaderno es la potencia misma de la *figura* esbozada por el pensamiento en acción: una poética del sentido, más que una pragmática del conocimiento⁷. «Todos los que conocieron a Saussure y han hablado de él han revelado que tenía algo de poeta en su temperamento y en su manera de explicar» (Mounin, 1969, p. 52). Llegados a este punto, se revela imprescindible esbozar una breve teoría del signo relativa a la su-

perficie sobre la cual germina, el cuaderno, y en consideración al cuerpo del cual arranca el afecto que lo consigna.

El primer principio de la lingüística formulado por Saussure es el de la arbitrariedad del signo lingüístico, del cual se desprende que la relación entre significante y significado no se establece acorde a una lógica fundamentada e inamovible, sino arbitraria. «Una lengua es radicalmente *impotente* para defenderse contra los factores que desplazan a cada momento la relación del significado y del significante. Esta es una de las consecuencias de la arbitrariedad del signo» (Saussure, 2019, p. 114)⁸. Rescatemos intencionadamente la impotencia que para Saussure entraña el componente arbitrario del signo; impotencia, en la medida en que la lengua es un sistema complejo, que «solo gracias a la intervención de especialistas, gramáticos, lógicos, etc. » (Saussure, 2019, pp. 111-112) sería posible detonar en una transformación radical de dicha lengua. Aquí, el escepticismo de Saussure se revela inadecuado para con el desarrollo que venimos procurando, acorde al modo de lectura que demanda el dispositivo-cuaderno. Acaso dominado por

7. Tesis parcialmente deudora de la «teoría de la inconceptualidad» (Blumenberg, 2009, p. 91-110). «La inconceptualidad quiere más que la ‘forma’ de procesos o estados, quiere su ‘figura’» (Blumenberg, 2009, p. 105).

8. El subrayado es nuestro.

rigurosos criterios de objetividad, el marco teórico del *Curso* no permite la apertura suficiente fuera del dominio disciplinario de la exactitud; presa, en último término, de la tiranía esterilizante impuesta entre el sentido y la significación. Pero las intuiciones de Saussure acerca del lenguaje no se limitaron únicamente a lo expuesto en ese andamiaje de sólida, aunque cuestionable integridad.

Otro Saussure existe, lo sabemos: el de los *anagramas*. Este *escucha* ya la modernidad en el hormigueo fónico y semántico de los versos arcaicos: entonces, nada de contrato, nada de claridad, nada de analogía, nada de valor [...] Se sabe de qué manera esta escucha aterró a Saussure, que parece haber pasado su vida entre la angustia del significado perdido y el retorno aterrador del significante puro. (Barthes, 1990, p. 221)

Roland Barthes hace alusión en este fragmento a unos cuadernos muy dispares, elaborados coetáneamente a las primeras sesiones del *Curso* (1906-1909), en los cuales Saussure estudia la poesía de los clásicos grecolatinos. A través de un singular modo de lectura descubre, bajo esos textos, una técnica compositiva basada en anagramas o palabras-tema. Seguidamente, según Starobinski (1996), Saussure baraja la hipóte-

sis de una mayor intercambiabilidad en los enfoques sobre el sentido: «el sentido debe considerarse como un producto –como el producto variable de la operación combinatoria– y no como un dato previo *ne varietur*» (Starobinski, 1996, p. 20). Si bien es cierto que la exigencia de rigor tras la enunciación de leyes induce a considerar estos cuadernos de Saussure bajo cierta esterilidad teórica, Starobinski reconduce, a partir de su lectura, el objetivo último de las investigaciones saussurianas sobre los anagramas:

Saussure, a diferencia del «crítico literario», no está al acecho del nuevo sentido que surge en el discurso desarrollado: a través de los 99 cuadernos de reflexión y búsqueda sobre los anagramas, persigue la similitud, el eco disperso donde se dejan capturar, de manera casi siempre idéntica, los lineamientos de un cuerpo primero. (Starobinski, 1996, p. 57)

Gracias a estos procedimientos, Starobinski (1996, p. 69) concluye que «Saussure descubre [...] una potencia productiva» latente en la poesía de los clásicos, fundamentada en complejos patrones fonéticos de estructura. Por su proximidad al cuerpo que produce, diremos que el cuaderno es el

lugar donde el signo figura en construcción y, por tanto, el sentido suspendido, a la espera de ser desplegado en todas sus potencias. En palabras de Gilles Deleuze (2009, p. 195), «los signos no tienen objetos como referente directo. Son estados de cuerpos (afecciones) y variaciones de potencia (afectos) que remiten unos a otros. Los signos remiten a los signos».

Con esto en mente, vayamos, ahora sí, a las profundidades de la escritura de Merlo, de la cual Germán Labrador (2017, p. 375) destaca, ante todo, «la imposibilidad de cumplir con el proyecto». ¿Qué pasaría si en lugar de concebir como imposibilidad esta condición, siguiendo lo expuesto hasta el momento, la tomásemos como potencia? Desde este cuestionamiento, es posible concebir *Escatófago* cual testimonio de una corporalidad hecha (de) lenguaje, en constante reescritura, sometida a los ritmos e intensidades de un cuerpo atrapado en el autoconsumo de sí, entre la vida y la muerte, el deseo y el sentido, que practica una escritura punzante y reluciente, presa del hartazgo de ser, de estar, de conservarse: «a cansar empieza la jeringa y la cantidad exacta de oscilante orgasmo» (Merlo, 1992, p. 46).

Compartimos, junto a Julio Salvador (2019, p. 356), que «un texto de esta índole

le siempre exige la vuelta a él, la relectura». El mismo Salvador, encuadrando históricamente el texto, presta atención «no solo al carácter poco ortodoxo de la poesía de Merlo, sino a algunos dejes áureos que cohabitan con una posmodernidad de corte nihilista» (Salvador, 2019, pp. 356-357). Sobre este punto, tal vez resulte esclarecedora la comparativa con el pensamiento de Hans Blumenberg en torno al problema del nihilismo en la literatura del siglo XX:

un mundo se desintegra en la nada de las nuevas y destructivas experiencias, pero estas contienen el nuevo ser que parecen anunciar en un ocultamiento insostenible, del cual nuestra confundida época no sabe si lo ocultado es el vacío o la plenitud. (Blumenberg, 2016, p. 30)

El tiempo histórico de la modernidad queda parcialmente suspendido en el limbo de la aparente *confusión* posmoderna, de la cual es deudora *Escatófago*.

Abriendo la primera publicación de Merlo, el cuaderno *Cartas a Elvira y a Iska*, firmado junto a Juan M. Domínguez bajo el paraguas del Grupo 9, leemos una declaración de intenciones, un compromiso poético enunciado desde la temprana búsqueda de confrontación, dominada aún por

la necesidad de hallar un estilo propio, pero extraordinariamente próximo a las lógicas desbordantes del cuaderno:

ESCRIBO PARA AQUELLOS QUE NO
SABEN LEER

y

mi pluma escupe tinta
a
diestro
y
si-
ni-
es-
tro.

(Merlo, 1970, p. 25)

Merlo interpela en estos versos a una nueva subjetividad lectora, no más apegada a los códigos prestablecidos, esos códigos que el poeta asociaría al poder, a su violencia y sometimiento. «La quiebra del discurso significaba la quiebra del orden, el punto de fuga en donde podía afianzarse un sujeto libre enfrentado a la opresión» (García de Ángela, 2013, s/p). Pese a las tendencias rupturistas que exterioriza a nivel formal y significante en buena parte de sus escritos, saque el lector sus conclusiones mediante la comparativa con el siguiente fragmento de un poema de Blas de Otero:

Quiero escribir de día.

De cara al hombre que no sabe
leer,

y ver que no escribo en balde.

(De Otero, 2019, p. 397)

Desde las primeras publicaciones, Merlo interioriza la sensibilidad fonética que domina buena parte de la obra de Otero, así como el compromiso político y social adaptado al momento histórico que le ha tocado vivir⁹. Es sobre todo en el segundo cuaderno publicado dos meses después y el primero, autógrafo, *Al son de mi guitarra* (1970), con poemas como «Canción negra» (p. 19), donde la versificación clásica y los finales rimados afloran junto a un marcado cariz político. El punto discordante

9. Como señala Mario Hernández (2019, p. 28) en la introducción a la *Obra Completa (1935-1977)* de Otero: «el poeta presta atento oído a sonidos, ritmo y pronunciación, con observaciones de refinado degustador de fonemas, sílabas y palabras. Señala la gravedad de las consonantes o la claridad de las vocales abiertas, como incorpora a su obra cambiantes efectos vocálicos», lo cual asimila Merlo en su poética de(con)structiva. Esto queda patente en el poema que cierra el cuaderno *Cartas a Elvira y a Iska* (Merlo y Domínguez, 1970, p. 37), donde alude a Blas de Otero desde el primer verso: «Amigo Blas de Otero».

con la tradición lo hallaremos siempre en los modos de *cocinar* el sentido (Barthes, 1990)¹⁰ a través de un lenguaje que demanda, indefectiblemente, un ejercicio diferencial de inmersión por parte del sujeto-lector. Estos procesos que más adelante, en *Escatófago*, definen el conjunto poético, es posible situarlos a partir de la parte III del volumen, «Firmes en su costumbre de reír o matar», lo que nos lleva a concluir que pertenecen a un trabajo en su mayoría inédito en vida del poeta (a excepción del último experimento editorial consumado: *Trepanación*, 1973).

Además de *Escatófago*, otra de las tentativas editoriales que tampoco lograron cristalizar fue la revista *Algo se ha movido*, que tuvo en mente y «nunca pasó de ser un proyecto, porque [...] la autoridad se interpuso» (Merlo, 1992, p. 138). A caballo, de tentativa en tentativa, certificamos que la escritura de Merlo participa de las lógicas de inscripción e intersección del cuaderno con el cuerpo y se sustrae, por ello, al modelo hegemónico de las obras comple-

tas que encumbran al estereotípico escritor canonizado. Estudiándolo en profundidad, accederemos a un espacio de confrontación entre significado y sentido, entre lo sensible e inteligible, más allá de las manifestaciones neovanguardistas que caracterizan a la contemporánea generación del 68 y la canonizada poesía de los novísimos. *Los Anti-poemas* (1970), primer proyecto de cuadernillo poético, fracasado e inconcluso, podría inscribirse en esta línea. Ya el título muestra un impulso de sustrato duchampiano, que más tarde acabará por cristalizar en gestos y figuras emparentados con el dadaísmo.

Para Luis García de Ángela (2013), los «fracasos» no solo editoriales, sino también referidos a la comprensión e interpretación, orientan el *corpus* textual del poeta hacia «una vía muerta de silencio e impotencia». A primera vista, esta escritura sucumbe a dicha esterilidad e impotencia que se suceden a la constatación de un desajuste ante el deseo de novedad y experimentación, confrontado con las condiciones políticas de los cuerpos que habitan un espacio y un tiempo marcados por la opresión sistemática de la vida en común, o, como escribe Merlo (1983, p. 22), cuando «el pueblo chorre sangre». Cabría preguntarse, entonces, ¿hacia dónde nos conduce esta impotencia que se desprende de la lectura e inmersión

10. En el artículo «La cocina del sentido», incluido en *La aventura semiológica*, Roland Barthes (1990, pp. 223-225) reformula el trabajo del semiólogo fundiendo la complejidad lingüística entre sentido y significación sobre un mismo plano interpretativo.

en los textos de Merlo? ¿Hay salida más allá del silencio y el sinsentido?¹¹ ¿Cómo producir una fuerza que ponga en circulación las vibraciones semiótico-textuales que, sin duda, residen en las páginas de *Escatófago*?

3. Más allá del sentido, la esterilidad del decir

Escritura de sangre y de vida que se opone a la escritura del libro, como la justicia al juicio.

Gilles Deleuze (2009, p. 179).

Si buceamos un poco más en la escasa literatura crítica sobre el autor, llama la atención el abundante léxico proclive a manifestar explícitamente la esterilidad, el vacío, el sinsentido o la impotencia misma que se desprenden de su lectura. Estas tesis, siempre

contundentes y bien argumentadas, suelen partir del principio de que cuando «se socava hasta el límite el orden conceptual del discurso, solo queda por delante la sombra nula de un lenguaje vaciado que nada dice ni significa» (García de Ángela, 2013, s/p). Pedro Roso (2004, p. 16) profundiza con agudeza en la cuestión sobre la certidumbre de que Merlo «no encuentra sino palabras sin sentido [...] Medita y no acierta a comprender». «Todo esfuerzo es estéril», dirá Roso (2004, p. 21), concluyendo que «ni para el autor ni para el lector tiene sentido la poesía». Con semejante cierre categórico es sencillo comprender que el enfoque adoptado para la interpretación de los textos queda extralimitado por parámetros ajenos a las condiciones e intenciones prácticas de enunciación. Lo que no se alcanza aquí, o se excluye, mejor dicho, es la potencia productiva que motiva lo leído; de ahí que Roso (2004, p. 25) termine preguntándose: «¿Cómo se reconstruye el orden y el sentido de una frase que ha sido premeditadamente mutilada?»

Roso sostiene a través de su lectura una problemática ambivalencia en cuanto a las consideraciones acerca del sentido en la escritura de Merlo. Por un lado, apunta a una ausencia de este, mientras paralelamente la inercia de comprensión lectora de la obra le

11. Cabe destacar en este punto las intuiciones de Mijaíl Bajtín en los crípticos apuntes que compone entre 1970 y 1971, donde reflexiona acerca de la relación entre silencio y sonido en el plano lingüístico: «Las condiciones de percepción del sonido, condiciones de comprensión-reconocimiento del signo, condiciones de la comprensión semantizada de la palabra [...] el sonido semantizado (la palabra), la pausa, forman parte de una logósfera específica, de una estructura única e ininterrumpida, de una totalidad abierta e inconclusa» (Bajtín, 1982, p. 356).

conduce en otros momentos a la búsqueda de una interpretación en clave hermenéutica. No obstante, no podemos perder de vista que esta circunstancia particular, la del lenguaje desplegado en *Escatófago*, proviene de un deliberado trabajo de fondo, una posición muy meditada por parte del poeta que en ningún caso se reduce al mero sinsentido. Diremos, pues, que solo procurando la inversión de algunos parámetros de estudio, recepción, estaremos conociendo la verdadera intensificación del texto y su lectura.

Frente a la racionalidad en el código que permite considerar un discurso inteligible, Merlo decide oponer la exteriorización del palpito del lenguaje en un estado perpetuo de apertura, de agitación latente bajo la piel; sentimiento, dice, antes que sentido:

no ha de entrar por mis sentidos
la auténtica razón,
apelo al prestigio del áureo sentimiento.
(Merlo, 2004, p. 123)

Para él, tanto las formas como las normas son deudoras de un régimen, el de la significación, a extinguir. Sirva el siguiente ejemplo como una muestra para comprender los mecanismos que invitan a considerar la pertinencia del dispositivo-cuaderno como la superficie más apropiada de inscripción para este tipo de materiales:

sobre un lado darte las desgracias
querido querida los cuadernos débiles
amarga marihuana para humedecer tus labios
¿no podrían cambiarnos por otros limpios?
porque vena es que barre y son pocos
nuestros dedos querido querida
es tarde nos vestimos de piedad y de llanto
salgamos mira (cuánto miedo) espera
aquel cuello no puede la sangre que hace
(Merlo, 2014, p. 35)

Ajeno a toda puntuación, orden, incluso coherencia, el decir se desparrama por los cauces de una textualidad que desborda en espacio y tiempo las coordenadas de recepción que habitualmente se asumen como dadas. Resulta complicado establecer ejes conceptuales que cristalicen en un significado unitario, más allá de la dispersión en las figuras e imágenes que distorsionan la claridad del imaginario poético. Cabría la posibilidad de especular con que, al margen del formato, el texto en sí no tiene ni principio ni final, carece de una estructura en favor de una atención muy precisa al lenguaje, al signo, palabra por palabra.

«El discurso roto era la condición de necesidad para que de sus fragmentos pudiese brotar la chispa de alguna verdad, porque el orden era sinónimo de mentira y de sumiso consentimiento de la dominación» (García

de Ángela, 2013, s/p). De aquí en adelante diremos que la única verdad a la que puede aspirar el *decir* es la verdad del lenguaje, la verdad de las palabras y no de los hechos, contra toda lógica aristotélica, que solo quedan segmentados por los discursos que los nombran. La verdad es un concepto, tal vez más recargado de sentidos que otros, pero no más certero, exacto y distinguido. En su fracaso se miden las acepciones del lenguaje: por su esterilidad e impotencia, es decir, por su *esterilencia*¹². La esterilencia es una potencia renovadora que interpela el dominio de las categorías de representación y significación. Esta propuesta trasciende la carga negativa de lo estéril y lo impotente; pues en la esterilencia se concentran las fuerzas productivas del decir, se dan cita los signos abiertos a nuevas acepciones, complementos, cargas, desplazamientos, mutaciones, sobre un plano de inmanencia. En la esterilencia no se piensa; se quiere, se hace, se desea. Y escribir desde ella es alzar un mecanismo incierto y propio de

verdades para dotar a cada gesto de su autonomía, para destronar la desnudez del pensamiento como única certidumbre y movilizarlo por los dominios del fracaso frente a la imposibilidad que lo cercena.

El territorio, por tanto, sobre el cual adquiere su máxima expresión la esterilencia es el cuaderno, en cuanto cuerpo y dispositivo donde el pensamiento y la imaginación confluyen con el deseo, se cruzan, donde al fin es posible desear. Esta operación que venimos describiendo inaugura un nuevo lugar de intersecciones entre los cuerpos y los textos, el lugar donde la apertura de la piel se da en su desplegarse ilimitado, donde la fuerza figurativa de la esterilencia ilumina otra pragmática y, por tanto, otras modulaciones del sentido.

El reino de la libertad absoluta sería entonces el entronizado por la poesía. Se accedía a ella mediante el consabido des-arreglo de los sentidos. Y casi tanto como escribirla de lo que se trataba era de instalarse uno en ella. La poesía, que se forjaba al compás de lo vivido y percibido, se inscribía en un mismo espacio literario y vital. Una sola y la misma era la búsqueda de la intensidad viva y de la poesía. (García de Ángela, 2013, s/p)

El cuerpo-cosa-cuaderno solo permane-

12. Esta palabra es, más que una propuesta conceptual, una figura en apertura constante que responde a un ejercicio de inventiva que aquí presento, con el objetivo de introducir un punto discordante y de desplazamiento respecto a las lógicas hegemónicas a nivel interpretativo de la hermenéutica tradicional.

ce en su estado perpetuo de y en devenir (Vega Manrique, 2021). Devenir cuaderno supone abrirse a otros códigos o lenguajes, a la (contra)discursividad en su máxima expresión, a la sola verdad que debiera aspirar toda producción que viene siendo la esterilidad de su decir. Es necesario, entonces, alentar el libre movimiento de la imaginación que nos conduce a nuevas relaciones, cargas, fuerzas, transmutaciones entre las cosas, los signos y las superficies que sostienen su inscripción. *Hacer obra* es para Merlo cerciorarse de ir fundando cierta interioridad ante el ejercicio de lo identitario, como principio fundamental garante de la socialización del *yo* en la esfera de lo público: la firme voluntad de producir un cuerpo. De ahí la importancia de la esterilidad como cualidad de algunas producciones, artefactos, manifestaciones, que nunca alcanzaron del todo a significar, a abrirse paso más allá del colapso en el juego hermenéutico y cuya identidad no termina de trazarse. La esterilidad nos permite formar parte, penetrar y dejarse penetrar, conocer, una vez que la semejanza no es tal en las representaciones. Y todo ello entronca con los nexos bioliterarios entre cuerpo y escritura que apuntaremos seguidamente para finalizar.

4. Escatófago: cuerpo y cuaderno como síntesis bioliteraria

La mierda escrita no huele.
Roland Barthes (1990, p. 216).

En *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Germán Labrador (2017) ofrece una relectura sobre el periodo de la transición en el Estado español donde nombra lo que, en principio, carece de cuerpo y de nombre: las existencias de la llamada generación bífida, que persiguieron «la posibilidad de desear y establecer una realidad diferente» (Labrador, 2017, p. 234). Asimismo, destaca los «vínculos entre cuerpos y letras», eso que denomina bioliteratura, es decir, «los modos por los cuales la literatura inscribe un texto en el cuerpo y un cuerpo en el mundo» (Labrador, 2017, p. 48). Las críticas antes citadas inciden en que «el escaso impacto que tuvo la poesía de Merlo vino provocado por su actitud respecto a la publicación, precisamente en una época de gran producción editorial» (Salvador, 2019, p. 359). Si, como dice Roso (2004, p. 29), «nadie se hace eco de su discurso [...] todo empeño es no solo inútil, sino estéril», habría que señalar las diversas

particularidades que condicionaron la edición y publicación de los textos de Merlo.

No fue hasta 1983, dos años después de su muerte, cuando aparece el primer volumen que lleva por título *Escatófago 1968-1972*. La acotación cronológica responde al periodo durante el cual Merlo desarrolla ininterrumpidamente el ejercicio de la escritura. Esta primera edición, de un alcance muy limitado, corrió a cargo de sus amigos íntimos. El objeto-libro, en este caso, se revela como una fuente prioritaria de interés para el estudio. Portada y contraportada reproducen dos fotografías del poeta. La primera de ellas, dividida en dos partes, muestra una estancia semivacia sobre la cual se inscribe el título del volumen junto al nombre del autor, en letras verdes y rojas, y se observa a Merlo, presumiblemente desnudo, esnifando sobre un espejo una raya de cocaína o heroína, con la mirada clavada en el objetivo. En la contraportada, destaca en rojo la alusión a la palabra «completas» junto a las fechas señaladas y aparece un niño de apenas cinco años, posando, sentado en una silla de mimbre ante la cámara, con rostro extremadamente alegre y risueño, que sostiene sobre sus piernas lo que parece ser un periódico desplegado.

Construido a partir de las anotaciones que Merlo preparó desde 1972 hasta su

fallecimiento, en circunstancias poco comentadas¹³ el compendio problematiza el concepto mismo de unidad y cohesión propio de las obras completas. Véanse, por ejemplo, los poemas inéditos aparecidos en las notas biográficas de archivo de la segunda edición, recopilados por el editor entre papeles almacenados e inéditos al resguardo de personas cercanas al poeta (Merlo, 1992). Una vez más, otro retrato sobresale en la contraportada del volumen de esta segunda edición. En la única antología de sus poemas publicada hasta la fecha, año 2014, la que lleva por título *Todo está roto a la perfección*, vuelven a aparecer textos recopilados en *Escatófago*, ahora con una atención más pormenorizada a los detalles filológicos de edición (Merlo, 2014). Destaca de este libro la fotografía que ha sido inesperadamente pegada en una de las primeras páginas y que el lector puede fácilmente desprender.

13. Las fuentes más próximas apuntan a un fallecimiento por sobredosis de heroína. Su hermana habría encontrado el cuerpo sin vida en el bar que regentaba Merlo, en su ciudad natal. En los estudios domina un tono eufemístico sobre su muerte: «un cúmulo de dispares experiencias, vividas de un modo tan intenso como desordenado, le condujo a un túnel oscuro donde le alcanzó prematura y dramáticamente la muerte, cuando acababa de cumplir los veintinueve años» (Roso, 2004, p. 9).

Podríamos establecer una correlación interdependiente entre la imagen fotográfica del poeta, el apego por el rostro o máscara, y el acto de publicación de su poesía. Ninguno de los libros (exceptuando los cuadernillos *Cartas a Elvira y a Iska* y *Al son de mi guitarra*) han prescindido de sus retratos. La última edición de *Escatófago* incluye un apartado denominado «Álbum fotográfico» que ocupa veinte páginas. Cuidadosamente preparado por su hermana Gloria, esta nueva incorporación a la reedición de *Escatófago* facilita un acceso documental a la intimidad de Merlo y sus círculos más próximos (Merlo, 2004).

Otra particularidad que permite concebir *Escatófago* más como un cuaderno en permanente estado de elaboración que como unas obras completas es el caso concreto de *Trepanación*. Bajo este título, Merlo publica en 1973 una autoedición con un poema extenso, cortado en verso, y que de alguna manera supone un punto de inflexión hacia la esterilidad plena del decir: «insistía hasta el paroxismo en la radicalización expresiva» (García de Ángela, 2013, s/p). Durante el proceso de preparación del volumen *Escatófago*, 1973-1981, el propio Merlo decide expandir el poema versificado convirtiéndolo a un formato lineal donde la escritura sin duda fluye indiscriminadamente hasta

la desorientación. El editor del último volumen recoge las mutaciones que no ha dejado de experimentar el texto, desdibujando la idea del original:

De este poema existen dos versiones: la publicada por el propio poeta en la edición artesanal de 1973 y la que, siguiendo el manuscrito de las completas, recoge primero la edición de 1983 y después la de 1992. Reproducimos la primera, la que preparó el propio Fernando Merlo. Así podrá el lector conocer ambas versiones. (Merlo, 2004, p. 112)

Asimismo, la escatología como proceso de elaboración discursiva en el imaginario de Merlo desborda lo orgánico del cuerpo expandiéndolo por remotas e incontables superficies: «POESÍA DE LA MIERDA/ POESÍA DE LA MUERTE» (Merlo, 1983, p. 83). Como escribe: «Porque yo soy poeta / hasta cagando» (Merlo, 1970, p. 25). Los excrementos fueron una obsesión permanente; incluso antes de decidirse por el título *Escatófago*, Merlo había barajado la posibilidad de llamar a la compilación de su escritura «Coprolalia», firmando él mismo como Fernando Escatófago. Otros títulos que consideró fueron «Mierda», «Escatología», «Costra» o «Escatofagia».

Las notas biográficas que completan la segunda edición, de Ediciones Libertarias (1992), engrosan al doble la publicación y no solo introducen una nueva dimensión al *corpus* textual, también nos describen, una vez más, a un joven obsesionado desde niño con la desnudez del cuerpo y la escatología. Uno de sus amigos, con quien compartió fugazmente vivienda en el barrio madrileño de Lavapiés, lo recuerda así: «Muchas veces lo encontramos totalmente desnudo, cagando en medio de la habitación con el suelo cubierto de papeles» (Merlo, 1992, p. 152). En las mismas notas, su madre relata otro episodio escatológico, esta vez de la infancia del poeta: «Lo de estar desnudo le encantaba desde pequeño, no quería ni los calcetines, sobre todo para ir al váter [...] cuando fui a buscarlo lo había hecho como le gustaba, totalmente desnudo y sobre unos papeles, fuera de la taza» (Merlo, 1992, p. 131).

Siguiendo a Dominique Laporte (1998, p. 34) en *Historia de la mierda*: «Si se altera, por poco que sea, la relación del sujeto con su mierda, no es solo la relación con su cuerpo lo que se modifica, sino su relación con el mundo y la representación que él se hará de su propia inserción en lo social». La mierda, en el universo de Merlo, es un signo.

A nivel lingüístico, opera una transducción que puede ser leída como figura del orden alegórico de la dispersión; en lo biográfico, es un aspecto que altera la percepción del cuerpo como un todo unitario.

Para finalizar, creo necesario hacer hincapié en la importancia de los casi diez años posteriores al 72 como parte indiscernible del proceso de escritura, que hemos de comprender acorde a las lógicas expuestas de inscripción del dispositivo-cuaderno. La connivencia de erratas y errores publicación tras publicación, junto a la intención del poeta de subvertir los códigos prestablecidos del lenguaje, sostienen la apuesta antiliteraria o de *impoder* que Merlo escribe desde la parte I de *Escatófago*:

Error a errorazos.

A errorazos sordos. A golpes
por la errada carretera.

Errando.

Andando sobre errores.

Disimulando
la cara errada maquillada a yerros.

(Merlo, 1992, p. 20)

De esta manera, su deliberado trabajo sobre el lenguaje, la reescritura que no deja de modificar los ya indiscernibles originales, componen el artefacto complejo y

único a partir del cual el cuerpo del poeta es el lenguaje mismo, «la barriga entre las piernas», como escribe, con la anticipación perpetua del único destino contemplado y escrito: «Ajeno ya, ya muerto, a toda historia / de mierda» (Merlo, 1992, p. 34).

Referencias

- BAJTÍN, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- BARTHES, R. (1990). *La aventura semiológica*. Paidós.
- BLUMENBERG, H. (2009). Aproximación a una teoría de la inconceptualidad. En *Naufragio con espectador* (pp. 91-110). Machado.
- _____. (2016). *Literatura, estética y nihilismo*. Trotta.
- BUENO, G. (1973-1974). Sobre el significado de los Grundrisse en la interpretación del marxismo. *Sistema*, (2-4), 15-39 y 35-46. Consultado: 07/04/2021. <https://bit.ly/2x6PscY>
- DE OTERO, B. (2019). *Obra Completa (1935-1977)*. Galaxia Gutenberg.
- DE SAUSSURE, F. (2019). *Curso de lingüística general*. Akal.
- DELEUZE, G. (2009). *Crítica y clínica*. Anagrama.
- GARCÍA DE ÁNGELA, L. (2013). El discurso roto. En *Homenaje a Fernando Merlo*. Consultado: 24/04/2021. <https://aflly.co/wjj5>
- INFANTES DE MIGUEL, V. (2000). Fernando Merlo. En *Centuria: poemas del siglo XX escogidos por 140 lectores* (pp. 259-261). Visor.
- LABRADOR, G. (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Akal.
- LAPORTE, D. (1998). *Historia de la mierda*. Pre-Textos.
- MERLO, F. y Domínguez, J. M. (1970). *Cartas a Elvira y a Iska*. Librería Anticuaria El Guadalhorce.
- MERLO, F. (1970). *Al son de mi guitarra*. Librería Anticuaria el Guadalhorce.
- _____. (1973). *Trepanación*. Autoedición.
- _____. (1983). *Escatófago (1968-1972)*. Amigos de Fernando Merlo.
- _____. (1992). *Escatófago (1968-1972)*. Libertarias.
- _____. (2004). *Escatófago (1968-1972)*. Centro cultural de la Generación del 27.
- _____. (2014). *Todo está roto a la perfección. Antología*. En Picado.
- MOUNIN, G. (1969). *Saussure. Presentación y textos*. Anagrama.
- ROSO, P. (2004). La poesía de Fernando Merlo (una lectura), introducción a Fernando Merlo. En F. Merlo (ed.) *Escatófago (1968-1972)* (pp. 7-32). Centro cultural de la Generación del 27.

- SALVADOR SALVADOR, J. (2019). Dejes áureos en la poesía de la movida. El caso de Fernando Merlo. En C. Mata Induráin y S. Santa Aguilar (eds.) *Ars longa. Actas del VIII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2018)* (pp. 353-366). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- SAYÉS, J. A. (2006). *Escatología*. Palabra.
- STAROBINSKI, J. (1996). *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*. Gedisa.
- VEGA MANRIQUE, M. (2021). Devenir cuaderno. El cuaderno como cuerpo y el cuerpo como cuaderno en la producción literaria de Leopoldo María Panero. *Tropelías*, (35), 356-375.



The corpo-realities of Ama Ata Aidoo's *Anowa* and *Changes: A Love Story*

Marie Claire De Mattia
Universidade de Coimbra

Abstract

What is a body, *my* body? Corpo-reality – my body is a continuative performance of my identity, of my way of conceiving and reinterpreting the world, and of my personal manner of coming to terms with the reality surrounding me. My body-me materialises me as both a political declaration and a provocation, and as such it-I can produce an effect on other people's consciousness and political framing of the world. This is a motif in the literary production of the Ghanaian author Ama Ata Aidoo, as can be highlighted in some of her most outstanding female characters, namely *Anowa* in the homonymous play (1969), and *Esi* in *Changes: A Love Story* (1991). The aim of this paper is to investigate how these two strong, confident, and intelligent fictional women manage to deterritorialise the

others' understanding of traditional gender norms and roles *through* their bodies, and how they manage to rewrite *on* their bodies and *in* their bodies an alternative to the biopolitical dictates which dominate the phallogentric Ghanaian society, consequently putting the slippery concept of "femininity" into question. In other words, I will analyse how Aidoo represents the interrelation between the body (considered as a discursive and as a socio-political materiality) and feminine dissidence, and what are the effects of this new positioning of the female subject over the Ghanaian / African contemporary society.

Keywords:

Ama Ata Aidoo,
corporeality,
female
corporeality,
African literature,
contemporary
Ghanaian
literature of female
authorship.



Résumé

Qu'est-ce qu'un corps, *mon* corps? Corpo-réalité – mon corps est une performance continue de mon identité, de ma façon de concevoir et de réinterpréter le monde, et de ma manière personnelle d'assumer la réalité qui m'entoure. Mon corps-moi me matérialise à la fois comme une déclaration politique et une provocation, et en tant que tel, il-je peut produire un effet sur la conscience d'autrui et le cadrage politique du monde. C'est un motif dans la production littéraire de l'autrice ghanéenne Ama Ata Aidoo, comme on peut le souligner dans certains de ses personnages féminins les plus remarquables, notamment Anowa dans la pièce homonyme (1969) et Esi dans *Changes: A Love Story* (1991). Mon objectif principal est d'étudier et de prouver comment ces deux femmes fictives (fortes,

décidées et intelligentes) parviennent à déterritorialiser la compréhension des autres sur les normes et les rôles traditionnels de genre à travers leur corps, et aussi comment elles font pour réécrire *sur* leur corps et *dans* leur corps une alternative aux diktats biopolitiques qui dominent la société phallocentrique ghanéenne, mettant ainsi le concept glissant de «féminité» en question. Autrement dit, je me propose à analyser la représentation aidooienne de l'interrelation entre le corps (considéré comme une matérialité discursive et comme une matérialité socio-politique) et la dissidence féminine, et quels sont les effets que, selon Aidoo, ce nouveau positionnement du sujet féminin pourrait produire sur la société ghanéenne / africaine contemporaine.

Mots-clés:

Ama Ata Aidoo,
corporéité,
corporéité
féminine,
littérature
africaine,
littérature
ghanéenne
contemporaine de
création féminine.

Whilst reading *Anowa* and *Changes: A Love Story*, I was intrigued by the way the author, Ama Ata Aidoo, conveys her discourse about feminine dissidence, and by the deep relation she developed between feminine dissidence and feminine bodies. I had the impression that Aidoo's words were drawing the body not only as an aesthetic entity, but also as a social and political materiality, and that she was aiming at deterritorialising the others' understanding of both gender norms and gender roles. This paper will try to confirm these first impressions, and even explore some other connections, like: in what terms is Aidoo showing the link between the feminine body and women's agency? And how does

this link enhance gender decolonisation and the fight against gender roles? How does Aidoo represent the feminine body as the intersection of systems of oppression and of models and practices of resistance? I will also focus on how the author narrativizes the female body as in relation to both physical and epistemic violence, reification, essentialisation, and biopolitical dictates. Or, as Bakare-Yusuf (2003) writes,

there is a ceaseless ongoing movement between body and world. It is in the light of this view of human existence that we can investigate what it means to be an African woman [...] This interaction will have to include the ways in which various colonial

encounters, together with changing African cultural patterns in the context of global capitalism, continuously alter definitions of African womanhood [...] The ontological implications of an existential phenomenological account of agency demand that we rethink the notion that hegemonic power structures such as patriarchy and white supremacy imprint themselves upon passive bodies. (Bakare-Yusuf, 2003, pp. 7-8)

To negotiate a reply to all these questionings, my study will pivot essentially on two theoretical frameworks: body theories (especially by Foucault and Butler) and black African feminist theories.

1. What is the body? What is *my* body?

As Michel Foucault explains in his *Surveiller et punir* (2004b, p. 31), the body is possibly one of the first dimensions of subjectivity hit by the so-called *microphysics of power* (*microphysique du pouvoir*) which consists in a huge set of dispositions, strategies, tactics, and techniques, that in turn might be more or less evident, more or less violent, more or less straightforward... The aim of all this is making the subjects (us) *docile bodies* (*corps*

dociles), that is, through our bodies making us pliable to external conditionings, subjugated, usable, disposed to being transformed and, eventually, perfected.

2. What can the body *be*? What can *my* body *be*?

In *Gender Trouble* (1990), Judith Butler reconsiders an aspect Foucault left behind in his formulation of the “power microphysics”, namely the individual’s willpower. Unlike Foucault, for whom it is mainly a passive materiality, the body is reassessed in Butler as an interactive medium and as a positive, elastic boundary thanks to the revision of its “composition”, that is, its being a carnal reality intermingled with consciousness and provided with personality. This eventually produces two outcomes: first, my body (better, my *body-me*) is not an emanation of my identity, but rather it *is* my identity; second, any set of actions willingly carried out by the subject engages with the societal dictates, thus positioning the subject either in compliance with the community bindings or in divergence from, even in opposition to them. In other words, our embodied selves preserve the right to resist the societal dictates by *performing*,

that is, by carrying out actions and assuming postures in an unconventional, non-conforming way. Performativity thus consists of a re-materialisation of my identity: I rethink myself according to new coordinates and to new laws – and by performing, by phenomenal-ising my self through my objective correlative, I can produce an effect on the Others’ consciousness.

Therein lies the concept of *corpo-reality*: a conjugation of identity, body, and action, in the immediacy of the *hic et nunc*, my body having now morphed into a persistent exhibition. My body-me is my phenomenal manifestation overcoming any noumenal interpretation of my self, and as such it becomes a centre of manifold possibilities and perspectives. If it is true that “How I am encountered, and how I am sustained, depends fundamentally on the social and political networks in which this body lives, how I am regarded and treated, and how that regard and treatment facilitates this life or fails to make it liveable” (Butler, 2016, p. 53), then my corpo-reality acquires plenty of new determinations: my body-me is a persistent and everchanging work of art, it is a provocation proudly displayed before any possible beholder, it is a political declaration, it is an assertion of strength and independence.

3. *What can the female body be?* *How can the female body be?*

The rearticulation of the body, namely of the female body, and the subsequent reconstruction of the narration and of the perception of women’s identity in contemporary Ghanaian society is one of the issues touched by the Ghanaian author, poet, playwright, and academic Ama Ata Aidoo (born in 1940 in Saltpond, in the Central Region of Ghana).

Her writing is structured as a counter-response not only to the fact that, as formulated by Femi Ojo-Ade (1982, p. 158), “African literature is a male-created, male oriented, chauvinistic art. An honour roll of our literary giants clearly proves this point: Ngugi Wa Thiong’o, Senghor, Soyinka, Achebe, Mphahlele, and others” – but also to the representation of womanhood and women’s bodies in that very same African literature. Aidoo explores social and existential themes, but whilst also concerned with women’s plights, she does not address exclusively to women for, as she said, “[...] every woman and every man should be a feminist – especially if they believe that Africans should take charge of our land, its wealth, our lives, and the burden of our development” (Aidoo apud Horne, 1999,

p. 305). Thus, honouring the pedagogical function her activist literature aims at playing, her *HERstories* depict strongly willed, decided, proactive, and sexually free women who do not adhere anymore to clichés. As she affirmed in an interview, “People have always assumed that to be feminine is to be silly and sweet. But I disagree. I hope that in being a woman writer, I have been faithful to the image of women as I see them around, strong women who are viable in their own rights” (Aidoo apud James, 1990, p. 21).

Furthermore, to produce a greater impact on the reader/spectator highlighting the “complex and contradictory circumstances in which [these women] have to make choices that are crucial to their well-being and acceptance by their community” (Dzregah, 1996, p. 22), Aidoo constructs her narrations as *dilemma tales*, a structure drawn from the sphere of African oral narration. As formulated by Odamtten (1994, p. 18), the dilemma tale consists in

A narrative whose primary function is to stimulate serious, deep-probing discussion of social, political, and moral issues that confront human beings in their everyday

lives. Aidoo uses the dilemma tale neither to satisfy the expatriate anthropological critic nor to provide local colour. The immediate task her drama confronts is the focusing of our regard [...] on contemporary Ghanaian and African problems.

Through the recourse to this formulaic structure, Aidoo attains a twofold result. Not only does she highlight the tensions tormenting the characters while facing their complex existences, but she also involves us, readers/spectators, directly in the discussion, provoking our speculation upon the problem(s) posed in the tale. To better focus all these dynamics, let us get a closer look at two of her literary works, the play *Anowa* and the novel *Changes: A Love Story*.

3.1. Anowa

A very powerful figure represented by the words of Ama Ata Aidoo is Anowa, the main character of the homonymous play written by the author in 1969. Based on a traditional Ghanaian folktale, it tells the story of a young woman who rejects all the suitors whom her parents, Abena Badua and Osam, propose to her. Eventually, she will get married to a man of her own choice,

Kofi Ako, against the favour of her mother. Immediately after the marriage, the couple leaves their native village and starts trading animal skins. Their wealth increases exponentially, especially since they start trading with the British colonisers. This, however, marks a breaking point between Kofi Ako and Anowa. While she would prefer to maintain a more modest and industrious lifestyle, he makes her move away from her work and transforms her into a housewife. In addition, and blatantly against the opinion of Anowa herself, Kofi enters the slave trade, thus reinforcing his proximity to the European colonisers. Frustrated, helpless, lonely, and disappointed in her unrealised motherhood, Anowa will face Kofi Ako. The play ends dramatically with a double suicide: Kofi will shoot himself, unable to resist the humiliations Anowa threw at him, whilst she will drown herself. As Ama Ata recounts about the genesis of this play,

[i]t's more or less my own rendering of a kind of... legend, because, according to my mother, who told me the story, it is supposed to have happened. The ending is my own and the interpretation I give to the events that happen is mine. A girl married a man her people did not approve of, she helped him become fantastically rich,

and then he turns round to sort of drive her away. The original story I heard, which in a way was in the form of a song, didn't say why he did this, and I myself provide an answer to this, a clue, you know, a kind of pseudo-Freudian answer... (Aidoo apud Davies, 1994, p. 61)

Anowa is first introduced by a side character enacting the part of the chorus, the Old Man. He describes her not only as unusually beautiful, but also as “A child of several incarnations, / She listens to her own tales, / Laughs at her own jokes and / Follows her own advice” (Aidoo, 1995, p. 67). This frames Anowa as an outstanding young woman, uncompromising and strong-willed, a free spirit who neither conforms to societal expectations, nor does she need anybody's guidance. All these features make her stand apart from the other, more ordinary, female figures that inhabit Yebu. Anowa's corpo-reality and bodily characterisation loom also later in the text, firstly in a directorial note which depicts her as “*[wearing her cloth wrapped around her. The upper part of her breasts are visible, and also of her legs. She is slim and slight of build]*” (id. ib., p. 69). The free exhibition of her body, dressed in what could be interpreted as the typical costume of women from the rural

regions of Ghana, might suggest that she is conscious and shamelessly proud of her physical appearance. In Phase Two, in a dialogue between the protagonist and Kofi Ako, her just-wed husband, Anowa is also said to be a small, strong woman, resistant to the bite of hunger as well as to extreme climates, to drowsiness as much as to exhaustion – apparently, even to illnesses (as she recalls, “my mother has often told me that except for the normal fevers, my body has never known real illness” (id. ib., p. 85)). Her bodily attributes astonish Kofi to the point that he cannot help exclaiming that “Ei, Anowa. You ought to have been born a man” (id. ib., p. 84). Indeed, Anowa is a woman endowed with a womanly body – and yet those who have to do with her do not recognise Anowa as a “proper”, standard woman.

Anowa is a *femina fabra* who wants to affirm herself in the real, big world. She does not accept to conform to the societal rules which want her confined to the spaces and roles of domesticity – let the other women do it if they will, she aims at transcending the ordinary doing what she feels she was born to. Her divergent positioning is the primary cause of her estrangement from both her parents, Badua and Osam, and the people of her village. Soon after

getting married with Kofi Ako, Anowa will then leave him and start up by trading animal skins. Anowa finds a legitimization of her existence in two entities: her work, and her distancing from the village to make of peripheral spaces her true home.

As for the first, the protagonist funnels her “manly” physical resources and her iron will into her job, which she does with passion and enthusiasm. Her corpo-reality is reactive and proactive, her endless energies and resilience help Kofi lay the foundations of his future economic success – a feature which distinguishes her from any other woman in her position. Her body is in a permanent condition of restlessness. Everything about Anowa is about producing, making, doing... never an interruption or a delay in the process, not even the acceptance of being substituted in her work to let her finally enjoy the privileges and the prestigious position of her new economic status. A true entrepreneur, she feels fully realized only when active, as she strongly remarks in multiple occasions – “[...] I cannot be happy if I am going to stop working [...] How can a human being rest all the time? I cannot [...] I shall not know what to do with myself as each day breaks” (id. ib., pp. 95-96).

Because of her radical difference and, therefore, her potentially disintegrating effects on the social and gender hierarchies of her native community, Anowa is reduced to a complete outcast and expelled from any conventional spaces like the villages. That being the case, she starts dwelling in peripheral non-places like The Highways, the roads of connection between one village or town and another, and the coasts to deal with the European traders – that is, she moves to locations dominated by continuous movements, unfixedity and indefiniteness. According to Dzregah (1996, p. 34), “the highways or roads on which she and Kofi travel are not hindered by the ideological constructs of the village or home which confine women into certain specific roles” – that is, these spaces do not suffer from the interference of the cumbersome (and consequently invalidating) conventions of her phallocratic / phallogenic native society, hence Anowa finally enjoys the freedom to redefine her gender role and forge a new rationale to the slippery concept of “femininity” to the point of reaching a *de facto* equality with Kofi (Davies apud Dzregah, 1996, p. 35). Let us interpret the concept through the lens of a short excerpt by Foucault’s *Les mots et les choses*:

Les *utopies* consolent: c’est que si elles n’ont pas de lieu réel, elles s’épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse; elles ouvrent des cités aux vastes avenues, des jardins bien plantés, des pays faciles, même si leur accès est chimérique. Les *hétérotopies* inquiètent, sans doute parce qu’elles minent secrètement le langage, parce qu’elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu’elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu’elles ruinent d’avance la «syntaxe», et pas seulement celle qui construit les phrases, – celle qui fait «tenir ensemble» (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses. C’est pourquoi les utopies permettent les faibles et les discours: elles sont dans le droit fil du langage, dans la dimension fondamentale de la *fabula*; les hétérotopies [...] dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases. (Foucault, 2018c, pp. 9-10)

The Highways can thus be intended as an heterotopia for, mainly, two reasons. Firstly, they are Anowa’s utopia, that is, the utopian and thus highly sought place that an Other (i.e., disruptive, different) individual

like Anowa is after. On the other hand, though, they are designed as a righteous, Foucaultian heterotopia: they stand out as a place where all the beliefs, the logics and the values of Anowa's native society can be suspended, neutralised, or even inverted. The Highways prevent the customary social languages and discourses to be realised for they become places of deviancy, of contestation, of critique and of construction of other, revolutionary alternative practices.

Unfortunately, «in rebelling against her mother, Anowa finds that she has asserted her freedom only to lose it» (Innes apud Nasta, 2002, p. 138). As soon as their business starts thriving, Kofi Ako succeeds in compelling Anowa to abandon the roads and encloses her in a huge, richly furnished house (i.e., forces her back to the stereotypical spot and role of domesticity) together with their adoptive children and with many slaves. The mandatory inactivity and captivity reduce Anowa to a shadow of her ancient self. She lost any interest in keeping herself tidy and in good shape while she has aged prematurely (as reported in the directorial notes, “[*She looks aged and forlorn in her old clothes*” (Aidoo, 1995, p. 104), “[*wizened and shabby*” (id. ib., 110)). The most meaningful aspect of her metamorphosis is her losing touch with reali-

ty: now completely insane, Anowa often speaks to herself composing nonconsequential sentences, as if her words were conveying all the memories and images flashing in and out her mind, her eyes lost staring into space. After consecrating her existence to living against the grain, madness ends up being the only space (paradoxically, another peripheral non-space) definitely allotted to Anowa – or, as Davies (1994, p. 77) arguments, “All deviants occupy challenging positions in cultures. However, the madness does not change the structures, it makes them and it more comfortable. The hysteric interrupts phallic mastery but does not change it”.

In her incoherent soliloquys, the most recurring theme she talks about is her childlessness. In truth, her failure at becoming a mother is the ghost that has most savagely haunted her since the beginning of her marriage with Kofi. She accepted being visited by doctors who accused her of being too hyperactive and goal-oriented, that she was always working too much (quoting Kofi, the doctor “says there is nothing wrong with your womb. But your soul is too restless. You always seem to be looking for things; and that prevents your blood from settling” (Aidoo, 1995, p. 88), even that she had a devilish soul or that she was possessed by

supernatural beings... For years she plied herself guilty of being, as she used to say, “not woman enough” (id. ib., p. 96), or that she was doomed with the condition of the wayfarer, that is, someone who exists just for the sake of existing without ever fitting in –as Anowa herself explains, “A wayfarer is a traveller. Therefore, to call someone a wayfarer is a painless way of saying he does not belong. That he has no home, no family, no village, no stool of his own; he has no feast days, no holidays, no state, no territory” (Aidoo, 1995, pp. 96-97).

This state of mind perdures until the sudden epiphany she has towards the end of Phase Three. It is not her who is unable to get pregnant –it is Kofi’s fault instead, as she explodes in the end:

Kofi, we have not got any children! And for years now, I have not seen your bed. And Kofi [*getting hysterical*] now that I think back on it, you have never been interested in any other woman... Kofi, are you dead? [*Pause*] Kofi, is your manhood gone? I mean, you are like a woman. (Aidoo, 1995, p. 121)

First, the last exclamation in particular stands out for its paradoxical nature, since earlier on Kofi Ako exclaimed that Anowa

should have been born a man whilst looking at her strength and moral fibre. In this, it almost seems that Aidoo is ironically misgendering her characters, mixing up the features generally associated to “masculinity” and “femininity”. The asset of this excerpt, though, is that, as Dzregah (1996) points out, Anowa realises that the barrenness of the couple is a shared responsibility and not the fault of one person only, as she was led to believe during all those years. This discovery partly relieves the protagonist of her misery, but on the other hand it provokes the side effect of destroying Kofi Ako, who will shoot himself out of humiliation. Actually, though, “Kofi Ako’s [...] suicide [...] is not just a choice that he makes in the aftermath of being so exposed; it is a physicalisation of what he has long completed” (Yan, 2002, pp. 258-259) after buying (and subsequently starting trading into) slaves. Being not only an endorser of slavery, but even a slave-holder “broke” Kofi Ako’s manhood for good. There is no future for someone who, by adhering to such a cruel and inhuman trade, caused endless deaths and destruction. At the same time, quite paradoxically too, Anowa becomes the female corpo-reality onto which the “Mother Africa trope” is inscribed. This association emerges in full

flagrancy when the protagonist recounts a dream she had many years before:

That night I woke up screaming hot; my body burning and sweating from a horrible dream. I dreamt that I was a big, big woman. And from my insides were huge holes out of which poured men, women and children. And the sea was boiling hot and steaming. And as it boiled, it threw many, many giant lobsters, boiled lobsters, each of whom as it fell turned into a man or a woman, but keeping its lobster head and claws. And they rushed to where I sat and seized the men and women as they poured out of me, and they tore them apart, and dashed them to the ground and stamped upon them. And from their huge courtyards, the women ground my men and women and children on mountains of stone. But there was never a cry or a murmur; only a bursting, as of a ripe tomato or a swollen pod. And everything went on and on and on. (Aidoo, 1995, p. 106)

Anowa's barrenness is closely knit into a wider socio-historical framework where the slave trade consisted into an actual dilaceration of human bodies and affective bonds as well as in the memory, identification, and narration of an entire continent. In this violent metaphor, Anowa, the "ordinary" woman,

transmutes into a larger, mythical version of herself that not only embodies Africa, but directly personifies a monstrous and powerless mother incapable of protecting her children and bleeding copiously for the brutally rescinded bond between her and her children at the hand of the European slave-traders and their Ghanaian collaborators (Murphy, 2009; Noguer, 2010).

Completely alone, childless, unwilling to go back to her parents' land, Anowa has no other choice left but take to the extreme level her estrangement from reality and take her own life. The interpretations of her final choice are diverse as they span from the hypothesis of surrender or of capitulation, to the only viable path after such a massive (individual and collective) failure, to the most decided reaffirmation of her African female identity... In the end, whatever the analysis, Anowa's suicide is coherent with her personality: through it, she reconfirms once more the independence of her will and her full mastery over her own bodily self.

3.2. Esi

It is thanks to *Changes: A Love Story*, published in 1991, that Aidoo won the 1992 Commonwealth Prize for Literature in Africa. The plot revolves around the stories

of three women belonging to the Ghanaian middle class, Esi, Opokuya, and Fusena. After divorcing Oko, Esi becomes the second wife of Ali, who is in turn already married to Fusena. Opokuya, is Esi's closest friend and witnesses her vicissitudes as if she were her alter ego, supporting her no matter what. Together, these three female characters provide a detailed representation of the feasible ways the modern-day Ghanaian women can decide to live their lives.

Aidoo tries to make a most objective portrayal, keeping from beginning to end a lucid and impartial posture. Nevertheless, the woman she tells us more about is Esi, being the one actively seeking for drastic changes in order to redefine herself and her life – and, in fact, the model of womanhood Esi embodies is the most modern in Aidoo's works, having been studied until the tiniest detail. To begin with, she drinks alcohol not only in the privacy of her dwelling, but also in public spaces like hotel lobbies, bars and restaurants, unworried about being considered promiscuous by the other customers, especially by the men: "She could go and sit down to have a beer [...] A woman alone in a hotel lobby drinking *alcohol*? It would definitely be misunderstood. Then she told herself that she was tired of all the continual mi-

sunderstandings" (Aidoo, 1993, p. 32). She has also adopted birth control methods since the birth of her first (and only) child, Ogyaanowa, as we come to know through the viewpoint of Oko: "Esi had never stated it categorically that she didn't want any more children. But she was on those dreadful birth control things: pills, loops, or whatever. She had gone on them soon after the child was born, and no amount of reasoning and pleading had persuaded her to go off them" (id. ib., p. 8). From the perspective of a highly-educated and westernised woman like Esi, motherhood is more problematic and way less romantic than it was and is perceived by women who consider child bearing as the supreme fulfilment of a woman and a confirmation of her femininity and womanhood before herself and before society. On the contrary, Esi does not want to be considered just and only as a reproductive machine – or, as further developed by Dzregah (1996),

By using birth control methods, Esi reject obligatory motherhood and moves to control her body. Modernity, implied in Western education and science, gives the African woman the tools needed to control her body [...] Esi's act in controlling her reproductive capacities -capacities that

her culture believes belong to her husband- challenges her society's philosophy of marriage for procreation. (Dzregah, 1996, p. 54)

To Esi, one daughter is sufficient to satisfy her desire for motherhood as well as societal expectations, hence allowing her to go on with her life and focus on her profession and on the realisation of her dreams and personal ambitions:

After her baby was born, Esi had wanted to return to work. But that had not been easy. She had had to face the difficulty of having to choose between two not so attractive options. She could stay on at Kumasi, but that meant that she would not be working at all, or not meaningfully [...] Or she could return to Accra for her regular job. (Aidoo, 1993, p. 40)

Furthermore, later on, after separating from Oko, Esi will relinquish most of her parental rights over Ogyaanowa, who will be entrusted to her grandmother's (Oko's mother) cares. As signalled by Katrak, "it is simple to criticise Esi for leaving her daughter; nonetheless, Aidoo's purpose here is to probe the options that a woman may have or not have as she tries to have

self-autonomy and fulfilment on her own terms without having to prove her womanhood in the sole role of motherhood" (Katrak, 2012, p. 145).

Like Anowa, Esi says countless times how deeply in love she is with her job – she is a data analyst for the government. She feels highly realised –if not directly happy– when she attends the reunions of her department or when she joins national and international conferences, or even when she brings home with her some work to do: "Esi definitely put her career well above any duties she owed as wife" (Aidoo, 1993, p. 8). All of this is indicative of how Esi's own self is her only certainty and her long-time established term of reference in relation with the rest of the world – hers are the life and the corpo-reality which are at stake, and she is not willing to sacrifice her integrity to comply to the desires of her husband or to the pressions exerted by the patriarchal society she lives in.

The point break is the violence Esi suffers at the hands of her husband, who wants to exert, if not for once, a complete control over his wife's body and individuality. This occurrence momentarily nullifies Esi, who is at the same time physically present and absent in her reluctant, impotent passivity.

The act of violence erases the casual, serene sense of integrity of her corpo-reality, and momentarily wipes her personality out too. Once Esi has come back to her senses, she fully understands what she has just suffered and manages to call it by its name: “and then, with a kind of shock, she realised that in spite of the second bath she had had before leaving home, she was still not feeling fresh or clean. Clean? It all came to her then. That what she had gone through with Oko had been marital rape” (Aidoo, 1993, p. 11). Yet, this epiphany is accompanied by the painful acknowledging that the Ghanaian society (or any other African society) does not have a name for (and thus does not recognise the existence, the troublesome factuality of) marital rape. In fact, “sex is something a husband claims from his wife as his right. Any time. And at his convenience. Besides, any ‘sane’ person, especially sane women, would consider any other woman lucky or talented or both, who can make her husband lose his head like that” (id. ib., p. 12).

Despite not playing a central role in the economy of the novel, much can be inferred from this episode. First, as remarked by Olaussen (2002, p. 63), “The idea that some languages would ‘naturally’ have this and other concepts and that it would be fo-

reign to others is a weapon used against all forms of resistance, against the possibility of change, against all visions for a different life”. Esi’s “hybridity” is not of negligible importance, especially here, where she is almost blamed for importing a foreign (feminist) concept in Ghana/Africa, thus reconfirming the centrality of Western culture in the neo-colonial environment.

She was caught in her own trap. Hadn’t she some long time ago said in an argument that ‘you cannot go around claiming that an idea or an item was imported into a given society unless you can also conclude that to be the best of your knowledge, there is not, and never was any word or phrase in that society’s indigenous language which describes that idea or item?’ (Aidoo, 1993, p. 12)

This excerpt in turn echoes another affirmation made by Ama Ata Aidoo which goes as follows:

[the colonisers] shoved their languages down our throats [...] they didn’t come to understand us and definitely had very negative results and effects on contemporary African women. Ours has been the double quarrel. Not only as Africans but

also as women. Colonised by the coloniser, then by our men, with their new power... (Aidoo apud Nfah-Abbenyi, 1999, p. 281)

Embedded in this set of Hamletic problematics and aroused by such a complex problematisation, Okeugo cannot help interrogating this conjuncture of events and, in his turn, wondering what is the limit between acculturation, colonisation and protection of women's rights and integrity: "Thus education has provided Esi with a language and another culture, but she cannot understand whether or not she would use these tools to claim women's rights. If the term does not exist in any African language, does it mean that women should accept abusive sexual relationships?" (Okeugo, 2019, p. 290).

Independently from the cultural reading of the rape and of her reaction, though, Esi realises that "it is wrong for women to internalise (and see themselves as "lucky, talented, or both") the fact that a husband lusts after their bodies" (Nfah-Abbenyi, 1997, p. 54) and that "If women do not take a stand against the subjugation of their bodies, neither will the men. There must be a point at which a woman comes to consciousness about what *she* wants" (id. ib.).

Another crucial point is the respon-

se Esi gives to this dramatic conjuncture of events. This female character resists all kinds of objectification and victimisation to reassert her own individuality and humanity. In fact, not only does she divorce Oko as quickly and as discreetly as possible (she does indeed keep herself from sharing the traumas of the rape with anybody, including her friend Opokuya) – but she also invalidates the effects and intentions of the rape (namely, to bend her to phallocratic control and "tame" her) by hastily re-entering into a sexual relationship, as Allan (1993) underscores. By so doing, she actually contradicts herself considered that her initial stance was to establish some clear-cut boundaries between her and other men – according to what she says, "Another husband to sit on my back all twenty-four hours of the day? The same arguments about where a woman's place is? Another husband to whine all day about how I love my work more than him? Ugh, Opokuya, I couldn't. and thank you very much" (Aidoo, 1993, pp. 46-47). The meeting of Ali Kondey, though, changes everything. Quickly, the two of them will get closer and start a romantic affair fuelled by their pulsing sexuality and the unstoppable craving each of them has for the other – which, in the book, is conveyed by the explicit descriptions of some

of their sexual intercourse. These scenes serve diverse purposes. The first, and most immediate, is that of depicting the chemistry between Esi and Ali, hence increasing the sense of realism in the structuration of their fictional relationship. On the other hand, those moments of intense lovemaking (which Esi is said to enjoy without shame and with straightforward naturalness) see the active participation of the female protagonist, showing that women too can be / are sexual beings, capable of desires and sexual appetites. This, in turn, provokes further consequences. To begin with, it is relevant to cite what Nfah-Abbenyi writes about women's pleasure and/or the denial of their pleasure:

For some men, women's pleasure is not spoken of or meant to be spoken about. In some cases it can be spoken about so long as it gives credit to their virility – in other words, so long as the Phallus both as sexual organ of pleasure and as transcendental signifier is affirmed. For others, women can affirm their pleasure so long as it is done in private with other women-friends; otherwise, she is seen as a slut!

For women, the picture is slightly different. Women do talk among themselves about their bodies. Women teach one

another secrets and practice rituals concerning sexuality that they hand down from generation to generation. They sometimes talk about their sexual pleasure, but it is more often than not in relation to that of men (Nfah-Abbenyi, 1997).

Aidoo's writing breaks the silence about women's feelings about their own, individual bodies in a public arena, and Esi's body is here delineated as the metonymical site of every woman's physical appreciation and acceptance. Through Ali's eyes we see how Esi manages to get back her free and thoughtless way of living her corpo-reality. One episode, pretty much at the beginning of their relationship, is worth of attention. Esi is represented whilst walking naked in the room after love-making, and Ali discreetly peeps at her, her female and feminine body-ness celebrated in its pure nudity, with graciousness and pride. Ali's reflections are substantial:

he knew very few women from his part of the world who even tries to be at ease with their own bodies. The combination of forces against that had been too overwhelming – traditional shyness and contempt for the biology of women; Islamic suppressive ideas about women; English Victorian prudery and French

hypocrisy imported by the colonisers...
(Aidoo, 1993, p. 75)

The plain display of her corpo-reality reconfirms the appeasement and the full acceptance of her body-ness at an adult age in spite of both the aesthetical criteria usually transmitted by and in society, and of the disillusion of her own past expectations about her body. A moment of utmost vulnerability paradoxically turns into the show of Esi's major strengths, that is her decisive nature, and freedom from and resilience against societal dictates. By walking around naked, observed not only by Ali but also by us, voyeuristic readers, Esi merges with the surrounding environment and gets rid of the negative influence of *traditional*, *cultural*, and religious prejudices. She proceeds at *normalising* feminine nudity and sensuousness in a context where "the biology of women" is stigmatised or blamed, where women tend to be seen (and are taught to see themselves as well) as threats to the mental and bodily balance of men and of society. Rather than concealing herself, acting modestly, and hiding behind a mask of shyness (thus labelled as "traditional"), thus passively accepting repression, Esi drifts apart from the elements that influenced the Ghanaian culture and

way of thinking. So, in a way, she might be returning to those pristine African values that do not taboo at least partial nudity, yet she is extending those conceptions to the whole of her naked body by giving a more contemporary and even post-colonial twist to her actions. In fact, not only is she rebelling against both the patriarchal conceptions imposed by foreign colonisers, and the somatophobic principles of the androcentric African societies; she is also critiquing the objectification of her bodily self, indirectly asking us, readers, whether tradition, culture, religion, or any other social power would be any less forgiving to masculine nudity. In other words, she is turning against the *male gaze* and the transformation of her own body as an object of male scrutiny, and she highlights how the naked female body was always put in the position of the viewed, of the observed, whilst the observer always used to be a male subject. The viewer is never articulated as a body, on the contrary, he exists only in virtue of his power of gazing – a power / right granted to him by the heteronormative and phallogentric society.

Another reason why those scenes of lovemaking between Esi and Ali are of paramount importance inheres to the fact that through *Changes* the readership is shown

a positive, *natural* example to understand feminine eroticism without falling into pornographic and easily manipulable traps. Sexual satisfaction works for Esi as a particularly powerful way to find an appeasing connection with her own self and with the other human beings, as much as of communicating with the surrounding environment. This female character pinpointed the terms according to which the erotic is a source of power –as in Audre Lorde’s definition and explanation:

For the erotic is not a question only of what we do; it is a question of how acutely and fully we can feel in the doing [...]

That self-connection shared is a measure of the joy which I know myself to be capable of feeling, a reminder of my capacity for feeling [...] this is one reason why the erotic is so feared, and so often relegated to the bedroom alone, when it is recognized at all. For once we begin to feel deeply all the aspects of our lives, we begin to demand from ourselves and from our life-pursuits that they feel in accordance with that joy which we know ourselves we are capable of. Our erotic knowledge empowers us, becomes a lens through which we scrutinize all aspects of

our existence, forcing us to evaluate those aspects honestly in terms of their relative meaning within our lives. (Lorde, 1993, pp. 54-57)

Esi lives spontaneously all the aspects of her being, from her sexuality and body-ness to her daily life. She learned how to let her pure energy shine and reverberate on all the people around her. Euphoric and gratified, she gives herself to the other, and at the same time she gets a better understanding of her corpo-reality and of her intense way of facing truth and reality. Through her body, better, through the opening and the sharing of her whole self, she turns into a more human and even more powerful being, fuelled by the force of a cheerful and pure love.

Unfortunately, this miraculously balanced and spicy love-story will not last long. In fact, by the end of the novel, Esi’s relationship with Ali will deteriorate to the point where «they became just good friends who found it convenient once in a while to fall into bed and make love» (Aidoo, 1993, p. 164). Her love for her job and her restlessness will not change – yet, her broken dreams will force her to reformulate her expectations, and retune her whole life according to her newly-acquired wisdom. At

the same time, society does not prove able to keep up with a woman like Esi and her needs, thus determining her isolation.

4. The politics of becoming – the way was paved...

Through the corpo-realities of Anowa and Esi, Aidoo wants to stimulate *us* readers to give an original answer to the questions *what can the woman be? How can we reinterpret and redefine the concept of feminine corpo-reality?* And, not less important, *How can the reinterpretation of the feminine body can contribute to the radical change of society, culture and tradition?*

The re-imagination of womanhood is closely linked to the representation of the feminine body. On the one hand, Aidoo adopts the corpo-reality of her female characters as a thermometer of change in the Ghanaian/African woman condition. In fact, Anowa and Esi were formulated under the best premises, yet the conclusions of their stories are never positive, nor are their desires fully satisfied. On the contrary, they end up disappointed, disillusioned, deeply sad – although never embittered nor rancorous. The unhappy endings of Anowa and Esi's trajectories remember how, in real life,

the Ghanaian / African woman is still weighted down by the cumbersome totality of beliefs, postures, *traditions* and viewpoints about femininity held by the Ghanaian / African system. The link with this is further enhanced by the fact that both Anowa and Esi are highly realistic: Aidoo does not forge symbolical, or allegorical characters, on the contrary, her works depict *possible worlds*, alternative versions to the current reality – that is, other options to choose and other paths to follow in a fictional world that is the literary transposition of the actual one.

On the other hand, those same female bodies work as a laboratory to develop and propose new attitudes and positionings of Ghanaian / African women in relation to the phallocratic / phallocentric social and cultural background prevailing in their native environments. These embodied fictional women materialise onto the literary scene as both a provocation and a political declaration as they stop being docile bodies, compliant to the impositions and restrictions of their communities and societies, and they finally rearticulate themselves according to their specific needs, yearnings, and aspirations. Both Anowa and Esi are sketched by Aidoo as active subjects and mistresses of their own destinies – and, as such, they

manage freely their corpo-realities, independent from the others' judgments, or impositions. This behaviour can only assert their strength, and dismantles them of all the logics of inferiority, subalternity, and of any other bio-logics. The bodies of Anowa and Esi, then, become an actual socio-political materiality since their ability to produce new political discourses.

Their dynamism creates a fissure in the prevailing biopolitics (Foucault, 2004a), giving a pretext to put it into question. Moreover, they constitute a possible model to follow (or not), being a crossover between the literary and the social experiment. Anowa and Esi contribute to the development of a fresh consciousness among women, especially Ghanaian / African women, providing them with new perspectives to reassess the weight of their individual and conscious choice in opposition to the blind acceptance of customs and traditions. alongside with a redefinition of the role that the body plays on the path towards feminine empowerment.

References

- AIDOO, A. A. (1993). *Changes*. Feminist Press/African Classics.
- ____ (1995). Anowa. In A. A. Aidoo (ed.) *The Dilemma of a Ghost and Anowa*. Pearson/Longman African Writers.
- ADAMS, A. V. (2012). *Essays in Honour of Ama Ata Aidoo at 70. A Reader in African Cultural Studies*. Ayebia Clarke Publishing.
- ALLAN, T. J. (1993). Afterword. In A. A. Aidoo (ed.) *Changes* (pp. 171-196). Feminist Press/African Classics.
- AZODO, A. U. & Wilentz, G. (1999). *Emerging Perspectives on Ama Ata Aidoo*. Africa World Press.
- BAKARE-YUSUF, B. (2003). Beyond Determinism: The Phenomenology of African Female Existence. *Feminist Africa 2–Changing Cultures*, 2, 1-12. Consulted: 02/11/2021. <https://bit.ly/3UgOVLv>
- BUSIA, A. (1996). Parasites and Prophets: The Use of Women in Ayi Kwei Armah's Novels. In C. Boyce-Davies & A. A. Graves (eds.) *Ngambika: Studies of Women in African Literature*. Africa World Press Inc.
- BUTLER, J. (1990). *Gender Trouble*. Routledge.
- ____ (2011). *Bodies That Matter*. Routledge Classics.
- CURRY, G. (2011). Women from Ghana: Their Urban Challenges in Ama Ata Aidoo's Novel *Changes: A Love Story*. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, "Gender and the City: The Awful Being of Invisibility", 32(1), 179-198. Consulted: 01/06/2021. <https://bit.ly/3QX0NiJ>
- DANYSH, I. M. (2000). Ama Ata Aidoo's *Changes*: The Woman's Voice in African Literature. In K. Anidoho & J. Gibbs (eds.) *FonTomFrom. Contemporary Ghanaian Literature, Theatre and Film* (pp. 165-172). Matatu/Edition Rodopi.
- DAVIES, C. B. (1994). *Black Women, Writing and Identity. Migrations of the Subject*. Routledge.
- DZREGAH, A. E. (1996). *Feminism, Conflict and Conformity in the Works of Ama Ata Aidoo and Toni Morrison*. Master Thesis, University of Ghana, Legon-Accra.
- FOUCAULT, M. (2004a). Naissance de la biopolitique. In M. Foucault (ed.) *Cours au collège de France 1978–1979, Hautes études*. Gallimard-Seuil.
- ____ (2004b). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Gallimard.
- ____ (2013). *O corpo utópico, as heterotopias. Posfácio de Daniel Defert*. No. 1 Edições.

- _____. (2017). *Histoire de la sexualité I – La volonté de savoir*. Gallimard.
- _____. (2018a). *Histoire de la sexualité II – L’usage des plaisirs*. Gallimard.
- _____. (2018b). *Histoire de la sexualité III – Le souci de soi*. Gallimard.
- _____. (2018c). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard.
- GEORGE, R. M., Scott, H. & Aidoo, A. A. (1993). ‘A New Tale to an Old Tale’: An Interview with Ama Ata Aidoo. *Novel: A Forum on Fiction, African Literature Issue*, 3(26), 297-308. Duke University Press. Consulted: 02/06/2021. <https://bit.ly/3QRc4Rz> or <https://bit.ly/3f655as>
- HORNE, N. B. (1999). The Politics of Mothering: Multiple Subjectivity and Gendered Discourse in Aidoo’s Plays. In A. U. Azodo & G. Wilentz (eds.) *Emerging Perspectives on Ama Ata Aidoo* (pp. 303-332). Africa World Press.
- JAMES, A. (1990). *In Their Own Voices: African Women Writers Talk*. James Currey.
- KATRAK, K. H. (2012). Teaching Aidoo: Theorising Creative Writing. In A. V. Adams (ed.) *Essays in Honour of Ama Ata Aidoo at 70. A Reader in African Cultural Studies* (pp. 138-146). Ayebia Clarke Publishing.
- LORDE, A. (1993). *Zami: A New Spelling of My Name; Sister Outsider; Undersong: Chosen Poems Old and New*. Quality Paperback Book Club.
- MURPHY, L. (2009). Obstacles in the Way of Love: The Enslavement of Intimacy in Samuel Crowther and Ama Ata Aidoo. *Research in African Literature*, 4(40), 47-64. Consulted: 01/12/2020. <https://bit.ly/3eQBdhW>
- NASTA, S. (1992). *Motherlands. Black Women’s Writing from Africa, the Caribbean and South Asia*. Rutgers University Press.
- NFAH-ABBENYI, J. M. (1997). *Gender in African Women’s Writing: Identity, Sexuality, and Difference*. Indiana University Press.
- _____. (1999). Flabberwhelmed or Turning History on its Head?: The Postcolonial Woman-as-Subject in Aidoo’s *Changes: A Love Story*. In A. U. Azodo & G. Wilentz (eds.) *Emerging Perspectives on Ama Ata Aidoo* (pp. 281-302). Africa World Press.
- NOGUER, E. P. I (2010). *An African (Auto)Biography: Ama Ata Aidoo’s Literary Quest*. PhD Dissertation. Universitat Autònoma de Barcelona. Consulted: 01/06/2021. <https://bit.ly/3f2fbJ4>
- ODAMTTEN, V. O. (1994). *The Art of Ama Ata Aidoo. Polylectics and Reading Against Neocolonialism*. University Press of Florida.

- OKEUGO, O. C. (2019). Re-experiencing African Woman: Feminine Craving and Avantgardism in Aidoo's *Changes: A Love Story*. In *Ikenga International Journal of Institute of African Studies UNN*, 1(20), 288-294. Consulted: 08/06/2021. <https://bit.ly/3DBwICd>
- OLAUSSEN, M. (2002). 'About Lovers in Accra': Urban Intimacy in Ama Ata Aidoo's 'Changes: A Love Story'. *Research in African Literatures*, 33(2), 61-80. Consulted: 12/06/2021. <https://bit.ly/3DBE1d1>
- UKO, I. (2004). A Failed Sexual Rebellion: The Case of Ama Ata Aidoo's *Anowa*. In E. N. Emenyonu (ed.) *New Women's Writing in African Literature* 24 (pp. 130-137). James Currey/Africa World Press.
- YAN, H. (2002). Staging Modern Vagrancy: Female Figures of Border-Crossing in Ama Ata Aidoo and Caryl Churchill. *Theatre Journal*, 54(2), 245-262. Consulted: 01/01/2021. <https://bit.ly/3UpS5ML>



Nourrices de 1900 et 2000: corps de femmes marginalisées toujours assignés au *care*¹ d'autrui

Sanna Mansouri
Myriam Bouroche
Université de Montréal

Résumé

Notre hypothèse est que l'assignation des corps de femmes marginalisées au métier de nourrice à domicile (service de *care* dans la sphère privée) a peu changé en un siècle. Pour vérifier cette hypothèse, nous avons étudié et comparé la représentation du corps-*care* de la figure de la nourrice au

début des XX^e et XXI^e siècles, dans une analyse iconique et une analyse littéraire. La première porte sur le dessin humoristique *Au Luxembourg*, réalisé par l'artiste Markous et publié en 1906, dans l'hebdomadaire parisien *Le Rire*, et qui représente une nourrice noire allaitant un bébé blanc sur un banc public. La deuxième a pour objet le roman *Chanson douce* (2016) de l'écrivaine Leïla Slimani dont le personnage principal est la nounou Louise, une femme issue d'un milieu défavorisé, qui est embauchée par la famille Massé pour s'occuper de ses jeunes enfants. Nous montrons que les systèmes de domination que sont le genre, la race et la classe s'imbriquent et traversent le

1. Les diverses suggestions de traduction du terme «*care*», telles que «sollicitude», «soin», «souci», sont restrictives alors que le terme en anglais est polysémique. De plus, les théoriciennes et philosophes françaises défendant l'éthique du *care* (dont Fabienne Brugère, Sandra Laugier, Pascale Molinier et Patricia Paperman) soutiennent l'utilisation de cet anglicisme. Dans cet article en français, nous avons donc délibérément retenu le terme «*care*».

Mots-clés:
corps, care,
genre, race,
classe, nourrice à
domicile.

corps-*care* de la nourrice. Des femmes alté-
risées sont assignées et même instrumenta-
lisées au *care* d'autrui et leurs corps toujours
plus vulnérabilisés, sans qu'il y ait eu de réels
changements en cent ans. Nous concluons
qu'à domicile, dans la sphère privée, à l'abri
du regard de la société, la relation emplo-
yeurs-nourrices ne peut qu'être asymétrique,
plus proche de la servitude que de la solli-
citude.

Abstract

Our hypothesis is that the assignment of the bodies of “marginalized” women (racialized, immigrant or underprivileged) to the job of nanny at home (service of care in the private sphere) has changed little in a century. To verify this hypothesis, we have studied and compared the representation of the body-care of the nanny figure at the beginning of the 20th and 21st centuries, in an iconic analysis and a literary analysis. The first concerns the drawing *Au Luxembourg*, produced by the artist Markous and published in 1906, in the Paris weekly *Le Rire*, and which depicts a black nanny breastfeeding a white baby on a public bench. The second relates to the novel *Chanson douce* (2016) by the writer Leïla Slimani whose main character is the nanny

Louise, a woman from a disadvantaged background, who is hired by the Massé family to take care of her young children. We explained how the domination systems of gender, race and class overlap and cut across the body-care of the nanny. Marginalized women are assigned and even instrumentalized to the care of others and their bodies increasingly vulnerable, without there having been any real changes in a hundred years. We have concluded that at home, in the private sphere, away from the eyes of society, the relationship between employers and nannies can only be asymmetrical, closer to servitude than to solicitude.

Keywords:

body, care,
gender, race,
class, at home
nanny.



Figure 1. *Au Luxembourg*,
Dessin de Markous (*Le Rire*,
1906: 11).

434 /

1. Nourrice: un travail du *care*

Qu'elle se nomme garde ou bonne d'enfants, nounou ou aide à domicile, la seule activité qu'une nourrice du XXI^e siècle ne fait plus, contrairement à celle du début du XX^e siècle, est l'allaitement. Mais toutes ses autres activités contraignent toujours son corps, car la nourrice prend soin de jeunes enfants: elle exerce un métier du *care*.

Dans *Le travail du care* (2013), la psychologue française Pascale Molinier considère

le travail à partir de l'éthique du *care*. Par ailleurs, elle envisage le *care* comme un travail, ce qui lui permet d'étudier le travail du *care* avec la théorie du travail. À partir de la définition du *care* avancée par la politologue américaine Joan Tronto —«au niveau le plus général [...] une activité générique qui comprend tout ce que nous faisons pour maintenir, perpétuer et réparer notre "monde", de sorte que nous puissions y

vivre aussi bien que possible» (Fisher et Tronto, 1990, p. 40)–, Molinier montre que le travail du *care*, celui d'une nourrice par exemple, comprend des tâches matérielles (préparer à manger, faire le ménage) et des tâches émotionnelles (se montrer empathique et adopter le comportement adapté aux jeunes enfants). La philosophe française Sandra Laugier départage d'ailleurs ces deux types de tâches entre «*care* de service» et «*care* émotionnel», en mettant toutefois en garde contre l'illusion de les diviser (Laugier, 2010, p. 40). De fait, le travail de la nourrice illustre la difficulté d'établir une coupure nette entre les deux; qu'est-ce qui du *care* ménager et du *care* maternel, délégué par la mère à la nourrice, relève du *care* de service ou du *care* émotionnel? Comme la philosophe française Geneviève Fraisse indique: «On ne peut pas partager entre deux femmes un *travail* et le *rôle* qu'il sous-tend» (Fraisse, 2009, p. 48).

Sur le plan de la théorie du travail, Molinier montre dans son ouvrage qu'étudier le *care* revient à s'intéresser aux tâches perçues comme insignifiantes ou ingrates (le «sale boulot» auquel nous reviendrons); elles sont inhérentes au travail domestique effectué auprès de personnes vulnérables, comme les enfants et les personnes âgées. Et ce travail du *care* est assigné à des travailleuses margi-

nalisées par la société et dont les corps sont marqués par différents rapports de domination: genre, race et classe.

Sans qu'il y ait encore de cadre théorique ou prescriptif défini et accepté d'une «littérature *care*» et d'un «art *care*», une approche exploratoire de textes et d'œuvres d'art présentant des figurations de corps contraints au *care* permet d'étudier le binôme *care*-corps. Dans cet article, nous comparerons la représentation du corps-*care* de la nourrice au début des XX^e et XXI^e siècles, en nous appuyant sur l'analyse iconographique de la nourrice dans le dessin *Au Luxembourg* du peintre franco-polonais Markous, paru en 1906 dans l'hebdomadaire parisien *Le Rire*, ainsi que sur l'analyse littéraire du personnage de la nounou Louise dans le roman *Chanson douce* de l'écrivaine franco-marocaine Leïla Slimani, publié en 2016.

Markous et Slimani ont tous deux choisi Paris pour s'exprimer comme artiste. Markous est un pseudonyme utilisé par le peintre cubiste Ludwig Casimir Ladislav Markus, né en Pologne en 1878 et mort en France en 1941. Arrivé à Paris en 1903, il y gagne sa vie en faisant des caricatures pour des journaux satiriques. Son illustration *Au Luxembourg* paraît dans le numéro 159 de l'hebdomadaire humoristique *Le*

Rire, publié en France entre 1894 et 1971. Une femme que l'on se figure nourrice est assise sur un banc public au jardin du Luxembourg, puisque c'est le titre de l'image. Elle allaite un bébé. Une fillette est debout sur le même banc et regarde le bébé boire. Cette image est autant une caricature du personnage de la nourrice que de la situation puisque la scène imagée pourrait être réelle, sous des traits exagérés, et malmène certainement les mœurs et valeurs en vigueur à Paris au début du XX^e siècle. Quant à Leïla Slimani, il s'agit d'une écrivaine née au Maroc en 1981 et arrivée à Paris en 1999. Elle travaille d'abord comme journaliste avant de publier un premier roman en 2014 et de remporter le prix Goncourt pour son deuxième, *Chanson douce*, en 2016. Ce texte s'inspire d'un fait divers: l'affaire Yoselyn Ortega, une nourrice new-yorkaise ayant assassiné deux jeunes enfants en 2012. Dans *Chanson douce*, Myriam et Paul Massé engagent une nounou pour s'occuper de leurs jeunes enfants Mila et Adam afin que Myriam puisse retourner sur le marché du travail en tant qu'avocate. C'est ainsi que Louise incorpore le noyau familial des Massé pour prendre soin de leur progéniture et de leur appartement.

Notre hypothèse est que l'assignation des corps de femmes marginalisées au mé-

tier de nourrice à domicile (*care* de service dans la sphère privée) a peu changé en un siècle. En nous basant sur l'approche intersectionnelle, la décolonialité et l'éthique du *care*, nous explorons à partir, entre autres, des travaux de la philosophe française Elsa Dorlin et de la philosophe tunisienne Soumaya Mestiri, comment le travail réalisé par une nourrice soumet son corps au *care* d'autrui, directement chez lui, dans un esprit de servitude bien plus que de sollicitude (Mestiri, 2016, p. 131).

Dans son texte «*Dark care*», Dorlin indique que toutes les femmes subissent une même domination de genre, mais que, parmi elles, des femmes altérisées, c'est-à-dire racisées, migrantes ou issues de milieux défavorisés, sont historiquement et systématiquement assignées aux emplois domestiques (Dorlin, 2011, p. 123). Pour la sociologue française Danièle Kergoat, cette triade s'envisage comme un nœud indémêlable: «les rapports sociaux [de genre, race, classe] sont consubstantiels: ils forment un nœud qui ne peut être séquencé au niveau des pratiques sociales [...] ils sont coextensifs: en se déployant, [ils] se reproduisent et se co-produisent mutuellement» (Kergoat, 2011, p. 11). De là, le schéma de lecture utilisé pour l'analyse du corps-*care* d'une femme racisée s'applique

également à celle d'une femme précarisée qui fait le même métier, ce qui nous a d'ailleurs conduits à comparer la figure de la nourrice noire de Markous à celle de la nounou blanche de milieu défavorisé de Slimani. Ainsi, nous explorons ici aussi comment les systèmes de domination sociale que sont le genre, la race et la classe s'imbriquent, s'entre-renforcent et viennent accroître la violence aux corps des femmes employées comme nourrices, les enfermant dans un cercle vicieux.

2. Corps-care de la nourrice: prisonnier des rapports sociaux de genre, race et classe

2.1. Corps-care et genre

Les femmes donnant naissance aux enfants se sont toujours vu attribuer les soins maternels et domestiques et effectuent ces tâches de *care* familial gratuitement: «leurs tâches, accomplies de façon non marchande et non salariée dans le huis clos de l'espace domestique, sont perçues par leur entourage et vécues par elles-mêmes comme l'expression “naturelle” de leur rôle d'épouse et de mère et non comme un “travail”» (Dussuet, 2017, p. 104). Selon Moli-

nier, toujours dans *Le travail du care*, le tour de force de l'éthique du *care* est de montrer que le travail des personnes qui répondent aux besoins essentiels des êtres humains (prendre soin, nettoyer, créer les conditions favorables à l'émergence de tâches créatives) est occulté et placé en bas de l'échelle des valeurs, alors que leur travail est en fait nécessaire aux emplois plus haut dans l'échelle (Molinier, 2013). Ainsi, c'est parce que la nourrice s'acquitte des tâches domestiques que la femme qui l'embauche peut exercer des responsabilités socialement valorisées. Autrement dit, pour que les femmes avec de jeunes enfants puissent investir l'espace public et aller travailler contre rémunération, à l'extérieur de chez elles, elles doivent le faire en déléguant le travail de *care* familial à autrui, généralement à une autre femme. Ainsi, dans *Chanson douce*, la narratrice illustre ce dédoublement du modèle hiérarchique de la division des tâches hommes-femmes, imposée par le patriarcat aux femmes qui veulent travailler (l'homme travaillant sur la place publique parce que la femme reste dans la sphère privée, à s'occuper des enfants et de la maison): Paul travaille comme producteur de musique, donc à l'extérieur, car Myriam, sa femme, se charge du *care* familial; lorsque Myriam accède elle aussi à la place publique, en re-

tournant travailler comme avocate, la nounou Louise est embauchée et tout le *care* des enfants et de l'appartement des Massé lui est délégué.

De fait, lorsque vient le temps d'engager une nourrice, celle-ci est recrutée pour ses qualités dites féminines qui s'inscrivent dans le prolongement des rôles assignés aux femmes, en particulier celui de mère et on pourrait dire, pour la nounou, de mère au foyer. Dans son enquête sociologique sur le métier de nourrice à Paris, la sociologue française Caroline Ibos retient de ses entretiens que le principal critère d'embauche est que la nourrice soit «maternelle», ce critère devenant presque l'unique qualification requise. Au lieu de miser sur son expérience professionnelle, les parents en quête d'une nounou considèrent donc qu'il est plus important que la nounou soit aimante, douce et gaie, des qualificatifs qu'on associe habituellement aux mères pour décrire leur dévouement inconditionnel envers leurs enfants (Ibos, 2008). Il en résulte donc que le métier de nourrice est essentialisé au genre féminin.

Dans l'image de Markous, une femme noire allaite un bébé blanc, sous le regard d'une fillette blanche, sans doute sœur aînée du nourrisson. L'origine du métier de nourrice à lait repose sur le tabou voulant

que la femme ne puisse avoir de relations sexuelles quand elle donne le sein à son enfant. Ce tabou se base sur la division des fonctions du corps féminin entre maternité et sexualité, historiquement basée sur les dichotomies bon/mauvais, pur/impur, vierge/putain et maternage/séduction (Bayard, 2008). C'est ainsi qu'à Paris, dans les milieux aisés, le mari refuse que sa femme allaite et impose l'embauche d'une nourrice. À la suite de la Traite des Noirs et dès le XVII^e siècle, des femmes esclavisées servent de nourrice à lait, puis, tout au long des XVIII^e et XIX^e siècles, des femmes de milieux populaires et éloignés de la capitale française exercent aussi ce métier. En Amérique, le recours à une nourrice à lait se répand aussi avec l'esclavagisme, et le lait des nourrices noires, communément appelé le *liquid gold*, est strictement réservé aux nourrissons blancs, leurs propres bébés contrainsts d'être nourris au lait de vache (Segato, 2014; Kirti, 2020). De fait, la maternité biologique de la nourrice noire est rejetée et cette dernière est forcée de faire sienne l'idéologie raciste qui prétend que l'intérêt de l'enfant blanc doit passer avant celui de l'enfant noir. En fin de compte, cette pratique et cette doctrine permettent de cliquer le mythe du *care* ou soin aimant de la nourrice; celle-ci ne fait plus juste aimer et

protéger les enfants blancs comme les siens, elle va jusqu'à les préférer et les favoriser (Gauthier, 2017).

Bien qu'au XXI^e siècle, une nourrice ne donne plus son sein aux enfants dont elle a la charge, tout son corps est assigné à la tâche, car en sus du *care* maternel, le *care* domestique lui est délégué. En effet, dans la seconde moitié du XX^e siècle, s'est opérée une fusion économique, dans la sphère domestique, entre les activités de ménage et celles de soins aux enfants; les domestiques ont considérablement disparu et lorsqu'une nounou est recrutée, elle devient *de facto* femme à tout faire (Ibis, 2012). Dans *Chanson douce*, Slimani utilise principalement la description des mains de la nounou pour illustrer ce métier de femme «toute main», locution désignant les nourrices et les domestiques (Fraisie, 2009, p. 48). Louise étant un personnage mutique, parler de ses mains, c'est donc traduire l'ensemble de ses actions qui couvrent autant le *care* maternel que ménager: ses mains notent tout ce qui concerne les enfants dans un carnet, elles massent les bourrelets d'Adam, coiffent les cheveux de Mila, lui vernissent les ongles et par ailleurs, elles rangent, balayent, lavent et cuisinent (Slimani, 2020, pp. 37-114).

2.2. Corps-*care* et race

Dans l'image de Markous, une femme noire allaite un bébé blanc et surveille une fillette blanche. Nous pensons que la couleur de la peau des deux enfants les associe probablement à la même fratrie. Et le sous-titre de l'illustration «Alors c'est du chocolat qu'il boit?» est le propos rapporté de la jeune fille. Naïve et gourmande, elle fait un rapprochement entre la couleur de la peau de sa nourrice à celle du chocolat. Souvenons-nous qu'au début du XX^e siècle, le corps des personnes noires est couramment associé au chocolat dans l'imaginaire collectif: le premier clown noir de la scène française est prénommé Chocolat et dans un autre registre, la marque de boisson chocolatée Banania utilise l'image d'une femme antillaise pour décorer ses boîtes de cacao.

Même si c'est en 1848 que la France a aboli l'esclavage, au début du XX^e siècle, les colonies françaises s'étendent sur près du quart du continent africain et il n'est pas difficile d'inférer que le racisme anti-noir est important en 1906 dans la capitale française. D'ailleurs, l'exagération des proportions du dessin (qui en font une caricature: la nourrice occupe presque la moitié gauche de l'image alors que la fillette n'en fait qu'à peine le quart droit, et le visage

de la première, pourtant de profil, est trois fois plus grand que celui de la deuxième) renvoie au stéréotype de la «Mammy». Ce dernier désigne une femme noire, bien en chair; c'est une domestique dévouée, ravie de servir une famille blanche et de mater ses enfants au détriment des siens. Elle tolère absolument tout et ne se fatigue jamais (Gauthier, 2017). Dans le discours colonial d'alors, ce stéréotype permet de justifier la capacité physique des femmes noires à servir et à endurer de souffrir pour ceux qu'elle sert.

Bien que l'image montre un triangle de peau nue et évoque une poitrine gonflée de lait, dans l'imaginaire collectif, les caractéristiques physiques de la *Mammy* la dé-sexualisent. Cette absence d'érotisation de la nourrice noire va non seulement préserver la morale pudique qui prévaut à l'époque puisqu'aucune femme blanche convenable ne pourrait allaiter et exposer sa peau en public, mais la dé-sexualisation avantage la femme blanche et son noyau familial qui demeurent préservés et en sécurité. En effet, il est présupposé qu'aucun homme blanc raisonnable ne choisirait une telle femme au lieu d'une femme blanche qui correspondait aux critères de beauté de l'époque. Cette image de Markous est toutefois publiée vers la fin d'une période artistique où le corps des femmes noi-

res est exotisé, fétichisé et hypersexualisé, célébrant leur sensualité et leur animalité et sous-tendant, dans l'imaginaire de l'époque, que ces femmes auraient des mœurs sexuelles débridées (Lavin et Perez, 2019). On peut donc extrapoler que via ce dessin, l'artiste dénonce peut-être le lecteur masculin qui s' imagine sans doute perché sur le banc, comme l'est la fillette, avec une vue plongeante sur la poitrine de la nourrice, ou même, la bouche sur cette poitrine, pour boire son lait au chocolat. L'image de Markous joue ainsi sur cette contradiction entre les caractéristiques physiques de la nourrice qui la dé-sexualisent et la focalisation portée sur ses seins. Dans les deux cas toutefois, on renvoie la nourrice à sa corporéité et à un corps uniquement au service d'autrui: le *care* du bébé et le *care* du désir masculin.

En 2015 en France, excluant les personnes issues de l'immigration, 14,5% des salariés du secteur des services à la personne sont nés à l'étranger tandis que dans les autres secteurs professionnels, il s'agit seulement de 5,5% (Delpierre, 2020). Dans *Chanson douce*, Slimani a sans doute voulu déjouer les stéréotypes pour le personnage principal: Louise n'est ni racisée ni migrante, mais aurait pu l'être, d'autant plus que le récit s'inspire d'un fait divers concernant une nourrice racisée, et que toutes les nourrices

que côtoie Louise au parc le sont. Néanmoins, un schéma essentialiste et classiste s'applique aussi à cette nounou. C'est une veuve dont l'unique enfant est majeur, elle est disponible et a été une «seconde mère» chez ses précédents employeurs (Slimani, 2020, p. 30-31). Elle aurait l'âme pour servir et cela justifierait son assignation à la domesticité. Son propre mari la compare d'ailleurs au stéréotype de la femme racisée domestique: «Je ne suis pas comme toi [...] Je n'ai pas une âme de carpette, à ramasser la merde et le vomi des mioches. Il n'y a que les n**** pour faire un travail pareil» (Slimani, 2020, p. 107).

De fait, le processus de racialisation alimente l'idée selon laquelle les corps des femmes noires devraient être assignés à la domesticité; les corps blancs, supposément supérieurs aux corps noirs, auraient à être servis par ces derniers. Encore aujourd'hui, dans l'imaginaire collectif, il est supposé que les femmes racisées seraient prédisposées à servir autrui. La sociologue brésilienne Maria Bernaderte Ferreira de Macêdo, qui a entre autres étudié le travail de femmes de ménage originaires d'Afrique, note que «Ces femmes d'Afrique noire sont jugées [par leurs employeurs] moins fragiles, plus fortes, plus à même de supporter des conditions de travail difficiles qui portent at-

teinte à la santé physique et mentale» (Ferreira de Macêdo, 2003, p. 194). Dès lors, les femmes racisées sont plus susceptibles de voir leur corps assigné au métier de nourrice par des familles non racisées. Par ailleurs, ces nounous sont souvent l'objet d'attaques directes de racisme, qui mettent en péril leur intégrité et desquelles elles ne peuvent se défendre, car généralement en situation de travail précaire, sans pouvoir risquer de perdre leur emploi (certaines n'ont pas de statut légal dans le pays où elles travaillent, d'autres n'y possèdent pas de diplôme reconnu et d'autres encore ont d'importantes responsabilités familiales à assumer). «Lorsqu'il s'agit d'humiliation verbale, celles-ci [les nourrices] sont pour la plupart du temps centrées sur un processus de "racialisation" de leur corps. La figure de l'étranger est fixée d'une manière statique et stéréotypée sur les corps des salariées» (Moré, 2014, p. 41).

La narratrice du roman *Chanson douce* illustre bien cette réalité en mettant en lumière la vulnérabilité physique et psychologique des nourrices racisées qui se retrouvent au parc, tous les après-midi, avec les jeunes enfants dont elles ont la garde: «Elles [les nounous] cachent des souvenirs affreux de genoux fléchis, d'humiliations, de mensonges» (Slimani, 2020, p. 215).

2.3. Corps-care et classe

À l'image de la non-reconnaissance du travail de mère, le travail du *care* à domicile, celui de nourrice, est dévalorisé. Qui plus est, il est assigné à des femmes altérisées, c'est-à-dire racisées, migrantes et/ou issues de milieux défavorisés selon la définition de Dorlin, qui sont socialement placées au bas de l'échelle (Dorlin, 2011). La dévalorisation du travail de nourrice et des femmes qui l'occupent s'accompagnent d'une mauvaise rémunération, de piètres conditions de travail, voire parfois d'une exploitation. La chercheuse américaine Evelyn Nakano Glenn note que: «cette double dévalorisation –tant du travail que des travailleuses du *care*– justifie les bas salaires et l'absence de droits qui sont aujourd'hui caractéristiques de ces emplois (Glenn, 2016, p. 205)». Dans un effet de cercle vicieux, on assiste alors à une dévalorisation plus forte du travail du *care* ainsi qu'à une marginalisation et dévalorisation sociale accrues des femmes nourrices. Glenn l'explique ainsi:

Nous sommes pris dans un cercle vicieux: le travail du *care* est dévalorisé, invisible, sous-payé, rejeté dans l'illégalité et systématiquement assigné à celles qui ont le moins de ressources économiques, politi-

ques et sociales. Les personnes qui assurent le travail du *care* sont effectivement issues, en proportion anormalement élevée, des groupes les plus défavorisés (les femmes, les personnes de couleur et les migrantes). Et si cette distribution peut expliquer en partie la dévalorisation du *care*, cette dernière contribue, en retour, à produire la marginalisation, l'exploitation et la dépendance de celles qui le prennent en charge. (Glenn, 2016, p. 200)

L'écart social entre les nourrices et leurs employeurs femmes existe à l'embauche et se creuse lorsque ces dernières rejoignent la sphère publique puisqu'elles occupent des emplois plus valorisés et mieux rémunérés. L'analyse de la représentation du corps des deux nourrices étudiées illustre cet écart de classe sociale entre elles et leurs employeurs. Chez Markous, il s'observe entre autres par les accessoires de l'habillement des person-nages, qui dénotent les valeurs d'une société en matière d'être et de paraître et qui soulignent la différence de classe. La nourrice porte un bonnet de tissu blanc alors que la fillette est coiffée d'un chapeau à ruban. Ces couvre-chefs différents marquent clairement l'écart de classe entre les deux femmes puisque celui que porte la nourrice, le bonnet bouffant, était à l'époque encore utilisé comme bonnet de nuit, donc comme

couvre-chef intime, non destiné à arborer en public. Jusqu'à la Première Guerre mondiale, le chapeau est un élément essentiel de la toilette des femmes de la bourgeoisie française. Seuls les domestiques sortent à l'extérieur «en cheveux» ou tête nue, comme on disait (Wikipédia, 2021). Par ailleurs, la parure de l'enfant évoque la famille nantie qui emploie la nourrice. Finalement, les mains gantées de la fillette (remarquons l'attache sous le poignet droit) et les mains nues de la nourrice illustrent aussi la différence de classe sociale entre les deux personnages de l'image. Là encore, une femme de la bourgeoisie ne montrait pas ses mains en public.

Dans *Chanson douce*, deux classes sociales opposées se rencontrent et se confrontent: la bourgeoisie et le prolétariat. Effectivement, Myriam et Paul vivent dans un bel immeuble du dixième arrondissement de Paris, tandis que Louise habite dans un studio à Créteil en banlieue. L'appartenance de la nounou de Slimani à une classe sociale plus précaire que celle de ses employeurs se dénote de prime abord par son élégance discrète, copiée sur l'habitus bourgeois de ceux qu'elle sert, mais qui masque son indigence. Elle se dénote également dans tous ses gestes économes. Elle entretient ses ballerines vernies achetées il y a plus de dix ans

à coup de crème démaquillante (Slimani, 2020). Elle recoud les boutons et reprise les vêtements que Myriam s'apprêtait à jeter (Slimani, 2020). Lorsque Mila égare un vêtement, la nounou en fait une maladie: «Tous les jours, elle parlait à Myriam de ce gilet bleu. Elle s'était juré de le retrouver, avait harcelé l'institutrice, la gardienne et les cantinières»; quand Louise constate que Myriam a racheté le même gilet, elle se met dans une colère noire (Slimani, 2020, pp. 185-186). Pareillement, elle a horreur du gaspillage de nourriture; elle racle les boîtes de conserve et fait terminer les pots de yaourt périmés aux enfants (Slimani, 2020). Et alors que les parents ont l'habitude de jeter les pamphlets publicitaires des enseignes du quartier, Louise les étudie avec soin et y découpe les coupons rabais (Slimani, 2020).

Suite au décès de Jacques, son mari sans emploi et dépensier, Louise a vu son indigence augmenter. De Jacques, elle n'a hérité que de dettes et s'est fait expulser de leur maison de Bobigny, saisie par la banque (Slimani, 2020). Sans toit, elle ne peut continuer à garder des enfants à domicile et est contrainte d'offrir ses services de nounou chez les particuliers. Précarisée, peu éduquée, elle ignore les lettres de relance du Trésor public et celles de son propriétaire pour le loyer impayé de son une

pièce à Créteil (Slimani, 2020). Elle évite ce studio insalubre, squattant plutôt l'appartement des Massé: «C'est ailleurs qu'elle vit. Tous les jours, elle prend une douche dans l'appartement de Myriam et Paul» (Slimani, 2020, p. 207). Elle y passe même une semaine lorsque ses employeurs sont à la montagne, se nourrissant de leurs provisions (Slimani, 2020).

Slimani représente les Massé comme l'archétype des bobos parisiens qui ont l'impression d'être *de facto* exclus des oppressions sociales (Busnel, 2016). Néanmoins, en devenant employeurs, ils reproduisent les rapports hiérarchiques de pouvoir et la relation qu'ils entretiennent avec leur nounou est asymétrique. Quand le Trésor public demande aux Massé de saisir sur le salaire de Louise la somme qu'elle doit, Paul se fâche, lui propose son aide pour faire bonne figure, mais ne souhaite rien savoir de son indigence: «Ce sont vos affaires, alors réglez-les. Je ne veux plus jamais recevoir ce type de courrier» (Slimani, 2020, p. 163). Et ce n'est que lorsque Louise fait gruger par les enfants la viande d'un poulet que Myriam avait jeté le matin aux poubelles que cette dernière réalise pleinement que Louise n'est pas issue du même monde que le sien: «Louise a dû vivre comme un affront que je jette ce poulet, elle qui sans

doute connaît des problèmes d'argent» (Slimani, 2020, p. 176). De son côté, Louise se démène comme une seconde mère auprès de Mila et Adam, maternant même les parents et sacrifiant sa vie à celles des quatre Massé.

3. Assignation et instrumentalisation de femmes marginalisées au *care* d'autrui: leurs corps vulnérabilisés

Chez Markous et Slimani, les deux nourrices prennent soin de jeunes enfants. Leurs corps de femmes altérisées sont au service d'individus vulnérables. Toutefois, ils servent également des adultes bien portants —on peut imaginer que les parents qui embauchent la nourrice de Markous le sont, tout comme Paul et Myriam Massé— et s'en trouvent vulnérabilisés. Dans *Décoloniser le féminisme* (2016) de Soumaya Mestiri, la philosophe s'interroge sur le potentiel du *care* comme outil critique pour réfléchir au féminisme intersectionnel, en mettant à l'avant-plan la notion de vulnérabilité élaborée dans les théories du *care*. La sociologue canadienne Diane Lamoureux qui a fait l'analyse de cet essai résume ainsi la pensée de Mestiri:

S'il est plausible de soutenir que tous les êtres humains sont vulnérables pour mettre en évidence sa dimension de réciprocité [du *care*], il n'en reste pas moins que dans les sociétés réelles, au Nord comme au Sud, le *care* bénéficie à des êtres humains parfaitement valides (des hommes blancs en santé) et vulnérabilise économiquement, politiquement et sexuellement les êtres humains qui effectuent le *care* (principalement des femmes, souvent racisées). (Lamoureux, 2017, p. 121)

Les employées à domicile rapportent de fait qu'il est humiliant que des personnes autonomes et non vulnérables veuillent les transformer en «bonnes à tout faire». Elles établissent une distinction entre: «réaliser des activités de *care* nécessaires pour une personne dépendante et accomplir un “sale boulot” imposé par des adultes parfaitement compétents, ce qui renvoie à la distinction entre service et servitude» (Moré, 2014, p. 42). Mestiri rajoute à cela qu'historiquement, le *care* dispensé par certaines femmes renvoie davantage à la servitude qu'à la sollicitude, qui est pourtant le terme avec lequel le *care* est souvent traduit en français:

Que l'on songe par exemple aux États-Unis, au tournant du XX^e siècle, et à ces femmes noires (auxquelles viennent s'ajouter les *Chicanas* après la Première Guerre mondiale) exclusivement pourvoyeuse de *care*, au service de femmes blanches capables de s'offrir les services d'une domestique de couleur. Le fait que le *care* soit ainsi traversé par des rapports de force et s'exprime, fondamentalement, dans et par la domination donne clairement à voir qu'il n'y a qu'un pas de la «sollicitude à la servitude». (Mestiri, 2016, p. 131)

Cette servitude se traduit par l'assignation quasi systématique des corps des femmes altérisées au *care* domestique d'autrui. Et nous sommes en droit de se demander si ces corps ne sont pas victimes d'un esclavagisme moderne. Chez Slimani, dès lors que Myriam tient pour acquis que Louise s'occupe de tout, lorsque celle-ci s'absente pour maladie, Myriam la réprimande vivement, comme si Louise était infaillible, que son corps ne pût pas connaître la fatigue ou la maladie (Slimani, 2020). Le corps instrumentalisé et vulnérabilisé de Louise en est réduit à n'être qu'un levier mécanique pour accomplir des tâches abêtissantes et dégradantes pour autrui.

Le métier de nourrice comporte en effet une large part de «sale boulot» que le sociologue américain Everett Hughes définit comme les corvées physiques, considérées moins honorables, qu'on veut éviter de faire et qu'on délègue à d'autres: «*This raises the whole problem of the extent to which those pariahs who do the dirty work of society are really acting as agents for the rest of us*» (Hughes, 1961, p. 7). Chez Markous comme chez Slimani, l'assignation et l'instrumentalisation du corps de la nourrice au «sale boulot» permettent à leurs employeuses d'y échapper, d'occuper un emploi plus valorisé, mais aussi de préserver l'idéal corporel féminin en vigueur à leur époque. On imagine ainsi la patronne de la nourrice de Markous se concentrer sur sa toilette et vaquer possiblement à des occupations caritatives, tandis que Myriam qui emploie Louise, retrouve sa sexualité avec son mari Paul et retourne travailler comme avocate (Slimani, 2020). Dorlin note à cet effet:

Déléguer à des femmes des classes populaires, aux migrantes, aux femmes des groupes altérisés/racisés, le travail domestique le plus éprouvant permet ainsi aux femmes de la classe moyenne de résoudre les injonctions contradictoires de la domesticité et d'incarner cette norme de

la féminité: le travail domestique payé à d'autres femmes permet à l'épouse modèle de se dégager des tâches domestiques les plus en contradiction avec l'idéal de la féminité, et donc de dégager du temps pour travailler à correspondre à cet idéal. (Dorlin, 2011, p. 123)

Par contraste, la représentation du corps de leurs nourrices est en décalage avec les normes de féminité de leur temps. Les traits physiques de la nourrice de Markous, la Mammy bien en chair la déssexualisent, comme nous l'avons vu, en 1906. Chez Slimani, autant Paul que Myriam perçoivent le corps de Louise sans chair ni sexualité. Lorsque Paul apprend à Louise à nager, il soutient son corps dans l'eau et touche sa nuque et ses fesses, en s'étonnant: «Louise a des fesses» (Slimani, 2020, p. 82). Louise a un corps pour lequel il serait même possible d'éprouver du désir alors qu'auparavant, Paul ne l'avait jamais remarqué, car il assimilait la nourrice au monde des enfants, c'est-à-dire sans potentiel de sexualité: «Un corps qu'il [Paul] n'avait ni vu ni même soupçonné, lui qui rangeait Louise dans le monde des enfants ou dans celui des employés» (Slimani, 2020, p. 83). Le corps de Louise est d'autant plus assimilé à celui d'un enfant que son comportement semble

l'être aussi: «Elle se déguise sous leurs yeux stupéfaits et les enfants, qui ne sont pourtant pas faciles à berner, savent qu'elle est des leurs. [...] Elle joue, animée de cette toute-puissance que seuls les enfants possèdent» (Slimani, 2020, p. 53). Et les parents Massé en viennent à ne voir Louise que comme une enfant: «Paul se met à parler d'elle – “notre nounou” – comme on parle des enfants et des vieillards, en leur présence» (Slimani, 2016, p. 73). Alors même si Louise tente de répondre aux injonctions de beauté en vigueur en se maquillant outrageusement (elle étale sur ses paupières des fards bleus ou mauves et «trois couches épaisses» de mascara noir (Slimani, 2020, pp. 34, 71, 114) ou en appliquant régulièrement sur ses ongles du «vernis rose et vulgaire» (Slimani, 2020, p. 114), son travail de nounou lui ôte tout potentiel de séduction et l'invisibilise.

De fait, le corps des nounous, physiquement nécessaire à l'ouvrage, doit rester paradoxalement invisible, s'effacer même et se faire transparent. Les nourrices doivent se charger de tout, mais dans la plus grande discrétion. Molinier explique que: «Le travail domestique, on le sait, pour être bien fait ne doit pas se voir et ne pas gêner la vie quotidienne de qui en bénéficie, sinon, il est raté» (Molinier, 2009, p. 116). Les parents s'attendent ainsi à ce que la nourrice

soit physiquement présente, sans toutefois qu'elle prenne de place: une double contrainte qui vulnérabilise encore plus Louise. Elle y parvient pourtant si bien que les Massé en viennent à fantasmer un *care* sans corps ni sujet, d'autant plus que la nounou leur avait prédit qu'elle serait invisible: «Vous ne me verrez même pas. Et c'est vrai. Plus les semaines passent et plus Louise excelle à devenir à la fois invisible et indispensable» (Slimani, 2020, p. 65).

De ce désir d'effacement de la part des employeurs découle un processus de dépersonnalisation des nounous. Le corps physique de la nourrice tout comme sa personnalité doivent disparaître, seul le résultat de son travail de *care* doit demeurer visible. Dans *Chanson douce*, Myriam dit de Louise: «On la regarde et on ne la voit pas. Elle est une présence intime, mais jamais familière» (Slimani, 2020, p. 66). Ignorer le corps et la personnalité de la nourrice permet à ses employeurs d'en justifier l'instrumentalisation (il est certes plus facile d'instrumentaliser un objet qu'une personne) et de s'en déculpabiliser. Toutefois, cela maintient et renforce le sexisme, le classisme et le racisme qui oppressent, violentent et vulnérabilisent la femme domestique déjà marginalisée.

4. Conclusion: valoriser et légiférer le *care* domestique

Notre lecture à l'aune de l'éthique du *care*, de l'intersectionnalité et de la décolonialité de l'image *Au Luxembourg* de Markous et du roman *Chanson Douce* de Slimani rend compte de l'assignation pérenne sur cent ans des corps de femmes marginalisées au métier de nourrice à domicile. Les mères nanties de 1906 et de 2016 accèdent à la sphère publique sans répartir les tâches de *care* familial entre elles et leurs maris, mais en mettant à leur service une autre femme qui est le plus souvent altérisée. Ce faisant, ces mères reproduisent le système patriarcal de la division du travail où l'homme travaille à l'extérieur, sa femme à la maison, responsable du *care* domestique. Et à leur tour, les femmes se retrouvent divisées en un groupe dominant et un groupe dominé. Les relations nourrices-employeurs ne peuvent dès lors qu'être asymétriques. Mais le travail de *care* des nourrices révèle surtout la violence et l'aliénation sans issue qu'elles subissent, nourries par les rapports sociaux de genre, de race et de classe. Leurs corps au service du *care* d'autrui ne semblent plus que des instruments invisibles et sans valeur et s'en trouvent grandement vulnérabilisés.

Dès lors, il devient inutile d'assimiler le

care de service à de la sollicitude, comme l'explique Mestiri: «Penser le *care* sur le mode du don, de la grâce et de la quasi-surrogation, c'est immanquablement retomber dans les rapports verticaux et renouer avec la colonialité du *care*» (Mestiri, 2016, p. 136). Afin d'envisager un *care* qui se soustrait de l'esprit colonial et des rapports de force entre les différents groupes sociaux, la philosophe suggère de viser une solidarité et une symétrie dans les relations de *care*. Non pas d'être solidaire comme on le serait envers une cause sociale; cela reviendrait à de la «charité paternaliste», mais plutôt de viser une solidarité réciproque des relations de *care* pour atteindre cette symétrie (Mestiri, 2016 p. 135). Une façon concrète d'y parvenir est avancée par Glenn, soit valoriser le *care* et placer au cœur des droits et acquis sociaux tous les enjeux des métiers du *care*:

Placer le *care* au centre de la citoyenneté aurait trois conséquences: la création d'un droit au *care* qui serait un droit fondamental des citoyen·ne·s; la reconnaissance du *care* comme responsabilité publique et collective; et la gratitude de la collectivité envers les pourvoyeuses du *care* qui prendraient en charge cette responsabilité au nom de la société. (Glenn, 2016, p. 211)

Un autre moyen est de légiférer, mieux encadrer le travail du *care* des nourrices à domicile qui échappe justement au regard public. Valoriser le *care* à domicile et légiférer sont à notre sens les premiers pas nécessaires pour soustraire le corps de ces femmes altérisées de cet esclavagisme moderne.

Références

- BAYARD, C. (2008). *Les représentations sociales de l'allaitement maternel*. Mémoire de maîtrise, UQAM. Consulté: 12/06/2021. <https://bit.ly/3S1OsuY>
- BUSNEL, F. (2016, 9 septembre). Leïla Slimani parle de son roman *Chanson douce*, [Entrevue]. *La Grande Librairie* [Video]. France Télévisions. Consulté: 12/06/2021. <https://bit.ly/3BwE8E5>
- DELPRIERE, A. (2020). Les Noires sont sales, par contre, elles font de bonnes nounous": dans l'emploi domestique des stéréotypes tenaces. In *The Conversation*. Consulté: 12/06/2021. <https://bit.ly/3Bs9EmR>
- DORLIN, E. (2011). *Dark care*, de la servitude à la sollicitude. In P. Paperman et S. Laugier (éds.) *Éthique et politique du care*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- DUSSUET, A. (2017). Le "travail domestique": une construction théorique féministe interrompue. *Recherche féministe: Travail, temps, pouvoir et résistances*, 30(2), 101-117. Consulté: 12/06/2021. <https://bit.ly/3BTsxjW>
- FERREIRA DE MACEDO, M. B. (2003). Femmes de ménage et veilleurs de nuit: une approche sexuée du travail précaire dans un hôtel de France. *Cahiers du Genre*, (35), 189-208. L'Harmattan.
- FISHER B. et Tronto J. (1990). Towards a Feminist Theory of Caring. In E. Abel et M. Nelson (dir.) *Circles of Care* (pp. 36-54). Suny Press.
- FRAISSE, G. (2009). *Service ou servitude. Essai sur les femmes toutes mains*. Le Bord de l'eau.
- GAUTHIER, C. (2017). Dans les bras de la nourrice: *black mammies*, enfants blancs, un "corps-à-corps" ambigu. *Textes et contextes*, (2), 3-10. Consulté: 12/06/2021. <https://bit.ly/3Shg8M3>
- GLENN, E. N. (2016). Pour une société du care (Trad. de l'anglais (États-Unis) par Séverine Sofio). *Cahiers du Genre*, 4(3), 199-224. L'Harmattan. Consulté: 12/12/2021. <https://bit.ly/3eTlsa0>
- HUGHES, E. C. (1962). Good People and Dirty Work. *Social Problems*, (1), 3-11. Consulté: 12/06/2021. <https://bit.ly/3BU0v7T>
- IBOS, C. (2008). Les "nounous" africaines et leurs employeurs: une grammaire du mépris social. *Questions féministes*, (2), 35-38. Consulté: 12/06/2021. <https://bit.ly/3BWuRXG>
- _____. (2012). La mondialisation du care. Délégation des tâches domestiques et des rapports de domination. In *Metro-*



- politiques*. Débats. Consulté: 22/06/2021. <https://bit.ly/3S3ORwX>
- KERGOAT, D. (2011). Comprendre les rapports sociaux. *Raison présente*, (178), Articulier les rapports sociaux, 11-21. Consulté: 12/06/2021. <https://bit.ly/3DELhVU>
- KIRTI, K. (2020). The Tragic Plight of Enslaved Wet Nurses. How black mothers were systemically deprived of breastfeeding their own child. *Lesson from History*. Consulté: 12/06/2021. <https://bit.ly/3BtmFwj>
- LAMOUREUX, D. (2017). Commentaire sur *Décoloniser le féminisme* de Soumaya Mestiri. *Philosophique*, (1), 117-121. Consulté: 12/06/2021. <https://bit.ly/3RYr8OR>
- LAUGIER, S. (2010). L'éthique du care en trois subversions. *Multitudes*, (42), 112-125. Consulté: 12/06/2021. <https://bit.ly/3UopRCd>
- LAVIN, M. et Perez, D. (2019). L'image des Noirs dans l'art occidental (partie 2). In *Paragone*. Consulté: 12/06/2021. <https://bit.ly/3BmVsvm>
- MARKOUS (1906). Au Luxembourg. *Le Rire*, (159). Gallica de la Bibliothèque nationale de France (BNF). Consulté: 12/06/2021. <https://bit.ly/3qY9TRz>
- MESTIRI, S. (2016). *Décoloniser le féminisme: une approche transculturelle*. Vrin.
- MOLINIER, P. (2013). *Le travail du care*. Col. «Le genre du monde». La Dispute.
- MORÉ, P. (2014). Les employé(e)s domestiques dans le travail de *care*: corps et investissement de soi entre éthique et contrainte. *Travailler*, (32), 33-53. Consulté: 21/06/2021. <https://bit.ly/3BUHemV>
- SEGATO, R. L. (2014). *L'Œdipe noir, des nourrices et des mères*. Payot.
- SLIMANI, L. (2020). *Chanson douce*. Flammarion Poche.
- WIKIPÉDIA (2021). *Mode en 1990*. Consulté: 12/06/2021. <https://bit.ly/3RZ0lSt>

L'organicité chez Chloé Delaume: penser le corps comme laboratoire

Eugénie Péron-Douté
Université de Limoges

Résumé

Notre communication entend interroger la représentation du corps dans l'œuvre de Chloé Delaume tel qu'il est traditionnellement compris, c'est-à-dire en tant qu'objet esthétique et théorique (philosophique, littéraire, artistique). Partant d'une démarche littéraire contemporaine, l'analyse porte sur la manière de penser son corps comme lieu d'expériences et de transformations possibles. Pour saisir cette reconfiguration, nous traitons la notion de corps laboratoire par le biais de l'autofiction delaumienne. Du corps physique au corps textuel, c'est toute une polygraphie corporelle qui est en jeu et que nous nous proposons d'analyser. Considérer son propre corps comme lieu, comme laboratoire, revient à constituer une ressource inépuisable dans le cadre d'une

démarche d'autofiction, réaffirmant par le jeu des identités l'intrinsèque fragilité de l'unicité d'un «je» en déplacement. Plus spécifiquement, nous revenons sur la représentation du domptage du corps au sein de l'ouvrage *Le Cri du sablier*, en étudiant la rectitude physique de ce corps avant d'en analyser les différentes torsions et devenir (en recourant à une analyse deleuzienne) le réduisant à une existence moindre. Nous comprendrons alors que le corps chez Delaume ne peut se concevoir et s'écrire qu'au pluriel.

Mots-clés:

corps, infans,
animal, objet,
insecte, virus.



Abstract

The purpose of this paper is to analyse the representation of the body in Delaume's work as it's usually understood, which means as an aesthetic and theoretical (philosophical, literary and artistic) object. Following a contemporary literary process, we will try to figure out the way Delaume considers her body as a place of experience, experiments and metamorphosis. To understand this reconfiguration, we will examine the notion of laboratory body through Delaume's autofiction. From organic body to body text, we will consider the matter of a bodily and diversified writing. Thinking one's own body as a place, a laboratory amounts to creating an inexhaustible reserve of possibilities in the field of autofiction, reaffirming through a game of

identities the frailty of the integrity of an always moving "I". We will consider more precisely the taming of the body in Delaume's *Le Cri du Sablier*, analysing the bodily rigidity and its various kinds of twisting and becoming (referring to Deleuze's concept) reducing it to a diminished existence. Then we will consider that the body in Delaume's work can be considered and written only as plural.

Keywords:

body, infans,
animal, object,
insect, virus.

1. Introduction

Nous analysons la représentation du corps du personnage de l'enfant, entendu comme marqueur socialisé, objet d'un dressage issu d'un «carnage collectif» (Delaume, 2003, p. 26), au sein de l'ouvrage *Le Cri du sablier* de Chloé Delaume. Deuxième ouvrage de l'écrivaine, publié en 2001, *Le Cri du sablier* revient sur son enfance. Delaume y aborde notamment le dressage du corps de la petite Chloé par diverses instances: une première cellule familiale (représentée par les «géniteurs» et plus particulièrement par la figure du père) se voit substituer une seconde cellule familiale (représentée par les «hébergeurs», c'est-à-dire la tante et l'oncle maternels) ayant adopté l'enfant. Le corps chez Delaume, avant d'être représenté organiquement, se conçoit à travers sa mal-

traitance par diverses sources d'autorité. La narration se fait l'écho des développements historiques de Vigarello, d'une part, et de Foucault, d'autre part, avant de prendre des allures deleuziennes. En effet, Delaume remet en question le domptage de son propre corps par «autrui» (à entendre dans un sens élargi, aussi bien humain qu'institutionnel).

Le Cri du sablier est l'ouvrage revenant le plus explicitement sur l'enfance de l'auteure par le biais de dispositifs littéraires expérimentaux. Elle y narre certains traumas avec une ironie cynique, proposant une œuvre aux multiples virtualités littéraires: pour répondre à une enfance déstructurée, l'écriture est elle-même déstructurée. Nous suivons l'univers d'une Chloé de six ans environ,

son entrée au CP, les maltraitances exercées par le père sur ce corps frêle, la mort des parents nommés «géniteurs» marquée par le suicide du père avant qu'il n'assassine la mère, l'adoption de cette enfant par les hébergeurs (famille maternelle) lorsqu'elle a neuf ans environ, la maltraitance morale infligée par eux et les grands-parents, les premières amours d'une Chloé adolescente, puis son entrée dans l'âge adulte où elle cherche à se débarrasser (à se «désensabler» écrit Delaume) des traces paternelles. *Le Cri du sablier* fait appel aux processus de réminiscence et d'anamnèse propres à la psychanalyse. Du nom commun au nom propre, de la mythologie classique à la mythologie personnelle, c'est à l'édification d'un laboratoire du Je et de ses ramifications rendues possibles que ce livre tend. Nous verrons à quel point le corps se pense en étroite relation avec l'*infans*, figure du silence et de l'anonymat, pour déployer en miroir un corpus singulier.

Pour Vigarello, le corps est le «premier lieu où la main de l'adulte marque l'enfant, il est le premier espace où s'imposent les limites sociales et psychologiques données à sa conduite, il est l'emblème où la culture vient inscrire ses signes comme autant de blasons» (Vigarello, 2004, p. 9). Cette idée permet de poser l'hypothèse que Delaume

montre que le corps est tout d'abord le lieu de l'exercice du pouvoir et qu'il résulte d'une construction sociale. Au-delà de la mise en évidence du maintien de ce corps, les discours des géniteurs et des hébergeurs montrent toute l'ambivalence déployée envers ce corps. Le dressage n'a pas de fin. Il témoigne de mouvements infinis faisant apparaître, à chaque nouvelle remarque, un nouveau corps: supprimer les sudations, stopper sa croissance, arrêter sa respiration, etc. Le corps dompté dévoile le contexte pédagogique dans lequel il évolue au sein d'une narration dont la mise en forme textuelle mime le fond. Il nous semble que si le travail de Delaume s'ancre originairement dans une certaine violence infligée au corps c'est pour, d'une part, en mesurer toute la texture organique et, d'autre part, décliner et renverser celle-ci par la suite.

À travers ce corps s'enracinant dans l'enfance, Delaume montre premièrement la chronogenèse de celui-ci et en donne deuxièmement une représentation concrète et circonscrite. L'histoire de ce corps se veut aussi la narration de ce qui a été son premier Je, à savoir «une fiction collective». Écrite tout d'abord par ce(ux) qui lui étai(en)t extérieur, elle était fictionnalisée avant d'être autofictionnalisée. C'est à travers le dévoilement de procédés contraignants, du

double contexte pédagogique (géniteurs / hébergeurs) que Delaume montre comment ce corps enfantin a été moulé par la peur avant de faire peur lui-même. Elle dévoile également comment ce corps fut le premier espace qui lui a été confisqué, c'est-à-dire comment et en quoi ce corps a d'abord été élaboré comme un lieu de surveillance. Il s'agit alors dans un premier temps d'étudier la rectitude physique de ce corps, puis d'analyser les différentes torsions et devenir le réduisant à une existence moindre. Nous verrons donc comment la notion d'autofiction se pense en étroite relation avec la représentation du corps et nous comprendrons alors que le corps chez Delaume ne peut se concevoir et s'écrire qu'au pluriel.

2. Corps dompté

Comme le souligne Chloé Delaume, dans le sillage de Georges Vigarello, le corps de l'enfant doit être droit, c'est-à-dire se tenir dans une position de rectitude. Le corps est ainsi l'objet d'un maintien visant tant la position physique que morale et tendant à aboutir au silence: «Mes neufs mois sans paroles se muèrent en un calvaire d'harcellement [...] Mais ça les arrangeait. Au

fond je le sais bien» (Delaume, 2001, pp. 16-17). Au-delà du silence et des postures imposées à ce corps, le pouvoir auquel il est soumis semble ne pas avoir de limite. De nouvelles règles sont instaurées, incitant le corps à toujours apparaître avec de nouvelles caractéristiques à corriger. La rectitude s'exerce de manière constante et se renouvelle perpétuellement. Le corps delaumien se conçoit à travers un prisme de contrainte immobile, ses contours sont transformés, modelés, meurtris. Le corps est passé à la «centrifugeuse», sa morphologie est réduite autant que le sont ses mouvements. Nous proposons ici une première analyse de l'opposition dialectique entre être *dressé* et *se dresser*.

Delaume montre comment le corps est morphologiquement dompté avant de le (re)construire en opposition à cette domestication. Notons que le corps, à partir du moment où il est seulement nommé «le corps», renvoie exclusivement à l'enfant. Ainsi, les pratiques de la prime éducation, la *pédagogie*, tendent à en façonner les anatomies enfantines:

Les parents des délinquants envoient leurs enfants en maison de correction, qu'on appelle aussi maison de redressement. Quand ils en sortent, ils savent enfin se

tenir et leur famille est bien contente. L'enfant demanda s'il se pouvait qu'elle fût elle-même une délinquante bien que la police ne s'en soit jamais rendu compte. La mère rétorqua qu'étant une mauvaise graine il ne serait pas surprenant que l'enfant le devienne et que c'est d'ailleurs pour ça qu'on avait intérêt à la surveiller de près si on ne voulait pas qu'elle finisse en maison de redressement elle aussi, ce qui ferait le plus grand tort à la réputation de la famille dans le quartier. L'enfant en conclut que le père la corrigeait lui-même à la maison afin de la redresser. L'enfant était poursuivie par le père qui en avait le droit. (Delaume, 2001, p. 48)

La comparaison avec une matière instable puisque destinée à la métamorphose (la graine évoquant l'image de la plante avec un tuteur) évoque plusieurs analogies. Si cette dernière image permet une correspondance entre la tige ou la pousse et la colonne vertébrale (se repliant aussi facilement qu'une branche verte), l'image de la graine met en évidence deux dimensions. Elle conduit au monde idéal, spirituel (en indiquant une déficience morale) ainsi qu'à la généalogie ou à l'héritage avec l'image des racines. Derrière cette homologie se pose donc la question de la normalité. Si le

tuteur ramène à la «normale», la mauvaise graine devient la métaphore de l'espoir d'un retour à cette normalité tout en témoignant de son échec (car s'il est possible de redresser une pousse, il est en revanche impossible de revenir sur cette déficience morale ou sur l'héritage génétique sous-entendu). Le corps de l'enfant semble donc être paradoxalement une matière encore imprécise bien que soumise, malgré tout, à une destinée. Delaume le renvoie du côté de l'ambiguïté entre *informé* et *formé*. L'acte pédagogique se résume alors à l'exercice d'un pouvoir imposant à la fois une action physique et intellectuelle. Le corps de l'enfant ne devient plus qu'une somme d'organes soumis à l'autorité familiale. Cette même cellule trouve dans les instances extérieures pédagogiques une justification voire une complicité qui la légitime dans l'exercice de ce redressement. Le corps de l'enfant est donc informé en tant que substance générale et défaillante.

L'enfant est inspectée aussi bien physiquement que moralement, puis jugée avant d'être redressée: «Du reproche à l'effroi elle n'est donc pas normale» (Delaume, 2001, p. 13). Puisqu'il y a déficience, l'acte modificateur s'impose au corps. Il se présente comme un geste thérapeutique, puisqu'il laisse supposer que l'intervention consiste

à passer d'une situation pathologique à une situation normale. Mais l'acte modificateur ne fait que mettre en valeur la déformation de ce corps. La norme fixée apparaît en effet changeante, comme une injonction paradoxale impossible à satisfaire, sans cesse remodulée. À cette anormalité renvoyant à la difformité, une réduction articulaire s'applique: «les règles étaient très strictes le moindre balbutiement en était sanctionné» (Delaume, 2001, p. 16). L'éventualité constante de la difformité pèse sur le corps de l'enfant. Elle-même s'efface face à la pression: «Je n'étais pas *normale*» (Delaume, 2001, p. 15). L'enfant modifiée par l'adulte en vient à répéter ce qu'elle a fini par intégrer en se conformant aux normes corporelle et morale souhaitées. Le corps (de l'enfant) est une matière fragile renforcée par un recours impossible. L'acte *pédagogique* de la *cellule* familiale chez Delaume se résume à un exercice de pouvoir imposant une action (physique et verbale) transformatrice: «La tranchée familiale n'eut dès lors plus de cesse de provoquer en moi la capitulation» (Delaume, 2001, p. 16). Le corps est ainsi le résultat d'une somme d'actions soumises par l'adulte. Cette action physique implique une identification du corps à une matière malléable, molle, dénuée d'autonomie. La rectitude relève d'une certaine manipulation.

A travers ces pressions répétées, la *pédagogie* démontre son propre mécanisme autoréférentiel:

Novembre s'embrumait quand au dominical devant le bon dîner tous s'abandonnèrent trop. À croire qu'ils me crurent sourde aussi. Si la petite reparle pour dire ce qu'elle a vu il y a des chances ma chère qu'elle nous relate le drame. Leur menton tremblota la grand-mère soupira je ne veux rien savoir mieux vaudrait qu'elle se taise. (Delaume, 2001, p.18)

Le silence tel que le met en jeu Chloé Delaume s'oppose à la logique discursive mise en place par les personnages adultes de la cellule familiale. Il apparaît comme une matière, une donnée sensible à partir de laquelle se fonde l'ouvrage. La mise en texte s'attache à se substituer à la logorrhée des figures d'autorité.

Le recours à un regard extérieur à la cellule familiale, celui du psychologue, sur le corps de l'enfant permet la mise en lumière d'une noso-politique (au sens foucauldien du terme) du corps c'est-à-dire une économie propre faisant de la dégénération un aspect important de celui-ci situé du côté du malsain au sein de la dyade sain/malsain. L'ouvrage *Le Cri du sablier* est ponctué de

plusieurs interventions d'un psychologue questionnant l'enfant. Dans un jeu de dialogue et de questions/(non)réponses, Delaume introduit le discours psy par une formule interrogative récurrente: «Quels jeux demanda-t-il. Quels jeux pendant neuf mois» (Delaume, 2001, p. 15), «Quel mal demanda-t-il. Quel mal pendant neuf mois» (Delaume, 2001, p. 16). La troisième rencontre avec le psychologue est une interrogation sur le nom de l'enfant:

Quels noms demanda-t-il. Quels noms en général vous étaient attribués. Je ne vous dirai rien. Vous ne savez qu'en faire. Ceux d'entre vous naguère me l'ont bien démontré. Vous clamez qu'aux névroses la gestion est offerte une fois la cause ciblée. (Delaume, 2001, p. 18)

La locution pronominale «ceux d'entre vous» (au sein de cette citation mimant un dialogue entre le personnage de Chloé enfant et son psychologue) témoigne d'un lent processus d'altération auquel l'enfant a été confrontée à plusieurs reprises: «Voilà je me répète. Je ne veux pas vous dire. Parce que toujours toujours c'est ça que vous cherchez. Les samples la mise en boucles» (Delaume, 2001, p. 19). Nous constatons le jeu de l'écriture delaumienne matérialisant

l'expression «je me répète» par le biais de la répétition du terme «toujours»: l'écriture est donc pensée comme un prolongement du corps puisqu'elle donne littéralement corps à la redite. Dès lors, l'institution psychologique apparaît comme le relais de celle, familiale, qui a pour objet la constitution d'un espace médicalisant, normalisant et disciplinaire. Nous comprenons dès lors que cette instance extérieure est elle-même le prolongement de la figure du père, le corps est donc modelé au sein d'une microsociété:

Le père y remédia en exerçant la force. A chacun ses atouts. Il frappa rebelote jusqu'à lui décrocher le tandem de syllabes et sa menue mâchoire mais cela accessoirement. La légende familiale rapporta bien plus tard que fort maladroitement elle chuta de son long tentant de galoper vers un joujou quelconque. Que la quenotte sauta au contact du parquet. Que l'attraction terrestre fut cause de zozotement jusqu'à l'époque bénie où le trou se remplit quand l'incisive daigna à sept ans prendre place. Du mythe originel elle ne garda au fond qu'une seule des certitudes qui vergeturent à flot le cervelet fillette. Si l'on doit par à-coups toujours nommer le père c'est qu'il tape rythmiquement. (Delaume, 2001, pp. 20-21)

La politique sociale mentionnée par Delaume constitue un espace privilégié pour le déploiement de dispositifs sécuritaires. Dès lors, le corps est un territoire sur lequel agir afin de dissuader certaines conduites. Le dispositif est tel que l'enfant lui-même le reproduit sur son propre corps. Au sein d'un passage situé dans la première moitié de l'ouvrage, lorsque l'enfant est encore sous la tutelle des géniteurs, la narratrice tente de convaincre son corps, c'est-à-dire de le soumettre à ses propres volontés destructrices. Ce corps est personnifié par un «tu», Delaume imagine alors le monologue intérieur de l'enfant s'adressant à son corps :

Tu ne vois pas grince-t-elle. Tu ne vois vraiment rien. Elle tente de le convaincre son corps absurdement buté. Elle appuie sur ses bleus fait pression sur les croûtes. Lui démontre point à point qu'il ignore donc qu'il souffre. Qu'il doit l'aider aussi. Que c'est son rôle. Qu'ils sont tous les deux concernés. Qu'il ne peut pas simuler toujours. Qu'il n'en a pas le droit. (Delaume, 2001, p. 12)

En ce sens, cette normalisation exercée sur le corps de l'enfant a pour caractéristique de modeler ses conduites et sa subjectivité. Cette volonté de dessiner pédagogiquement

le corps en le domptant dévoile la manière même de tenir ce corps: par tous les moyens et instances possibles y compris à travers l'action du corps de «se» dresser lui-même. Ainsi, le corps de l'enfant soupçonné de débordements possibles en vient à s'autoréguler. Cette anatomie politique est le reflet d'une mécanique du pouvoir définissant une mainmise sur le corps d'autrui. Dès lors, le corps de l'enfant fait ce que l'adulte désire tout en opérant comme celui-ci le souhaite.

Les géniteurs fabriquent un corps «docile» capable de reproduire cette docilité qui cherche à augmenter l'aptitude au rapport de sujétion. Ainsi, le geste de l'enfant consistant à appuyer sur ses bleus et ses croutes montre, d'une part, la plasticité du corps vis-à-vis de lui-même et, d'autre part, il devient l'illustration et l'exemple de cette rectitude physique. Il déborde son attachement présumé à l'apparence, au domaine du visible. Ainsi, comme l'énonce Vigarello, «il permet de comprendre la “texture” organique que suppose et que promeut le corps éduqué. Il en donne une version concrète et circonscrite. Il en dévoile les repères savants qui soulignent des mécanismes et ordonnent des travaux» (Vigarello, 2004, p. 12). Le corps de l'enfant est soumis au plus strict des contrôles, ne devant rien laisser

échapper à la droiture physique et métaphorique.

De plus, la sueur est réprimée, les fluides renvoyant en effet à un organisme discipliné et non à un corps dompté. Dans un souvenir de vacances estivales, Delaume narre l'incompréhension de la petite Chloé qui a reçu pour consigne de rester sans bouger sous la tente exposée au soleil en plein début d'après-midi pendant que les géniteurs s'absentaient pour faire une course. L'enfant transpire:

Alors. Au camping des Pins l'enfant a huit ans. Sous la grande tente, une tente blanche et bleue pour quatre personnes car l'espace c'est important l'espace une tente blanche et bleue un F2 toilé a dit le vendeur l'enfant entend les autres petits jouer à proximité. À Toulon en juillet la chaleur est si rauque insoutenable à quinze heures. L'enfant sue à grosse gouttes. L'enfant entend une dame dire c'est une poêle à frire ce pays alors l'enfant se dit je transpire noix de beurre. (Delaume, 2001, p. 33)

Une fois de plus, la malléabilité du corps de l'enfant est perceptible. À travers le corps déformé par la chaleur se lit un corps en matière pâteuse, semblable à du beurre dont la forme se modèle facilement:

Évidemment elle pourrait sortir de la tente une heure ou deux. Se cacher à l'ombre pour moins suer. Pour moins laisser le beurre envahir son tee-shirt et lui coller cheveux et lui brouiller le teint de ses petits boutons Dieu qu'elle a la peau grasse pour une enfant si maigre c'en est plus qu'intrigant. (Delaume, 2001, p. 34)

À l'analogie du moule correcteur ne pouvait manquer de s'ajouter celle de la glaise. De plus, Delaume joue à mettre en évidence le silence adopté par l'enfant face à la logorrhée adulte. L'ouvrage dans sa quasi totalité ne comporte aucune virgule, c'est-à-dire aucune pause ou aucun silence matérialisé textuellement. Il n'est qu'un cri (tel que le titre l'indique) visant à rompre avec ce silence enfantin, littéralement cet *infans* (qui ne parle pas). Un jeu entre fond et forme est donc opéré. Aucun marqueur de respiration n'apparaît textuellement. Au silence exigé de l'enfant par l'adulte s'oppose la forme du récit jouant sur la surabondance et l'accumulation de mots et de phrases dans lesquelles aucune pause respiratoire n'est marquée. L'ouvrage joue sur une certaine asphyxie textuelle. Asphyxie qui est par ailleurs tant recherchée par l'enfant, qui aimerait pouvoir stopper sa respiration:

Elle pense au dénominateur commun de tous les morts. Elle conclut c'est l'absence de respiration. Elle pense à une chanson de Pierre Perret qu'elle a entendu à la radio: *Tonton un jour est mort d'avoir oublié de respirer*. Cela lui semble constituer un argument d'autorité. À dix-sept heures elle pense que finalement la solution du problème réside là. Elle vide ses poumons se pince le nez et colle sa main moite sur sa bouche. Coince ses lèvres entre l'annulaire et le majeur pour plus de précaution. Elle ne comprend pas pourquoi tous ses membres tressaillent pourquoi son corps s'autonomise pourquoi elle ne peut par simple volonté empêcher sa respiration. (Delaume, 2011, p. 39)

L'absence de virgule se lit comme un biais idoine pour interroger le lien que maintient Chloé Delaume entre la forme de l'écriture et le fond de son récit questionnant toute l'ambiguïté du silence et du cri. Écrire le cri, le saisir dans la forme que lui donne l'écriture pour contrecarrer ce silence originel propre au corps de l'*infans*. Parallèle au corps redressé, l'écriture se tient également droite puisque la courbe de ponctuation (la virgule) est absente. La ponctuation de Delaume est en effet hors norme (à l'image de cette enfant qui «*n'était pas normale*»):

L'enfant pose sa tête sur le lit de camp et applique un coussin sur son visage. À deux mains. Elle a vu faire ainsi un homme dans un film policier. La victime était éveillée. C'est donc de l'ordre du faisable. Mais encore cette sale bouche se dégage avidement aspire l'air corrompu par goulées écœurantes cet air pollué par son propre carbone vicié par cet instinct de survie cette saloperie réflexe cet ignoble refus organique qui se mêle de ce qui ne peut le regarder. (Delaume, 2001, pp. 39-40)

Cette conception de la ponctuation rapportée à l'oral suggère que l'écriture de Delaume est celle d'une écrivaine au souffle continu (à la respiration circulaire) puisqu'elle est fondée sur un mouvement continu, sans pause. Premièrement, nous retrouvons un jeu entre écriture et organisme, et plus exactement une écriture mimant une technique physiologique. Ainsi, nous pouvons dire que l'autofiction delaumienne contient un potentiel métabolique symbolique puisqu'elle mime le fonctionnement du corps qu'elle décrit. À l'image de la respiration circulaire visant à conserver de l'air et à le faire passer par la bouche, le nez et les poumons, la présence de ses organes est particulièrement prégnante dans l'ouvrage. Entre les «courants d'air»

(Delaume, 2001, p. 13) et le «chuintement poumonneux qui flagorne à tout vent» (Delaume, 2001, p. 13) le texte crée une circularité du souffle grâce à un mouvement accéléré et aux images qui y sont convoquées (les poumons étant les organes de la respiration). Deuxièmement, la technique du souffle continu est notamment utilisée dans la pratique de certains instruments de musique. Ainsi, si nous nous référons aux propos de Delaume sur le fait d'écrire des mots pour leur sonorité¹, il devient évident que son ouvrage *Le Cri du sablier* est conçu comme une partition musicale, comme un texte visant sa mise en musique par le biais d'un instrument à vent. Fond et forme du texte sont mariés à *Zéphyr*². Si, chez le lecteur, un sentiment d'asphyxie peut naître à la lecture suite à la rapidité du rythme, le texte, lui, ne montre aucune trace d'un quelconque essoufflement.

1. Je me rapporte à divers échanges que j'ai pu avoir avec Chloé Delaume. En effet, le fait de penser les mots pour leur sonorité, leur rythme, leur musicalité plutôt que pour leur sens, est une réflexion récurrente (comme une chanson revenante?) dans ses paroles.

2. Delaume écrit: «J'ai bien attendu neuf mois que Zéphyr soit propice et que les dunes décalent leur souffle un peu plus loin. Une fois l'air corrompu au tamis impuretés je dépinçais le nez et parlais à nouveau» (Delaume, 2001, p. 25).

Le travail sur la forme du texte fait écho au travail effectué sur le corps de l'enfant. En effet, l'enfant est renvoyée, comme nous l'avons mentionné, à sa condition étymologique, à savoir un être sans parole, alors que le corps du texte au contraire est traité comme son négatif photographique, c'est-à-dire qu'il invite à la mise en voix, à la lecture à voix haute. Dès lors, la ponctuation restitue la parole dans ce qu'elle a d'organique. C'est ici que se manifeste la fonction, d'une part, de l'absence de virgules et, d'autre part, des mises en italique. Celles-ci permettent de rajouter des personnages, des voix et d'instaurer une polyphonie. Cet enchaînement est redoublé par le glissement sémantique opéré par le recours au statut d'*infans* entendu comme mineur et comme minorisé, et par la forme du récit permettant à Chloé Delaume de s'orienter vers le statut de *persona*, c'est-à-dire celle qui *parle à travers*, tout en élaborant, par le biais de cette notion, la double identité de personne et de personnage. Par là même, nous comprenons que l'autofiction delaumienne permet de se raconter à partir d'un double unitaire c'est-à-dire à partir de la co-construction personne/personnage. Un des enjeux de l'autofiction delaumienne réside dans la question de savoir qui est le corps mal-traité ou, mieux encore, à qui appartient le

corps (auto)fictionnel. Delaume écrit depuis sa position d'enfant survivant. *Le Cri du sablier* donne à lire une jeune Chloé dont le corps est pensé et construit par ses géniteurs et ses hébergeurs. Or, en écrivant cet ouvrage, Delaume effectue un retour, puisque son autofiction lui permet de penser son propre corps ainsi que sa relation à sa double cellule familiale. Ainsi, l'autofiction delaumienne se révèle biomorphique avant même d'être anthropomorphique (par le biais de la construction performative du personnage en personne). Elle permet à l'écrivaine de faire coexister l'écriture et le corps. Le soi, autrement dit l'intime ou encore le Je, est, dans cet ouvrage, profondément corporel (physique, physiologique). Nous paraphraserons Vigarello pour qui «la manière d'éprouver le corps a des effets sur la manière de s'éprouver soi-même» (Vigarello, 2014, p. 10), en disant que pour Delaume la manière d'éprouver le corps a des effets sur la manière de s'autofictionnaliser.

Delaume dévoile la caractéristique principale de ce que signifie pour elle la mise en récit, et qui réside dans le fait de parler (*verbum*). Dès lors, la locution «*le Verbe*»³,

traversant l'ensemble de ses ouvrages, revêt une dimension polysémique puisqu'elle doit s'entendre à la fois comme concept générique signifiant *un mot désignant une action*, mais également *la parole* ou encore l'une des trois hypostases, évoquée dans l'Evangile de Jean, cette dernière signification étant explicitement évoquée par l'emploi de la majuscule. Or ce *verbum* s'enracine paradoxalement dans l'*infans*. L'autofiction est donc un moyen de reprendre la parole confisquée, de faire parler l'*infans*, afin de contrecarrer la rectitude autoritaire imposée à ce jeune corps. Le récit delaumien est donc un terrain sur lequel se rencontrer soi-même. Raconter et relater le Je. Mais cette recherche n'en reste pas là, la construction du Je passe également par la construction du corps. Et ceci a lieu à travers le procédé même du récit et de sa discursivité. Par ses jeux sur la syntaxe, Delaume crée une histoire et une historicisation de son autofiction s'ancrant dans le personnage de l'*infans* qu'elle métamorphose en *logophore*.

3. Devenir-autres

Le domptage physique exercé sur le corps lui fait subir différentes déformations qui le reproduisent autrement. Ainsi, le corps

3. Dans *Le Cri du sablier*, voir par exemple la page 53 où le terme est mentionné à deux reprises.

contraint est tordu. Ces torsions infligées ont pour effet de bloquer la formation d'un corps qui épouserait les concepts de sujet, d'identité, de psychologie ou encore de classe sociale. Les stratégies littéraires auxquelles recourt Delaume affichent un lien important avec les analyses de Vigarello concernant les contraintes corporelles, ainsi qu'avec les descriptions de Foucault sur les sociétés de contrôles, à ceci près que ce(s) corps delaumien(s) transforme(nt) le périmètre de ce qu'est un corps en pratiquant des greffes, des mutations et des variations.

Le(s) corps delaumiens entre(nt) en résonance par une mise en réseau. Ils ne sont pas seulement liés à la dialectique individuel/collectif bien qu'ils aient l'air de prime abord de se construire par rapport à une (op)position enfant/adultes. Ils revêtent plutôt une forme rhizomique: monstruosité, animalité, réification, contamination, absence de nom. Le(s) corps du personnage de l'enfant entrent en contact à partir d'un nom «jamais propre» (Delaume, 2001, p. 19): posté(s) dans une tente, rangé(s) dans le placard à balais, cloîtré(s) dans le confessionnal ou encore raclant les recoins des penderies et des surfaces non habitables. Ces espaces limitrophes invitent en retour à penser ce(s) corps comme lieu de résidence. Delaume ne cesse de substituer

aux questionnements identitaires et aux contours du corps anatomique et organique un principe de désorganisation. Un corps delaumien est un espace, cet espace peut être salubre ou insalubre, vide ou trop plein: jouant avec le (dé)peuplement et la publicité du privé ou inversement tout en créant des parcelles de corps (à raccommo-der par exemple).

Une première torsion apparente ce corps au devenir-animal:

Dans la tente le père renifle naseaux écarquillés puis hurle ça pue la sueur. Le père gifle la mère c'est pas un gosse que tu as chié ma pauvre c'est un putain d'animal un putain d'animal je te dis y a que les animaux qui puent comme ça la preuve. Le père somme deuxième personne du singulier s'extraire de la tente et enlever ses vêtements. Décrasser la bestiole est à l'ordre du jour c'est l'heure de l'apéro toussotent les voisins qui s'empres- sent de rejoindre la buvette éloignée. (Delaume, 2001, p. 41)

L'analogie engendre bien entendu un rapprochement avec le monstrueux. Le corps de l'enfant qui se passe d'identité est assimilé à une absence d'identification. Situé entre l'humain et l'inhumain, sa forme

instable et, par conséquent, inacceptable le renvoie du côté de l'informe. La plasticité du corps est ici poussée à son paroxysme. Le terme «bestiole» témoigne d'une certaine perception trouble. On en repère trois occurrences dans l'ouvrage. La première, intervenant en amont – «On me traita bestiole sibylle au polygone» (Delaume, 2001, p. 12) –, a pour objectif de différencier l'enfant des autres protagonistes. Ainsi, le corps de l'enfant apparaît sous une forme non stabilisée. Delaume joue à ce moment avec les codes d'un certain héritage littéraire fantastique. Pensons notamment à *La Métamorphose* de Kafka. Le corps de l'enfant perçu comme déviant fait donc référence (historiquement) à un motif littéraire. La perception du père double cette monstruosité physique d'une monstruosité morale. D'un corps dressé nous en arrivons à un corps tératologique, Delaume écrivant: «tu monnaieras haut prix ta monstruosité» (Delaume, 2001, p. 11). Derrière le terme «décrasser» résonne l'expression *d'écraser*. Une des forces de l'écriture de Delaume est de jouer sur la polysémie, la paronymie, les signifiants et l'écho des mots s'appelant les uns les autres. Par un tour de force littéraire, son écriture est annonciatrice de la narration à venir. En effet, écraser «la bestiole est à l'ordre du jour» puisqu'il est écrit quelques pages plus loin:

Le père s'agenouilla. Posa ses paumes étai ceignant la petite tête. Son nez toucha grumeleux le museau de l'enfant. Rétine contre rétine l'électrique commotion s'infiltra fiel glacé écarquillant pupille. Il laissa passer l'ange pour bien poser le ton. Un jour je vais te tuer: ça c'est en attendant. (Delaume, 2001, pp. 45-46)

Derrière le verbe *ceindre* («ceignant») résonne celui de *saigner* (*saignant*) accentuant la vision funeste pressentie. Nous retrouvons également le devenir-animal du corps à travers le terme «museau». Quant au terme «ange» il souligne la proximité entre le silence de celui qui passe et l'image religieuse, vectrice d'une mort présumée (ici, en attente). En outre, le syntagme «ça c'est en attendant» atteste de la période de sursis à laquelle le corps est soumis. Enfin, par un jeu lexical, Delaume retourne finalement ce devenir-animal présumé de l'enfant contre le père puisque c'est bien lui qui «renifle» et «hurle». Delaume effectue donc un travail sémantique spéculaire.

Une deuxième torsion entraîne ce corps vers le devenir-objet. Le corps réifié se fait le prolongement de l'espace de la tente dans lequel il suinte et se liquéfie. La tente se dresse et se construit comme le corps de l'enfant où l'espace intime est inexistant puisqu'il est

seulement révélateur de l'ordre parental (paternel essentiellement). L'enfant n'a pas le droit de toucher à la fermeture Éclair de la tente tirée et fermée par le père. L'ouvrir est impensable. L'enfant garde donc le silence. Delaume écrit: «à travers la toile l'enfant renifle la peur» (Delaume, 2001, p. 34), d'une part nous retrouvons la torsion exercée sur le corps déviant saisi dans un devenir-animal avec le verbe *renifler* et, d'autre part, nous constatons que la toile est aussi perméable que l'enfant, le corps de la toile n'est pas un obstacle pour elle, il lui laisse ressentir les choses. Les deux corps n'en forment qu'un et se reflètent mutuellement: ce sont des espaces (dé)montables, maniables et agencables. L'enfant reste seule sous la tente fermée en plein soleil, attendant que les parents reviennent. Avec interdiction de bouger. Seule face à une épingle de sûreté accrochée à la fermeture. Elle est placée sous la surveillance de cette (épinglé à) nourrice –objet accentuant d'autant plus la solitude de l'enfant et l'absence d'une véritable nourrice– jusqu'au retour des parents: «À l'approche de la tente le père s'énervé sur l'épingle à nourrice dont la présence le surprend et courrouce» (Delaume, 2001, p. 40). On en déduit, d'une part, que la tente (entendons *la tante*) et l'épingle à nourrice sont des objets de transfert pour l'enfant

(qui, dans cette dernière occurrence investit surtout le terme «nourrice») afin d'alléger sa solitude et, d'autre part, que la tête de l'épingle a sauté sous la pression des doigts du père. Et que dans ce même mouvement, l'enfant est métaphoriquement décapitée. C'est un corps acéphale que met en scène Delaume.

Une troisième torsion fait dériver le corps vers un devenir-insecte. De fil en aiguille, l'enfant est comparée à une mouche:

L'enfant était coupable car elle était une mauvaise graine. Les mauvaises graines, comme les délinquants, sont nuisibles. Les insectes nuisibles sont les mouches. Les mouches ne servent à rien et quand elles tombent dans un verre il faut le laver. Les fautes aussi doivent être lavées. On commet des fautes quand on est méchant. Des fois on dit qu'un méchant a fait un coup tordu. Pour éviter que l'enfant soit tordue le père lui donne des coups. (Delaume, 2001, pp. 48-49)

Ainsi, premièrement, une réduction est opérée: l'enfant est comparée à une graine puis à une mouche. Deuxièmement, par résonance, le terme «délinquant» suggère celui de *cancre* qui évoque celui de *cancrelat*: du premier au second terme ce n'est qu'une

histoire de lettres qui d'une proximité phonétique amène à une proximité sémantique. Troisièmement, et selon une relation contingüe, à la dyade du propre et du sale s'additionne la peur de la contagion et de la maladie transmissible. Les blattoptères étant considérés comme des espèces nuisibles au sein d'un habitat, se nourrissant des déchets des humains. Ce devenir-insecte vient préciser le devenir-animal précédemment relevé, en accentuant le sentiment de dégoût envers le corps de l'enfant. Ce qui nous intéresse ici, c'est le côté cyclique de l'écriture delaumienne, dévoilant une architecture scripturaire où tout entre en relation. Le fait que l'enfant soit «nuisible» indique que ses torts peuvent se répercuter sur autrui où sur l'environnement, ce qui indique une crainte de l'entourage d'être infecté, contaminé, d'où la mise en place d'une exclusion encore plus drastique: «On me faisait ouvrir cent fois par jour la bouche en espérant y voir une bestiole légendaire qui tapie à l'orée des rougeâtres amygdales finirait par sortir épuisée de curée» (Delaume, 2001, p. 16). Au-delà du fait que l'enfant soit perçue comme un insecte nuisible elle peut également en être porteuse et en transmettre.

Le corps est ainsi soumis à une quatrième torsion, l'assimilant à un devenir-virus. Delaume écrit: «La contamination de l'anor-

malité ils la redoutaient plus qu'un cancer du côlon» (Delaume, 2001, p. 82). Un déplacement du regard sur le corps s'opère, car il est possiblement contagieux. Ce ne sont plus seulement son apparence et son odeur qui sont source de gêne et imposent une purification, c'est également le cortège fantasmatique des périls invisibles et microscopiques. Le devenir-virus induit l'image d'un monstre invisible porteur d'un soupçon d'«anormalité» totale et ubiqué du corps. Ce corps donc est à la fois dérangeant et nuisible. La tentative de désinfecter et celle d'identifier la source microbienne en lui faisant ouvrir la bouche à plusieurs reprises relèvent d'une même intention: après s'être attaqués au corps, les «géniteurs» puis les «hébergeurs» souhaitent s'attaquer à l'organisme. Mais en vain. Ce geste endoscopique échoue. Il y a donc une résistance de l'organisme. La cellule familiale souhaiterait que certaines parties soient invisibles au regard ordinaire. En ce sens, l'intérieur du corps renvoie au méconnaissable, au corps absent, étranger. Dès lors, la volonté de perception de l'intérieur du corps modifie sa représentation en y insérant de l'étrangeté. Bien que l'intérieur du corps reste invisible, cette volonté de le rendre visible suggère l'idée d'un corps transparent: si la perception ne permet plus de déceler

le sale, il reste néanmoins de la volonté de déceler le danger présent à l'échelle microscopique. Le corps n'échappe pas au microbe et *a priori* rien ne parvient à en éliminer sa présence diffuse: «elle voudrait nous faire passer pour malade alors que c'est elle qui a un grain [...] elle devient la saleté la folie le désordre la fourberie» (Delaume, 2001, p. 85). Dans cette ère *du soupçon* chaque environnement dans lequel le corps passe ou stagne est susceptible d'être contaminé et de favoriser la vie du microbe. Le corps ne peut donc y échapper, il est lui-même devenu le virus. Les hébergeurs ont beau nettoyer leur domicile, il reste sali par la présence du corps de l'enfant: «Les hébergeurs pourraient passer l'aspirateur secouer plumeau se chiffonner elle portait la grenaille en elle» (Delaume, 2001, p. 85). La propreté se pense en étroite relation avec le virus car, comme l'écrit Vigarello, «le microbe en est la référence négative et l'aseptie la référence idéalisée» (Vigarello, 2013, p. 127). En somme, il s'agit d'écarter la bactérie. Par là même, les lieux et les hôtes se conçoivent dans un même mouvement. Les hébergeurs orchestrent une défense antimicrobienne à travers la multiplicité des lavages décrits. Leur volonté de rendre propre consiste à se protéger. Paraphrasant Vigarello nous dirons que cet être corpusculaire devient un

monstre invisible (Vigarello, 2013). L'image du microbe semble réveiller l'ancienne représentation de l'organisme traversé par des fluides impurs qu'il faudrait dominer par la sujétion des orifices. La bouche surveillée tout d'abord dans l'espoir de parvenir à imposer le silence est investie d'un hygiénisme antimicrobien. Vigarello écrit: «entretenir la bouche, c'est d'abord éviter l'effraction de celle-ci» (Vigarello, 2013, p. 126). En ce sens, l'envahissement évoque une certaine obscurité affectant l'intérieur du corps, ses fluides et organes. La menace proviendrait d'une source microscopique dont la dangerosité se révélerait d'autant plus forte qu'elle serait incontrôlable. Ainsi, l'invasion reléguée à l'infiniment petit est plus néfaste, d'où un dressage toujours plus strict et répété bien que précaire: «Aucun tuteur quand bien même légal n'y pourrait rien changer» (Delaume, 2001, p. 83). Le microbe (qui dans le langage familier correspond à un surnom d'enfant) est objectivé. Cette avant-dernière torsion offre au corps un pouvoir de résistance: dénigré et apeuré, sur lequel la violence s'exerçait, le corps devient *virussé* suscitant à son tour la peur.

Dans le prolongement de ce devenir-moléculaire, le corps est soumis à une existence moindre. L'enfant fait l'objet d'investigations microscopiques. Son existence,

contrainte à l'inachèvement, fait référence non pas à l'ontique mais, comme l'exprime Étienne Souriau, au synaptique, c'est-à-dire qu'elle est faite de transformations. L'enfant est ainsi inaboutie et exige par conséquent un «principe d'agrandissement» (Lapoujade, 2017, p. 65), c'est-à-dire une ébauche de corps plus grand. Mais même sur cela, le père garde la mainmise:

Va donc ranger l'enfant ordonnait rouge le père. Fille et mère se levaient. La mère ouvrait la porte enlevait la serpillère pour ne pas la salir et l'enfant s'encastrait. Un jour vers ses neuf ans l'enfant avait grandi un peu pour faire exprès. Une croissance trop rapide pour être honnête s'était insurgé le père. (Delaume, 2001, p. 67)

Le corps est réduit dans sa croissance même. Les géniteurs ont pour volonté d'atomiser le corps de l'enfant. Dès lors, l'appropriation tant du corps que de son appellation montre que l'enfant n'existe pas par soi, puisque son inachèvement constitutif est rendu moindre et autre par les géniteurs. En ce sens, l'enfant est à la limite d'exister. Étant donné qu'elle n'est pas légitime, son corps n'est ni corroboré, ni consolidé, ni soutenu. La question que pose

Delaume est: Que se passe-t-il lorsque l'on est totalement dépossédé du droit d'exister? Privé de ses droits les plus élémentaires, l'enfant n'occupe pas de place, elle s'apparente à un point minuscule en étant renvoyée à des espaces exigus et le temps perd toute continuité pour se réduire à une succession d'instantanés comme le signale la narration. L'enfant est si peu réelle qu'elle n'est même plus sûre d'avoir un corps: «Les outils du soma. Vous réduisez bouillie pour arrondir les angles» (Delaume, 2001, p. 19). L'enfant est dépossédée de tout droit et se plonge dans une attente interminable, celle de la fin: «Alors l'enfant se dit qu'elle préférerait mourir» (Delaume, 2001, p. 38). Paraphrasant David Lapoujade, nous disons qu'avec un personnage tel que l'enfant, un nouveau mode d'existence apparaît, sauf qu'il est catastrophique: l'esthéticien écrit, «la distance n'est plus celle qui va d'un minimum vers un extremum, mais celle qui va d'un minimum vers le rien. À un principe d'agrandissement, se substitue un principe d'amoindrissement» (Lapoujade, 2017, p. 102). L'enfant souhaiterait se laisser tomber au lieu de s'élever et c'est par déperdition, par diminution qu'une nouvelle entité apparaît: elle est quasi inexistante.

De ces diverses torsions, nous retenons l'idée que le corps delaumien se pense à

travers *différents modes d'existence* (pour reprendre le titre d'un ouvrage d'Étienne Souriau). En présentant le corps de l'enfant comme dénué d'intérêt, nous comprenons que la double instance familiale a souhaité lui ôter son existence et, en ce sens, elle a tenté d'en faire un résidu fictionnel. Dès lors, Delaume ne fait que montrer la tentative de fictionnalisation du corps de la petite Chloé par les géniteurs et les hébergeurs. L'ensemble des transformations étudiées se résument donc à la métamorphose du personnage de l'enfant consistant à le faire advenir comme produit de l'imaginaire, en d'autres termes, en tant qu'être de fiction. Par cette représentation très organique du corps, l'écriture delaumienne elle-même se constitue comme un organe (un *organon*). *Le Cri du sablier* vise à transformer les premiers liens que le corps de l'enfant entretient avec la langue et qui lui sont imposés. La langue que l'enfant reçoit est double puisqu'elle correspond aux deux cellules familiales. Cette langue est la première fictionnalisation qui informe le corps de l'enfant. Le corps est donc, dans un premier temps, assujéti par la fiction avant d'œuvrer à s'autofictionnaliser. Autrement dit, la mise en fiction du corps apparaît comme un préalable à ce qui caractérise l'autofiction. Et c'est par le recours à l'auto-

fiction que Delaume fait dialoguer le corps de l'écrivaine avec le corps de cette langue double. Ainsi, l'autofiction est prise comme un organe permettant la transformation et la subjectivation du corps de Chloé. Cette mise en scène littéraire du corps rendue possible par l'autofiction permet à Delaume d'écrire une vérité imaginaire. En d'autres termes, le passage par la fiction est indispensable afin de dépasser le processus d'altération. L'autofiction delaumienne fait corps avec le(s) corps narré(s). Cette trajectoire sinueuse entre ces devenir-autres aboutit non pas à une déconstruction du corps mais à une construction chimérique fictionnalisée de celui-ci.

4. Conclusion

Nous avons donc explicité les diverses torsions auxquelles le corps dompté de l'enfant est soumis au sein du *Cri du sablier*, le faisant passer par différents stades. Nous avons relevé un devenir-monstre se déclinant en devenir-animal, réduit à celui d'insecte finalement proche du devenir-objet dont la réification amène à concevoir les espaces en les désencombrant de ce corps jugé inerte pour enfin distinguer un devenir-moléculaire consistant en un devenir-virus au

sein duquel un renversement du pouvoir semble opéré, se prolongeant dans un devenir-moindre, l'assimilant à une existence rétrécie. Le corps rebus de l'enfant exprime à quel point il doit être maîtrisé et malléable à travers différents états de matière: de l'état liquide dégoulinant et fondant sous la chaleur il se redresse, se fige et se glace sous la froideur de l'eau. Les exigences à son égard et les contrôles exercés sur ce corps possèdent une ampleur croissante. Delaume montre qu'il est donc porteur de deuil, pensé en tant que fin à venir et, par conséquent, en tant que stade à dépasser.

L'autofiction delaumienne exprime un rapport entre l'écrivaine et son corps visant une forme d'universalité. Comme l'écrit Camille Laurens, «il s'agit surtout, en écrivant, de faire corps avec la langue, d'approcher le corps par et dans les mots» (Laurens, 2016, p. 25). Ainsi, l'écriture du Je est l'expérience du corps. Et le corps fait défaut à la langue. L'autofiction delaumienne consiste à donner à lire des corps qui ne sont plus là mais dont l'origine, la construction, la déconstruction et la transformation sont narrées. L'écrivaine flirte avec la représentation d'un corps organique et de son corps d'écrivaine. Elle restitue «dans la langue ce qui, du corps, a fait symptôme» (Laurens, 2016, p. 25). En d'autres termes, les corps

delaumiens sont imprégnés de mots. Les fluides, propres au corps de l'enfant, auxquels nous nous sommes intéressées, mis en mots par l'écrivaine, ne sont autres qu'une sécrétion de la langue. Dès lors, l'autofiction permet à Delaume d'écrire les corps et de faire en sorte que l'écriture traverse les corps comme pour en reprendre le rythme du souffle. C'est peut-être là le cœur de l'autofiction delaumienne: la mise en récit corporelle du Je. L'autofiction part donc du corps pour donner corps.

Références

DELAUME, C. (2001). *Le Cri du sablier*. Éditions Léo Scheer.

_____ (2003). *La Vanité des Somnambules*. Éditions Léo Scheer.

DELEUZE, G. et Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Éditions de Minuit.

FOUCAULT, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Gallimard.

LAPOUJADE, D. (2017). *Les Existences moindres*. Éditions de Minuit.

LAURENS, C. (2016). Le pouls de la langue. In *Écritures de soi, Écriture du corps* (pp. 23-36). Éditions Hermann.

SOURIAU, E. (2009). *Les Différents modes d'existence*. Puf.

VIGARELLO, G. (2004). *Le Corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*. Éditions Armand Colin.

_____ (2013). *Le Propre et le Sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*. Éditions du Seuil.

_____ (2014). *Le sentiment de soi. Histoire de la perception du corps*. Éditions du Seuil.



Travestismos, queer, gender /
Travestissements, queer, gender /
Transvestisms, Queer, Gender

Anthropologie du trou et trouer comme méthode

Zairong Xiang
Duke Kunshan University, China

有物混成先天地生。寂兮寥兮独立不改，周行而不殆，可以为天地母。

*Celle qui se forme chaotiquement avant le ciel et la terre,
tellement tranquille et tellement fragile,
et en même temps indépendante et pas changeante,
[elle] circule et ne s'arrête jamais.
Elle peut être considérée comme la mère de tous**
(Chapitre 25, *Daodejing*)

475 /

1. Introduction

(*To*) *queer* est en anglais, grammaticalement, à la fois un verbe, un adjectif et un substantif. Le substantif, c'était d'abord celui, péjoratif, de l'insulte: «queer» est une insulte homophobe, et plus largement, une insulte à l'endroit des sujets non-normatifs, non normés, des sujets qui ne se rendent

pas à l'évidence d'une norme hétérosexuelle dominante¹. Cette appellation haineuse, qui en appelle la sanction, et même à la mise à mort, a été positivement réappropriée –à la fois dans le champ militant et le champ théorique. Comme adjectif et comme verbe, cela vient qualifier un mouvement critique, une méthode de pensée (Jagose, 1996).

* Communément traduit comme le *Livre de la voie et de la vertu*, par Lao Tseu, vers 600 avant J.-C.

1. Voir par exemple: Anzaldúa (2009).



Les études *queers* sont ainsi une méthodologie alternative, développée en opposition à l'hégémonie hétéronormative et impérialiste qui régit y compris les savoirs. Les études *queers* se focalisent sur la mise en question, la déstabilisation des «régimes de vérité»² et du savoir qui soutiennent toutes les formes de racisme, d'homo/queer-phobie et de nationalisme. En ce sens, *queer* doit toujours être associé au *décolonial*; j'en expliquerai la raison plus bas. Cette alliance entre le queer et le décolonial, en revanche, n'a pas joué un rôle de premier plan dans la circulation des deux champs d'enquête.

En effet, la théorie *queer* qui a connu une diffusion mondiale est celle produite principalement aux États-Unis. Mais dans les différents contextes de la réception de cette théorie *queer* états-unienne, il y a beaucoup de résistances: pour le dire rapidement, beaucoup voient dans la théorie *queer* une nouvelle preuve de l'impérialisme académique états-unien³. C'est sans doute trop simpliste, mais l'enjeu global de méthodologies *queers* est de souligner avant

tout la nécessité permanente et urgente d'une *décentralisation* du savoir, en vue d'un monde plus juste et égalitaire, depuis longtemps revendiqué par les minorités dans tous les contextes linguistiques.

Par conséquent, le fait qu'une théorie *queer* devienne dominante génère un paradoxe (Petrus Liu, 2015).

Par des circuits complexes, la théorie *queer* anglophone qui circule le plus largement et qui se présente comme absolument innovante, a en fait pris de très larges appuis sur la pensée postmoderne européenne et française, notamment ladite *French Theory* (Perreau, 2016). Le fait que la *queer theory* états-unienne puise ses sources théoriques presque exclusivement dans les conceptions philosophiques et sociales de la vieille Europe a créé une situation que j'appelle, pour ma part, «l'homme blanc au secours des homos». La *queer theory* eurocentrique doit se mettre en question et entrer elle-même dans un processus de décentrement, de *queerisation* –de décolonisation. C'est pour cela qu'une approche décoloniale s'avère indispensable. Il ne saurait y avoir de méthodologie *queer* sans une constante autocritique réflexive, sans quoi, il peut toujours se constituer un régime de vérité et de savoir dominant.

Il est intéressant de noter que ce mot, *queer*, n'est pas traduit; et il faut garder à

2. Au sens de Michel Foucault puis de Paul B. Preciado.

3. Parlant d'impérialisme, je refuse d'utiliser le mot «américain» pour désigner les États-Unis, voir par exemple: O'Gorman (2005).

l'esprit que l'on trouve les *queers* ou les résonances *queers* dans les cultures, là où le mot *queer* lui-même n'est pas employé, et où il n'existe peut-être pas. En français par exemple, on pourrait qualifier de «queer» l'œuvre de Guy Hocquenghem; en italien, celle de Mario Mieli; en Espagnol cubain, l'œuvre de Severo Sarduy. Ces auteurs ne sont pas des théoriciens «queer» au sens restreint, mais des pionniers qui ont commencé à penser ces questions avant même que la *queer theory* ne soit à la mode.

«Queer», dans l'usage théorique, est une catégorie paradoxale, car c'est une catégorie dé-catégorisante ou une non-catégorie, dont le sens qu'elle reste toujours changeante et impossible à fixer. De fait, si l'on comprend le verbe *queeriser* (*queering*) comme une stratégie critique et réflexive, une manière d'insinuer le doute, de faire défaillir les normes sociales et intellectuelles, cela nous interpelle sur les outils dont nous disposons à cette fin. De même, le concept de *queer* ne peut en réalité exister qu'au pluriel, puisqu'il s'agit toujours de déstabiliser et de dissiper la fausse clarté des classifications, des hiérarchisations et de l'essentialisation du temps, de l'espace et des corps (les corps au sens le plus large, et la sexualité n'étant ici qu'un aspect parmi bien d'autres).

La nécessité que survive cette manière de penser, mais aussi l'espoir que des sujets puissent se l'approprier en pleine conscience, tout cela compte donc autant, voire plus que la préoccupation de «pureté linguistique» du concept et sa traductibilité. Cette problématique est évidemment trop complexe pour que je puisse aller au-delà de l'esquisse et la développer. Mais brièvement, je noterai simplement que le manque (c'est-à-dire finalement le *trou*) du mot *queer* dans certaines langues est en soi une question qui mérite d'être posée.

Je partagerai ma propre hypothèse méthodologique, qui consiste à «trouver» les savoirs, à envisager ce fait de «trouver» comme une méthodologie qui s'applique, réflexivement, à l'autocritique des études *queers* elles-mêmes à travers la polémique autour de la question de la reproduction.

2. Le trou et la reproduction

Une des lignes directrices de la théorie *queer* états-unienne avec laquelle je voudrais dialoguer est la thèse dite «anti-sociale», représentée par l'ouvrage *Merde au futur* de Lee Edelman (2004 et 2016). En s'appuyant sur une méthodologie de critique littéraire et psychanalytique, Edelman conteste l'idée

que la reproduction hétéronormée soit par elle-même, absolument désirable, au-delà de tout. Il produit, à travers l'analyse de la figure de l'Enfant dans la politique et la société de consommation, une critique très pertinente dans le contexte actuel global où la nécropolitique du nationalisme émergent est renforcée et complétée par la propagande de la protection des Enfants, ce qui se traduit, au final, en la défense acharnée et violente de l'institution sacrée de la famille hétérosexuelle, présentée comme le seul avenir possible, comme la seule option pour assurer la reproduction du futur. C'est justement cela que Lee Edelman pointe du doigt et que l'on appelle *hétéronormativité reproductive*⁴.

Les *queers*, dans ce système agressif de reproduction normative sont donc les représentants à l'échelle de la société de ce que Edelman nomme la «*pulsion de mort*» (empruntant ainsi le terme à Freud et à Lacan). A ce titre, Mel Chen précise que ce qui est queer est précisément «l'exception à l'ordre conventionnel du sexe, de la reproduction et de l'intimité» (Chen, 2012, p. 11)⁵, et si on ose dire, un trou dans le

système hétéronormé reproductif. Dans *Merde au futur*, Lee Edelman montre que la négativité est conventionnellement imputée au *queer* en ce qui concerne le contexte états-unien du moins. Plutôt que de rejeter cette accusation, Edelman propose de l'assumer pleinement, c'est-à-dire, nous serons peut-être mieux à l'accepter et à l'embrasser cette accusation. Pour ce faire, «l'Enfant comme l'emblème de la futurité reproductive mérite d'être tué» (Edelman, 2004, p. 30).

Pour autant, le fait que le queer doive nécessairement lier son destin au postulat anti-reproduction, le fait qu'il soit associé à l'anti-reproduction ou la non-reproduction, me paraît trop simpliste. La question demeure: reproductivité et hétéronormativité ne sont-elles qu'une seule et même chose? Reproductivité et hétéronormativité sont-elles simplement interchangeables? Une reproductivité non-hétéronormative est-elle, quant à elle, possible? Se pourrait-il que la négativité ou le trou soit reproductif? Or, la reproduction est-elle tout simplement indésirable?

L'hexagramme Tai du *I-Ching* ou le *Clasique des changements* se révèle fort utile afin de tenter de répondre à ces questions, et ce pour plusieurs raisons: 1. Si l'on suit les féministes décoloniales, le système

4. Voir: Mookherjee (2012) et Parvulescu (2017).

5. «The exception to the conventional ordering of sex, reproduction and intimacy» (Chen, 2012, p. 11).

hétéronormé est produit et renforcé à travers la colonisation européenne; en d'autres termes, c'est un phénomène issu de/lié à la colonialité/modernité. Les cultures se situant hors cette spatio-temporalité coloniale/moderne (la philosophie pré-moderne chinoise dans ce cas) peuvent nous aider à penser au-delà des certitudes et des pseudo-évidences du colonial/moderne⁶. 2. La décolonisation –et il importe de le souligner– est avant tout un apprentissage de cultures d'autres espace-temps⁷. Une théorie *queer* décoloniale, selon moi, devrait donc de toute urgence chercher des sources d'inspiration théorique hors du contexte canonique européen (comme mentionné ci-haut, les théories *queer* qui circulent en priorité sont majoritairement eurocentriques dans leurs sources). 3. L'hexagramme Tai est celui avec lequel un corps humain est aligné selon la médecine traditionnelle chinoise. Curieusement c'est à travers que ses neuf orifices, c'est-à-dire, les neuf trous corporels, que le corps est conçu et «représenté» par cet hexagramme (Xiang, 2018).

6. Voir: Lugones (2007, 2010) et Rivera Cusicanqui (2012).

7. Voir: Zairong (2018), Rabasa (2006) et Lahiri (2011).

Plus précisément, je me propose de l'analyser à la lumière de cette question essentielle qu'est la reproduction, suite à l'examen des deux positions: la thèse *queer* anti-reproduction façon *nofuture*, et la reproduction cosmique telle que l'esquisse l'hexagramme Tai.

3. Le corps troué générateur

Ces trous qui sont les orifices du corps sont des endroits, des lieux du corps d'une grande importance dans presque toutes les cultures humaines, dans la mesure où les pratiques religieuses, sociales et culturelles sont toujours liées à la gestion et au contrôle du corps et de la sexualité, particulièrement centrée sur les orifices (Aho, 2002). Quelle culture ne règle pas ce que l'on peut ou non voir, ce que l'on peut ou non manger, dire, entendre? L'orifice, ou *qiao* 竅 pour les anciens chinois, est tellement important que c'est par ses neuf orifices corporels, et seulement par ces orifices, que le corps humain est représenté.

Un corps humain en bonne santé, d'après la médecine traditionnelle chinoise, doit être aligné avec l'hexagramme Tai de l'*I-Ching* (le *Classique des changements*), ancien traité composé au premier millénaire avant

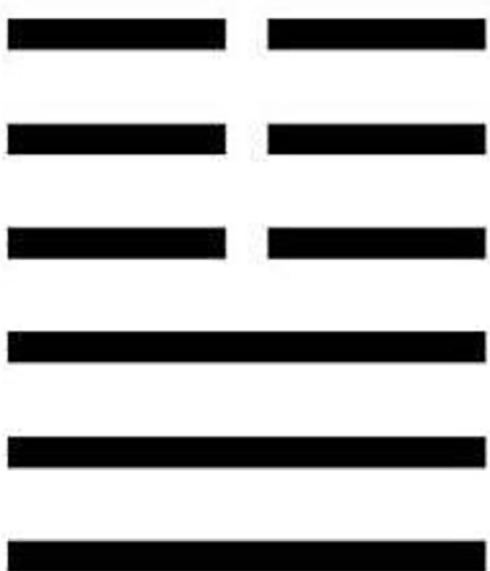


Figure 1. Hexagramme Tai.

J.-C., et dont la finalité est de décrire les états du monde et leurs évolutions, telle une «carte du monde», une mappemonde. Ainsi, il importe d'examiner cet hexagramme Tai (un des 64 hexagrammes du *Classique des changements*, composé par une combinatoire de deux traits qui représentent les deux forces cosmiques fondamentales de yin-yang) dans son contexte philosophique et médical⁸.

L'hexagramme Tai est celui de la «grande stabilité», il représente avant tout un ordre

cosmique; mais dans la mesure où le corps humain doit s'aligner avec lui, cet hexagramme nous éclaire aussi sur le corps humain (dans ses liens avec le cosmique).

Tout comme les autres hexagrammes, l'hexagramme Tai est composé de six traits (d'où le qualificatif d'hexagramme). Deux faits frappants de cette représentation du corps nous interpellent: Il s'agit d'une représentation non pas tant du corps humain par lui-même, mais *de ce avec quoi il doit être aligné* pour être en bonne santé. 1. Le corps n'est conçu qu'avec ses neuf orifices 2. La différenciation sexuée est ici

8. Voir: Baynes, Jung et Wilhelm (1951).

suspendue. Les six traits sont une combinaison de deux traits différents: les fameux yin et yang. En français, il est courant d'entendre «yin *et* yang» tandis qu'en chinois, le «et» n'est presque jamais mentionné, l'expression commune étant «yin yang». Il y a une raison à cela. Yin yang, selon la philosophie yinyang, ne sont pas deux substances différentes. De fait, «la pensée chinoise saisit la nature des choses non pas comme *sub-stancielle*, c'est-à-dire comme fondamentalement stable, mais comme *sub-mutationnelle*, c'est-à-dire fondamentalement changeante» (Vandermeersch, 2013, pp. 111-12).

Yinyang (orthographié donc en un seul mot) consiste ainsi en deux propensions cosmiques qui sont constamment en train de devenir l'autre. Autrement dit, yin est le manque de yang et yang le manque de yin. Cela signifie que yin yang est *relatif* et ne saurait être fixe. Souvent, yinyang est interprété et *réduit* à un système binaire qui associe strictement yin à la féminité (et à la lune, à l'obscurité, à la passivité) et yang à la masculinité (et au soleil, à la lumière, à la positivité). Pour illustrer ce problème de la réduction binaire de yinyang en un dualisme, il est utile de rappeler l'étymologie des deux mots: yin est le versant nord de la montagne qui reçoit peu de lumière, et

yang le versant sud. Mais bien sûr, cette observation est conditionnée par le fait que la Chine est située dans l'hémisphère nord⁹.

De plus, étant donné qu'il s'agit d'une montagne, il est impossible de faire une distinction absolue, c'est-à-dire de tracer une frontière ontique ou ontologique, qui existerait réellement, entre le yin «et» le yang: aucune montagne ne peut exister sans son côté yin-nord ou sans son côté yang-sud. Mais en même temps, le côté yin *n'est pas* le côté yang. Il ne s'agit pourtant pas d'un facile mélange des différences, ni d'une notion très à la mode: la fluidité. Yinyang est une théorie très complexe qui a une histoire de leur propre changement sur laquelle je n'ai pas le temps de m'attarder ici (Xiang, 2018). Il importe de retenir que dans cette pensée sub-mutationnelle, les choses ne sont jamais fixes, même quand la différence existe, il reste toujours une différenciation.

Retournons à l'hexagramme Tai: l'on observe que le trigramme supérieur, composé de trois traits yin ouverts, représente six orifices du corps: les yeux, les oreilles, et les narines; tandis que le trigramme inférieur, composé de trois traits yang entiers,

9. Pour une étude philosophique plus profonde, voir Wang (2012).

représente trois autres orifices du corps: la bouche, les organes génitaux et l'anus. En d'autres termes: il y a un primat des orifices dans la représentation du corps humain par l'hexagramme Tai. Et les organes génitaux sont indistinctement (mâles et femelles) représentés comme orifices, ils sont «rassemblés» (ou plutôt non distingués) dans un même trait, un trait générique représentant les «organes génitaux». En tant qu'organes génitaux, ils ne sont pourtant pas différenciés en fonction mâle et fonction femelle. Dans la mesure même où ils ne sont pas distingués, ils sont égaux, il n'y a pas de hiérarchie. Ceci est un point fort intéressant. Par ailleurs, il est très libérateur, me semble-t-il, de rencontrer une écriture et une *représentation* du corps (représentation qui n'est donc pas une image) fondées sur les orifices.

Ce que l'hexagramme nous présente donc est une véritable petite machine de guerre qui s'érige contre l'idée d'un corps hétéronormé naturalisé par la norme hétérosexuelle qui postule en fait aussi une hiérarchie dichotomique basée sur une idée de la différence sexuelle fixe dans laquelle l'homme-phallus-*yangisé* dominerait la femme-utérus-*yinisée*.

Représenter un corps par ses orifices infiniment pénétrable et asexué à ce niveau d'abstraction. Ses orifices *indifférenciés* et

non pas *d'abord* en vue de son rôle potentiel dans la procréation est évidemment quelque chose qui mérite que l'on s'y attarde. Le corps-des-orifices est finalement un corps intrinsèquement *queer*.

Mais que peut-on en tirer? Qu'est-ce que cela nous donne à penser? C'est un outil critique puissant qui fait tomber les évidences, puisque nous avons ici une représentation du corps humain qui n'est pas en premier, d'abord, organisée et classée par la différence de sexe à finalité reproductive. Il peut exister un *moment* ou un *secteur* de la représentation du corps qui ne soit pas intuitionnée par la hiérarchie de sexe (à visée de procréation). D'accord, mais cela signifie-t-il qu'elle n'existe pas du tout? En effet, comment envisage-t-on alors la reproduction (ce processus qui requiert du matériel biologique mâle et femelle)? Est-ce à un autre niveau? Lequel?

Selon le classique de la médecine qui s'intitule le *Canon Intérieur de Huangdi*, la reproduction humaine est fondée sur un fonctionnement reproductif cosmique¹⁰. C'est-à-dire que le corps sexué n'est qu'un niveau parmi les différentes échelles universelles. Pour la fonction reproductive et

10. Voir: Furth (1999), et Tessenow, Unschuld et Zheng (2011).

au niveau du «corps sexué», il y a en effet bien besoin d'une différenciation entre les deux «Sangs»: le yin-sang: le sang menstruel, et le yang-essence: le sperme. Cependant le corps sexué seul ne suffit pas. Le sang menstruel et le sperme doivent agir ensemble pour former une sorte de «Sang» au niveau du corps générateur, où le corps sexué n'est plus différencié mais devient un, qui est Sang-yin, par rapport à l'essence génératrice Yang. De plus, le corps générateur au niveau du pouvoir générateur de la terre devient l'essence yin, par rapport au *qi*-yang de la terre. A cette échelle, rien n'est essentiellement yin ou yang mais rien n'est neutre non plus. Les différenciations sont stratégiques et nécessaires pour la reproductivité.

Comme je l'ai démontré plus haut, l'Hexagramme Tai, qui est celui de la grande stabilité, représente un ordre cosmique de la stabilité issue par un dynamisme complémentaire et générateur; ainsi le corps en bonne santé est aligné à cet hexagramme, qui vaut donc aussi pour le corps. L'hexagramme est composé de deux sphères (ou disons, deux parties): le trigramme yin et le trigramme yang. Si l'on suit l'interprétation de yinyang comme masculin-féminin, le principe de la «grande stabilité» (au niveau cosmique, mais qui est en même temps

celui du corps humain en bonne santé) ressemble bel et bien à l'hétéronormativité conventionnelle, une bipartition entre féminin et masculin. Cependant, ce que je nomme orifice-organes-génitaux est dans le trigramme yang (un trait yang entier). En plus, dans la partie supérieure de l'hexagramme se trouve le trigramme yin, qui est associé à la terre et la féminité, c'est-à-dire qu'il est *au-dessus* du trigramme yang, qui, lui, est associé au ciel et la masculinité. Autrement dit, selon les Anciens chinois, l'hexagramme de la grande stabilité figure (et écrit) à l'inverse de l'ordre «naturel» (de la nature) où le ciel est en haut et la terre en bas. Donc ce qui est intéressant, c'est que l'hexagramme symbolise, sans pour autant être sous la contrainte d'illustrer la nature. Autrement dit, nous avons là un régime de représentation qui résiste à la naturalisation, à l'impératif d'imiter la structure de la réalité, de la nature.

Dans un même ordre d'idées, dans l'*I-Ching*, l'hexagramme qui suit immédiatement celui que nous étudions ici représente justement les choses «telles qu'elles sont»: tout est en ordre, et selon la nature, le ciel est bien au-dessus de la terre... puisque le trigramme yang (le ciel masculin) est au-dessus du trigramme yin (la terre féminine). Or cet hexagramme s'appelle Pi, ou la grande

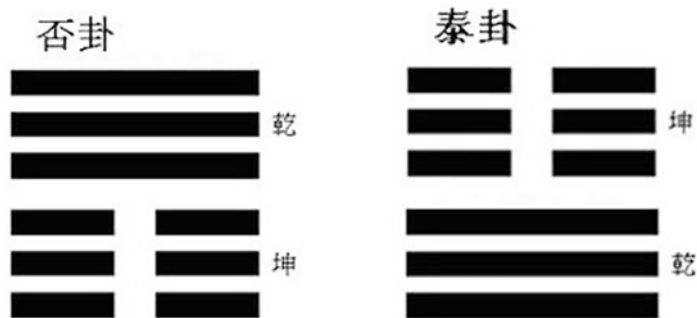


Figure 2. Hexagramme Pi et Hexagramme Tai.

stagnation. L'hexagramme Pi représente au plan visuel de l'imaginaire la position du missionnaire, l'un des symboles culturels de la reproduction hétéronormée. Il récapitule, il résume à lui seul la vieille hiérarchie de l'homme placé au-dessus de la femme, vieille hiérarchie supposément fondée dans «l'ordre naturel», par une équivalence en fait injustifiable qui veut que «ciel au-dessus de la terre» équivaille à «masculin au-dessus du féminin». Il est important de prendre conscience de ces «équivalences» qui restent répandues dans la pensée, et peut-être de prendre conscience de leur absence d'évidence.

Puisque la propension yin est de descendre, et la propension yang, de monter, alors dans l'hexagramme Pi les deux propensions ont tendance à se séparer, et *non à se rejoindre*. Ce qui se passe donc, c'est la grande stagnation. Par ailleurs, le mot Pi – 否 est aussi le mot de la négativité, c'est-à-dire,

de «nier» (prononcé comme «fou»). Ce qui est donc absolument inattendu en termes de conséquences, c'est que là même où graphiquement le masculin prend le dessus, ce qui arrive n'est que négativité: c'est la stagnation assurée. L'hexagramme Pi combine de façon inattendue l'ordre patriarcal et hétéronormé avec négativité et stagnation.

Il est intéressant pour notre propos ici de faire converser ce que révèle l'hexagramme Pi avec la thèse antisociale et *nofuture* de Lee Edelman, basée sur une réinterprétation de la pulsion de mort. Nous nous retrouvons donc en présence de deux modalités de la négativité, deux types de négativité: d'une part la négativité qui est attribuée aux queers, sous la forme de négation de ce qui rend le futur absolument désirable à travers l'Enfant. Ce qui constitue le cœur de la critique *queer*, à assumer depuis la position structurellement antisociale du *queer*.

D'autres part, dans mon interprétation de de l'Hexagramme Pi, où l'ordre naturel, à entendre au sens de «normal», où le masculin l'emporte sur le féminin, j'ai fait l'hypothèse que la stagnation et l'ordre hétéronormé dominé par le masculin sont pour ainsi dire synonymes.

4. Conclusion: Vers un Futur Reproductible ou une Maternité Décolonisée

En guise de conclusion, je souhaite rappeler que les peuples indigènes sont au front du combat contre la catastrophe écologique qui ferme les possibilités d'un futur vivable. L'une des images qu'ils invoquent souvent et ce pour qui ils luttent est la Terre-Mère ou la Panchamama qui ne sont pas seulement une métaphore ou issue d'un mythe/mythologie. Coatlicue par exemple, est la «mère» qui produit et détruit, la mère terrible, la mère «Mother Camp» qui n'a pas de genre fixe (Xiang, 2001). Elle¹¹ est la

11. En effet, le Nahuatl, la langue des aztèques n'a pas de genre grammatical. C'est-à-dire, l'utilisation du prénom féminin ici est une convention propre à la langue française (et aussitôt, dans plusieurs cas, en espagnol).

terre qui donne naissance au maïs qui nourrit la vie, mais aussi la terre où les morts sont enterrés. La *vagina dentata* qui donne la vie et la dévore. Le futurisme reproductible est conçu dans la «pulsion de mort». La figure de Coatlicue jouait déjà un rôle très important dans les travaux de Gloria Anzaldúa, une des théoriciennes pionnières de la pensée *queer* imbricationniste (Anzaldúa, 1987).

Dans le climat politique tellement toxique de notre ère (toxique, au sens aussi bien métaphorique que réel) l'obstacle au futur, la mort et la pulsion de mort sont alignés avec ce que l'hexagramme Pi a proposé: une stagnation produite par l'ordre hétéronormé colonial. Et autant pour les perspectives imbricationnistes que les critiques écologiques, le futurisme reproductible reste étroitement lié à l'hétéronormativité, qui est à la fois patriarcal, homophobe et j'ajoute, raciste: «l'hétéronormativité reproductrice est au service de l'exploitation de la terre, une espèce d'exploitation qui atténue le risque et cause la destruction de l'environnement parce que le monde est supposé d'avoir la capacité de se reproduire infiniment» (Anderson *et al.*, 2012, p. 85). Le futur, comme l'a bien résumé José Muñoz (2009) dans sa critique de la thèse antisociale, n'est pas encore là/ présent/disponible pour les queers racisés, si bien que l'Enfant

Edelmanien rend visible et légitime le système hétéronormatif patriarcal et mérite la mort. Par ailleurs, le meurtre de la Mère d'après une théorie queer décolonisée et écologique mérite être repensé. J'espère avoir pu développer l'idée d'une maternité décolonisée et *queerisée* qui, n'étant ni hétéronormée ni stagnante, puisse répondre à/refléter le *climat* politique et écologique dans laquelle nous vivons aujourd'hui.

Références

- AHO, J. (2002). *The Orifice as Sacrificial Site: Culture, Organization, and the Body*. Aldine de Gruyter.
- ANDERSON, J. E. *et al.* (2012). Queer Ecology: A Roundtable Discussion. *European Journal of Ecopsychology*, (3), 82-103.
- ANZALDÚA, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Book Company.
- BAYNES, C. F., Jung, C. G. et Wilhelm, R. (1951). *The i Ching, or, Book of Changes. The Richard Wilhelm Translation. Rendered into English by Cary F. Baynes. Foreword by C.G. Jung*. Routledge & Kegan Paul.
- CHEN, M. Y. (2012). The exception to the conventional ordering of sex, reproduction and intimacy. In *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*. Duke University Press.
- EDELMAN, L. (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press.
- EDELMAN, L. et Démont, M. (2016). *Merde au futur: théorie queer et pulsion de mort*. Les grands classiques de l'érotologie modern. Epel.
- FURTH, C. (1999). *A Flourishing Yin: Gender in China's Medical History, 960-1665*. University of California Press.
- JAGOSE, A. (1996). *Queer Theory: An Introduction*. University Press.
- KLEIN, C. F. (2001). None of the Above: Gender Ambiguity in Nahua Ideology. In *Gender in Pre-Hispanic America: A Symposium at Dumbarton Oaks* (pp. 183-254). Dumbarton Oaks.
- LAHIRI, B. (2011). In Conversation: Speaking to Spivak. In *The Hindu*. Books.
- LIU, P. (2015). *Queer Marxism in Two Chinas*. Duke University Press.
- LUGONES, M. (2007). Heterosexuality and the Colonial/Modern Gender System. *Hypatia*, 22(1), 186-209.
- _____. (2010). Toward a Decolonial Feminism. *Hypatia*, 25(4), 742-59.
- MIGNOLO, W. (2005). *The Idea of Latin America*. Blackwell.
- MOOKHERJEE, N. (2012). Reproductive Heteronormativity and Sexual Violence in the Bangladesh War of 1971. *Social Text*, 30(2), 123-31.
- MUÑOZ, J. E. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. University Press.
- O'GORMAN, E. (1958). *La Invención de América: El universalismo de la cultura occidental*. Universidad Nacional Autónoma de México.

- PARVULESCU, A. (2017). Reproduction and Queer Theory: Between Lee Edelman's *No Future* and J. M. Coetzee's *Slow Man*. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 132(1), 86-100.
- PERREAU, B. (2016). *Queer Theory: The French Response*. Stanford University Press.
- RABASA, J. (2006). Elsewheres: Radical Relativism and the Frontiers of Empire. *Qui Parle: Literature, Philosophy, Visual Arts, History*, 16(1), 71-94.
- RIVERA CUSICANQUI, S. (2012). Ch'ixinakax Utxiwa: A Reflection on the Practices and Discourses of Decolonization. *South Atlantic Quarterly*, 111(1), 95-109.
- TESSENOW, H., Unschuld, P. U. et Zheng, J. trans. (2011). *Huang Di Nei Jing Su Wen: An Annotated Translation of Huang Di's Inner Classic-Basic Questions*. University of California Press.
- VANDERMEERSCH, L. (2013). *Les Deux Raisons de La Pensée Chinoise: Divination et Idéographie*. Gallimard.
- WANG, R. R. (2012). *Yinyang: The Way of Heaven and Earth in Chinese Thought and Culture*. Cambridge University Press.
- XIANG, Z. (2001). *Queer Ancient Ways: A Decolonial Exploration*. Puctum Books.
- _____. (2018). Transdualism: Towards a Materio-Discursive Embodiment. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 5(3), 421-38.



Esa huella del odio. El cuerpo como eje rector de la trans-literatura en *Las malas* de Camila Sosa Villada

Maravillas Moreno Amor
Universidad de Murcia

Resumen

La voz trans está íntimamente ligada a la experiencia corporal en múltiples sentidos. Entre todos ellos, tres resultan cruciales: la negación del cuerpo dado, la trans-formación del cuerpo y el rechazo social del cuerpo trans-formado. El fundamento del conflicto trans es la disonancia entre cuerpo e identidad, tensión que lleva a una suerte de metamorfosis desde el cuerpo binario e impuesto hasta un nuevo cuerpo no-normativo. El impulso de transformación se responde por parte de la sociedad expulsando a estas corporalidades de ciertos espacios convencionales –las oportunidades laborales, por ejemplo– y esto los empuja a

la prostitución como única salida. El cuerpo se convierte en el único medio no solo de vida, sino para la vida: es el origen mismo del conflicto social y político desde la posición trans, pero también se vuelve por igual en escenario de dominación y en oportunidad de liberación. Sosa deja constancia en su novela *Las malas* (2019) del desacuerdo existente entre el rechazo heteronormativo de los trans en los llamados «espacios convencionales» y, paradójicamente, el deseo de los hombres heterosexuales consumidores de prostitución hacia la mujer transexual, algo que podría explicarse a partir de su hiperfeminidad y la radicalidad de sus atributos

físicos. En definitiva, a través del análisis de la obra, nos proponemos investigar hasta qué punto el cuerpo se constituye en el verdadero «punto ciego» –recuperando el concepto de Cercas– de la trans-literatura.

Palabras clave:

trans-escritura,
Camila Sosa,
cuerpo, literatura
latinoamericana,
Las Malas,
identidad.

Abstract

The transsexual voice is intimately linked to the bodily experience in multiple ways. Among all of them, three are crucial: the negation of the given body; the trans-formation of the body, and the social rejection of the trans-formed body. The foundation of the trans conflict is the dissonance between body and identity, a tension that leads to a kind of metamorphosis from the binary and imposed body to a new non-normative body. The drive for transformation is responded to by society by expelling these corporations from certain conventional spaces - job opportunities, for example - and this pushes them to prostitution as the only way out. The body becomes the only means not only of life, but for life: it is the

very origin of social and political conflict from the trans position, but it also becomes a scene of domination and an opportunity for liberation. Sosa records in his novel *Las malas* (2019) the disagreement between the heteronormative rejection of trans people in the so-called “conventional spaces” and, paradoxically, the desire of heterosexual men who consume prostitution towards transsexual women, something that It could be explained from its hyperfemininity and the radicality of its physical attributes. Ultimately, through the analysis of the work, we intend to investigate to what extent the body constitutes the true “blind spot” –recovering the concept of Cercas– of trans-literature.

Key words:

Camila Sosa, body,
Latin American
literature, Las
Malas, identity.

1. Introducción

491 /

Al comienzo de su libro *Cuerpos que importan*, Judith Butler aseguraba que pensar la materialidad del cuerpo arrastra invariablemente a otros terrenos. Unos terrenos que, desde la performatividad, buscan repensar toda noción de estructura (Pérez Navarro, 2009) y que se escapan de la consideración del cuerpo como simple objeto de pensamiento e irremediabilmente tendentes a un mundo que está más allá de ellos mismos:

Traté de disciplinarme para no salirme del tema, pero me di cuenta de que no podía fijar los cuerpos como simples objetos del pensamiento. Los cuerpos no sólo tienden

a indicar un mundo que está más allá de ellos mismos; ese movimiento que supera sus propios límites, un movimiento fronterizo en sí mismo, parece ser imprescindible para establecer lo que los cuerpos «son». (Butler, 2002, p. 11)

Situar la corporalidad como sentido prioritario de una epistemología crítica sobre la realidad social implica atender a las formas del cuerpo como alteraciones significativas del hecho ideológico. Esta concepción envuelve un movimiento fronterizo imprescindible para comprender lo que el cuerpo es y lo que el cuerpo simboliza.

Butler (2002) continúa su ejercicio teórico preguntándose, primero, si acaso había «algún modo de vincular la cuestión de la materialidad del cuerpo con la performatividad del género» y, segundo, «qué lugar ocupa la categoría del *sexo* en semejante relación» (Butler, 2002, p. 17). Estos interrogantes son los que nos sacuden cuando leemos *Las malas*, novela de la argentina Camila Sosa Villada. Galardonada con el premio Sor Juana Inés en 2020, esta autoficción relata la vida de Camila en una comunidad de transexuales que ejercen la prostitución durante su estancia universitaria en Córdoba. En el discurso que ofreció al recibir el mencionado galardón, Camila Sosa Villada aseguró que con *Las malas* vino a escribir lo que otros escribieron en su cuerpo. Y es que, cuando hablamos de trans/escritura, como Camila la denomina en su autobiografía, *El viaje inútil* (2018), la voz narrativa y dialogante se encuentra, en múltiples sentidos, íntimamente ligada a la experiencia corporal. El cuerpo es, así, el elemento nuclear de la experiencia vital, y solo a partir del conflicto corporal es posible llegar a entender las disonancias emocionales que estructuran el relato trans.

Al mismo tiempo que comprendemos las implicaciones políticas y artísticas del

discurso corporal, asistimos a un momento histórico en el que la cuestión transexual, cuestión profundamente corporal, abandona los márgenes y se convierte en un tema esencial, tanto para el movimiento LGTBIQ+ como para el propio movimiento feminista. En este contexto de efervescencia pública, la trans/escritura participa, con sus escenarios narrativos, de una compleja disputa por el derecho a la autodeterminación de género, que no es más que la conquista del derecho a la libre expresión de la identidad personal.

Volviendo de nuevo a los postulados de Judith Butler (2002), los llamados «imaginarios morfológicos», deudores del entendimiento lacaniano, nos permiten desmitificar la morfología del cuerpo como realidad natural estandarizada y referencial, algo que se conecta con las teorías de Haraway (1997) sobre la función moral de la naturaleza. Propone ahora Butler pensar el exterior carnal como «una proyección investida psíquicamente, una idealización o ficción del cuerpo entendido como totalidad y *locus* de control» (Butler, 2002, pp. 115-116).

La conquista del cuerpo, la transformación del cuerpo, la transición de los cuerpos, todos ellos son espacios subversivos por definición, en tanto que el cuerpo como abstrac-

ción ideal ha permitido simplificar nuestra percepción del mundo y, en este momento, las categorías funcionales de asimilación son sometidas a un fuerte estrés cognitivo. El anhelo transexual viene a proponer, en última instancia, el derrocamiento de los órdenes proyectados y su sustitución por un sistema descategorizado. En este proyecto de renovación estructural, la trans/escritura permite dotar al imaginario colectivo de referentes válidos que actúen, sin mayor pretensión, como espacios de refugio, pero, simultáneamente, como instancias de legitimación que nos recuerden cómo la visibilización se convierte en condición de posibilidad de la aceptación social. Eso sí, no es posible afirmar que estos dos sean objetivos conscientes de las trans/escritoras, siendo más aceptable y plausible pensar que son, en todo caso, consecuencias de su acción.

En la trans/escritura creemos ver, sin distinción sustantiva posible, el ánimo que impulsa la actividad literaria general, y considerando este postulado debe afrontarse la lectura del capítulo. Como cualquier otra iniciativa literaria, la trans/escritura resulta ser un ejercicio personal de libre expresión, un intento de sanación, una actividad de autoexploración que, si adquiere contenido político, es más bien por su recepción que por un esfuerzo premeditado previo

(Benítez Becerra, 2018). Lo que sí parece ser distintivo de este incipiente subgénero es el protagonismo del autor(a), distorsionado como realidad ficcional y conformado como requisito destacado para la presentación del objeto artístico.

A continuación, nos proponemos evidenciar la posición manifiesta del cuerpo en la trans/escritura, no solo asumiéndolo en su papel de motivo narrativo recurrente, sino también observando de forma más ambiciosa el cuerpo como tópico que funda una unidad operativa en las escrituras *queer*, preocupadas por la disidencia y obligadas, por tanto, a prestar atención a los orígenes principales que sustentan una normatividad excluyente, habitualmente relacionados con las rupturas identitarias, y que redirigen comúnmente al aspecto material-externo de estos procesos de separación de lo consolidado (Echeverría, 1997; Córdoba, 2009; Escobar Cajamarca, 2013).

2. El cuerpo como eje rector de la trans/escritura

Como ya se ha tenido ocasión de mencionar, la voz trans está íntimamente ligada a la experiencia corporal en múltiples sentidos. Entre todos ellos, tres resultan cruciales: la

negación del cuerpo dado, la trans-formación del cuerpo y el rechazo social del cuerpo trans-formado. Todos ellos coinciden en un entendimiento conflictivo del cuerpo que asume cuatro postulados básicos:

1. El cuerpo es un constituyente prioritario del autoconcepto, del estereotipo y de la categorización, por seguir los términos de la Teoría de la Identidad Social (TIS) de Tajfel (1984).
2. El cuerpo vehicula la expresión del género y se comporta como determinante del sexo. El cuerpo es la frontera de posibilidad del *yø* binario y aparece asignado forzosamente al individuo. Es anterior a la conciencia expresiva.
3. El cuerpo divide a la sociedad y clasifica a sus miembros. El cuerpo nos señala el camino de nuestras relaciones grupales.
4. El cuerpo es el elemento más radical de la heteronormatividad. Su aparente disposición como objetividad material desarrolla un aparato ideológico opresivo.

2.1. La negación del cuerpo dado

El repudio del cuerpo otorgado al nacer es el acto fundacional del movimiento transexual. El sujeto trans es capaz de diferenciar cuerpo e identidad y, al enajenar su cuerpo de su autoconcepto, entra en un principio de contradicción que debe resolverse, o con la negación de la esencia o con el cambio de la forma. Es interesante subrayar que al acto de negación del cuerpo dado le precede una reflexión autónoma sobre el cuerpo como entidad independiente del *yø*. El sujeto trans se constituye a partir de la fuerza de la abyección, del rechazo de un exterior –físico– constitutivo que, de algún modo, es epicentro interior o consustancial al mismo sujeto por cuanto su repudio supone la propia fundación. *Yø* transexual no podría emerger sin que su identificación se produjese a partir del acto revolucionario del rechazo en lo que Butler (2002) llamó el campo de la abyección. El cuerpo con el que se nace y que es rechazado se convierte en un espectro amenazante para el sujeto. Elevar el cuerpo a la categoría de amenaza violenta surge de una certera constatación de dos hechos. El primero es que el cuerpo dado limita el campo de desarrollo personal siendo, además, un elemento difícilmente alterable en el corto plazo. El segundo es

que el cuerpo ha prefijado para el sujeto unos roles sin espacio para su debate. En esto ni siquiera ha intervenido una acción discursiva profunda, tan solo resulta que la imagen percibida activa unas propuestas de comportamiento:

La ignorancia que ataba a mi mamá a la enfermedad de ese matrimonio y a mí a la enfermedad de mi matrimonio con el mundo, la ignorancia que ahoga hasta el mareo, el derrumbe de mi madre que yo prolongué en mí, como un animal atrapado en una cueva. Mi mamá con un niño a cuestas que ya comenzaba a decepcionarla, pobre madre: el niño afeminado que no cedió a los cintazos, al castigo, a los gritos y cachetadas que intentaban remediar semejante espanto. El espanto del hijo puto. Y mucho peor: el puto convertido en travesti. Ese espanto, el peor de todos [...] Aquel animal feroz, mi fantasma, mi pesadilla: era demasiado horrible todo para querer ser un hombre. Yo no podía ser un hombre en ese mundo. (Sosa Villada, 2019, p. 47)

Me veo en el espejo, pero no soy la persona que veo. Mi cuerpo no me representa, me siento diferente a mi exterior. Surge la posibilidad, tentación de fácil acceso, de

considerar el conflicto cuerpo-mente como una patología. ¿Quién al verse no es capaz de reconocerse? ¿Se puede ser sin ser lo que realmente se es? La realidad previa a la transición es una realidad extraña, absurda, incontrolable, carente de todo sentido. A esta situación se enfrenta una persona transexual en lo que podríamos llamar el momento de génesis de su tensión narrativa. Sobre la inclusión de los transexuales en el «mundo liminal» a partir de este momento de dislocación, realizó una extensa aportación Judith Halberstam en *In a Queer Time & Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (2005), esencialmente relacionada con el contenido cultural de la construcción de la subjetividad. El problema de las identidades remite en Halberstam a los artefactos espacio-temporales del binarismo, aparatos que operan aportando una representación de la masculinidad y la feminidad no abierta a escisiones provocativas. La negación del cuerpo dado termina por ser sustantivamente más traumática por el componente contracultural que este ejercicio adquiere. Hay, en resumen, una actuación divergente a nivel moral, que aparece conjuntamente con una propuesta de alteración de los códigos de representación simbólica.

2.2. La trans-formación del cuerpo

La disonancia entre cuerpo e identidad que produce el conflicto trans genera una suerte de metamorfosis del cuerpo catalogable en el binarismo de género hacia un nuevo cuerpo no enteramente normativo. Por lo tanto, la trans-formación del cuerpo se inserta en una dinámica de deconstrucción postestructuralista que, además de cerrar el círculo y lograr que el sujeto dé vida a lo que nombra realmente, como dice Butler, generará un poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula y que impone. El cuerpo ansiado, que es un cuerpo alineado y una «construcción tecnológica» (Stryker, 2021), aparece como centro del deseo por ser la única vía certera para poder resolver la tensión cognitiva que la disonancia identitaria ha provocado.

Sin embargo, la trans-formación no siempre es un proceso totalmente feliz. El difícil viaje hacia el «verdadero yo», que se realiza en *Las malas* sin que existan políticas públicas de amparo y garantía sanitaria, provoca ejercicios constantes de autolección. Es tal el nivel de insatisfacción y de frustración que provoca la imposibilidad de verse como uno desea, que las travestis de Camila Sosa no dudan en someterse a tratamientos hormonales sin prescripción

ni supervisión médica, inyectándose aceite de avión a modo de implantes en pechos, nalgas, caderas y pómulos. La máxima artificialidad es una manera desesperada de conseguir rápidamente la alteración de la imagen. El odio hacia el propio cuerpo, que es, a su vez, amor insostenible hacia el cuerpo soñado, justifica conductas irracionales que, años más tarde, dejarán huella en unos cuerpos brutalmente heridos y modificados, absolutamente deshumanizados. A la violencia sistémica sufrida por el colectivo transexual, blanco de todo tipo de ataques machistas, vulnerable, fácilmente violable y desprovisto de toda dignidad, se suma una violencia autoimpuesta e inconsciente, fruto de un impulso irrefrenable hacia la liberación.

De las consecuencias de los ejercicios clandestinos (por necesidad) de trans-formación deja constancia Camila Sosa en su obra, reflexionando, asimismo, sobre la morfología particular (hiperfeminizada, pretendidamente ultranormativa) del cuerpo transformado:

Sus tetas y sus caderas cargaban unos moretones eternos, a causa de las palizas recibidas cuando había estado detenida, incluso en tiempos de los milicos [...] No, me retracto: esos moretones eran por el

aceite de avión con el que había moldeado su cuerpo, ese cuerpo de *mamma italiana* que le daba de comer, pagaba la luz, el gas, el agua para regar aquel patio hermosamente dominado por la vegetación, aquel patio que era la continuación del parque, tal como el cuerpo de ella era la continuación de la guerra. (Sosa, 2019, p. 20)

Podemos observar cómo el destino de la transformación es un cuerpo exuberante, una feminidad explosiva, que sirva a las fantasías eróticas de los puteros. El mundo travesti sucumbe a la normatividad de género y se aleja de lo *queer* para poder comer. Los clientes quieren ver pechos enormes, cinturas de avispa, labios carnosos, «mamas». Buscan en aquellos cuerpos, que rechazan de día, unas mujeres inexistentes en cualquier otra zona de la ciudad. Los que frecuentan el parque buscan algo irreal, una ficción corporal con la que pactan un sentido de realidad. Sabiéndose objeto de una imposición violenta, la satisfacción de los tórridos afanes de aquellos hombres se convierte en la razón justificativa de esta específica vía de transformación. Son las reglas del único mercado de trabajo en el que las travestis pueden estar: el de la prostitución, el mercado de los cuerpos. Desde una óptica marxista, su cuerpo como totali-

dad y como concepto (no una parte, sino la idea del cuerpo y sus ejercicios materiales) es el medio de producción, la mercancía de la que son propietarias. El cuerpo plastificado pronto comienza a doler, a volverse feo, a dejar de ser atractivo para los clientes. Dura poco la ficción explosiva y una vejez de contornos deformados llama a la vida de estas mujeres descamisadas. Se pierde la mística de la revolución anti-binaria y la crueldad de lo heteronormativo nos hace tomar conciencia de las costuras de una dolorosa travesía: «Pero las zonas inyectadas se le habían llenado de unos moretones desagradables y el líquido se había desplazado en cualquier dirección, dejándola llena de bultos y pozos como la superficie lunar» (Sosa Villada, 2019, p. 21).

El autoatentado contra la salud, si se nos permite el término, producido por una ambición de hiperfeminización deja de ser una libre voluntad para convertirse en un requisito impuesto para ejercer la prostitución, para la supervivencia:

Si alguien quisiera hacer un registro exacto de esa mierda, entonces debería ver el cuerpo de La Tía Encarna. Eso somos como país también, el daño sin tregua al cuerpo de las travestis. La huella dejada en determinados cuerpos, de manera injusta,

azarosa y evitable, esa huella del odio.
(Sosa Villada, 2019, p. 19)

Por lo tanto, la transformación se les impone por la heteronormatividad que domina la sociedad, que les obliga a encajar en el binarismo, a reproducir los roles sociales imperantes o ser todavía más excluidos, pues todos los que escapan de lo normativo, lo binario, pasan a ser los expulsados de esta nueva República platónica:

Así agoté el puñado de belleza que me había sido dado: en aproximadamente dos o tres años. La hermosura fue breve. Y mientras existió fue maravillosa. Pero la mala alimentación, las noches sin dormir, el alcohol, la cocaína, todo fue dejando en ruinas un cuerpo que había sido hermoso. Comenzó a serme imposible cobrar por esa deformidad lo mismo que cobraban mis colegas. Yo no era una travesti de la vieja escuela, no ostentaba tetas monumentales ni un rostro corregido por cirugías. No: yo era una travesti pueblerina a la que le tocó en suerte nacer en un cuerpo menudo, con unos piecitos que no alcanzaban a llenar un zapato talla 37 y una voz absolutamente femenina. (Sosa Villada, 2019, p. 103)

Resulta, entonces, sumamente interesante la relación entre cuerpo y fetichismo, entre el deseo hacia el cuerpo y el cuerpo deseado mediante una doble tensión narrativa: de una parte, ese querer un cuerpo que no es el mío de la persona trans y, de otra, el cliente cishetero que busca un cuerpo artificial, irreal y producto del fetiche que solo puede encontrar en una mujer trans. Es en este proceso de mercantilización del cuerpo, de concebir el cuerpo deseado exclusivamente en términos de medio de producción, como se dijo anteriormente, que se produce una reconcepción del proceso de transformación a partir de la cual el sujeto que se apropia y adopta una nueva norma corporal lo hace no solo por la cuestión de la identificación sexogenérica, sino por intercesión de los discursos que emplea el imperativo heterosexual para permitir, siquiera en los márgenes, determinadas identificaciones sexuales y excluir o repudiar otras:

La relación entre Encarna y su Hombre Sin Cabeza había comenzado como un arreglo comercial de lo más próspero, porque cuando se conocieron La Tía estaba en la plenitud productiva de su cuerpo. Los clientes no significaban para ella el menor desgaste. De manera que bien podía acostarse con diez hombres por noche, algo que sucedía muy a menudo, y despertarse al

otro día fresca y enérgica como un viento de verano. (Sosa Villada, 2019, p. 28)

2.3. El rechazo social del cuerpo transformado

Las malas muestra a la perfección cómo el único espacio que se les permite a Camila, a La Tía Encarna y a las demás prostitutas transexuales es el parque Sarmiento: «Ahí, en ese Parque contiguo al centro de la ciudad, el cuerpo de las travestis toma prestado del infierno la sustancia de su hechizo» (Sosa Villada, 2019, p. 11). Su cronotopo es el parque, y lo es en la medida en que es atemporal, sincrónico. Es decir, tradicionalmente se ha vinculado la prostitución a la nocturnidad, a la sordidez que otorga la oscuridad, pero en *Las malas* el parque funciona como gueto, como exilio, y se les está permitido mostrarse abiertamente en él (solo en él) a cualquier hora del día. Este rechazo social que domina la vida de las travestis las empuja a la prostitución como única salida para la supervivencia y el cuerpo transformado comienza a ser el único medio no solo de vida, sino también para la vida. Es crucial en la novela el rito iniciático de prostitución, con toques de destino inexorable, que describe Camila:

Una noche sucede. Vivo en aquella pensión de barrio en Córdoba capital. Al salir de la universidad, caminando por una calle desierta, un auto frena a mi lado y el conductor me pregunta qué estoy haciendo: «vuelvo de la facultad», le respondo, pero él no me cree, entonces abrevia el trámite y me pregunta cuánto cobro. Arriesgo un número, él acepta. (Sosa Villada, 2019, p. 50)

Además, este destino impuesto les augura consecuencias insalvables que se asumen como precio a pagar por la supervivencia; en algunos casos, el temido VIH; en otros, la violencia y la muerte: «¿Sabe cómo lo vamos a encontrar su madre y yo un día? Tirado en una zanja, con sida, con sífilis, con gonorrea, vaya a saber las inmundicias con las que iremos a encontrarlo su madre y yo un día» (Sosa Villada, 2019, p. 49). Cuando la sociedad recupere ese espacio para destinarlo a familias y deportistas, con la típica hipocresía del progresismo *smart*, y se les expulse de su único reducto, que ellas hablen de la orfandad. De una convivencia pacífica, si es que la reclusión vergonzante puede ser convivencia, pasan a una expulsión definitiva. Les arrebataron el único lugar en el que les permitían ser. Por lo tanto, el mismo cuerpo que crea identidad, que las identifica, pasa a ser el objeto

absoluto de discriminación. Es la suya una corporeidad discriminada, expulsada de la ciudad, rechazada por las interpelaciones que provoca, una corporeidad que es mejor no ver para no ser conscientes de su existencia y para que esa existencia no nos cree incómodas preguntas sobre quiénes somos:

La temporada de caza ha comenzado. Todo el barrio nos acosa. Quieren la matanza de las travestis. Que lo anuncien los diarios, que lo filmen los noticieros, que figure después en los libros de historia: “Hoy recordamos la matanza de las travestis”. (Sosa Villada, 2019, p. 140)

Esta matriz excluyente de su cuerpo mediante la cual, asimismo, ya se forma el sujeto en la trans-formación, genera precisamente aquellas zonas de lo «invivable», lo «inhabitable» que estarían densamente pobladas por todos aquellos susceptibles de recibir el adjetivo *queer* y que constituirá el límite que los defina a partir de la fuerza de la abyección de sus corporeidades de los llamados «espacios convencionales», como las oportunidades laborales. La pregunta esencial a este respecto es por qué el cuerpo trans provoca rechazo. Una respuesta sencilla, pero a la vez certera, es que los cuerpos trans son rechazados porque informan de

una «identidad monstruosa» socialmente censurable (Stryker, 2021). La falta de garantías médicas públicas genera procesos de trans-formación incompletos y tratamientos intermitentes que refuerzan la condición extraña y no binaria de los travestis. Rápidamente podría deducirse que la solución a este problema es apostar por el financiamiento público de las intervenciones de reasignación de sexo, consiguiendo cuerpos más binarios y menos llamativos. Esta conclusión encierra una gran violencia, cuando, en realidad, la respuesta frente al rechazo social a lo diverso no debería pasar, jamás, por subsumir lo diverso en categorías confortables para el sistema.

Por último, cabe destacar el aspecto de la maternidad para unas mujeres que no pueden concebir biológicamente, pero que sienten el instinto maternal. Es especialmente significativo el episodio en que las prostitutas encuentran en el parque un niño abandonado y La Tía Encarna decide adoptarlo, ilegalmente, por supuesto, pues él podrá drenar «el dolor histórico que la habita»: la posibilidad de la maternidad (Sosa Villada, 2019, p. 17). Más adelante asegura que ese niño vino al mundo a renacer su carne muerta completamente «como un puñado de carne seca» (Sosa Villada, 2019, p. 36). Y es que a las transexuales

de la novela no solo la biología les impide ser madres, sino que, nuevamente expulsadas por la sociedad, son rechazadas para la adopción.

3. A modo de conclusión: la trans/escritura como un ejercicio de corporalidad subversiva

La representación del cuerpo ha adquirido tradicionalmente implicaciones políticas y artísticas evidentes, pero el discurso corporal se hace esencial ahora, en un momento histórico en el que el colectivo transexual abandona las sombras y los márgenes y reclama su espacio, el espacio negado hasta hoy. En búsqueda de su derecho a la autodeterminación de género, la representación literaria del cuerpo como conquista, como lucha o como objetivo se convierte en un espacio de claro valor subversivo.

Como ya se ha dicho, no se pretende sostener que estos sean objetivos últimos de escritoras como Camila Sosa, pero sin duda son consecuencias de sus obras. *Las malas* funda, por tanto, un proyecto de renovación escritural que pretende dotar al colectivo de un imaginario y unos referentes que legitimen y visibilicen su presencia en los espacios convencionales. En este sentido, el

cuerpo transformado se manifiesta en la autoficción no ya como mero motivo de una isotopía de lo trans, sino, de un modo mucho más ambicioso, como unidad operativa –física, externa– de una escritura *queer*. La misma voluntad de alcanzar la identidad real es la que los excluye socialmente y los margina. El cuerpo es el objeto de deseo, pero también es la razón del rechazo; por lo tanto, toda lucha subversiva ha de partir necesariamente de su consideración. La trans/escritura es, según se ha podido constatar, una escritura del cuerpo y sobre los cuerpos, un ejercicio artístico orientado a contar los cuerpos que no cuentan.

Referencias

- BENÍTEZ BECERRA, J. D. (2018). *Teoría de una novela sin título o cómo escribir una novela sobre escribir una novela*. Tesis de maestría. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- BUTLER, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales discursivos del «sexo»*. Paidós.
- CÓRDOBA, D. (2005). «Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad». En D. Córdoba, J. Sáez y P. Vidarte (eds.) *Teoría queer: Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas* (pp. 21-66). Egales.
- DESPENTES, V. (2007). *Teoría King Kong*. Editorial Melusina.
- ECHEVERRÍA, B. (1997). Queer, manierista, bizarro, barroco. *Debate feminista*, Año 8, (16), 3-10. Consultado: 30/03/2022. <https://bit.ly/3qV2x1w>
- ESCOBAR CAJAMARCA, M. R. (2013). La politización del cuerpo: Subjetividades trans en resistencia. *Nómadas*, (38), 133-149. Consultado: 30/03/2022. <https://bit.ly/3LtBF1S>
- HALBERSTAM, J. (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. NYU Press.
- HARAWAY, D. (1997). *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©. Meets_Oncomouse™: Feminism and Technology*. Routledge.
- PÉREZ NAVARRO, P. (2009). «Cuerpo y discurso en la obra de Judith Butler: políticas de lo abyecto». En D. Córdoba, J. Sáez y P. Vidarte (eds.) *Teoría queer: Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas* (pp. 133-149). Egales.
- SOSA VILLADA, C. (2018). *El viaje inútil. Trans/escritura*. Ediciones documentA/Escénicas.
- _____. (2019). *Las malas*. Tusquets.
- STRYKER, S. (2021). Mis palabras a Víctor Frankenstein sobre el pueblo de Chamoix: performando la ira transgénero. En P. Galofre y M. I. Missé (eds.) *Políticas trans. Una antología de textos desde los estudios trans norteamericanos* (pp. 135-163). Egales.
- TAJFEL, H. (1984). *Grupos humanos y categorías sociales*. Herder.



La política de la suciedad: *transfiguraciones de lo sucio en* la poesía travesti del Cono Sur (Shock, Rodríguez, Sosa Villada)

Ignacio Sánchez Osoreo
University of Notre Dame

Las sucias como yo no tenemos asco...
Claudia Rodríguez (2015)

Resumen

En este artículo analizo los corpus/cuerpos travestis de la escena reciente de la poesía trans-sudaca del Cono Sur: Susy Shock, Claudia Rodríguez y Camila Sosa Villada. En particular, propongo que las escritoras elaboran poéticas en que aparecen corporalidades que bien pueden ser re-conocidas desde un signifiante excrementicio que no es sino pura paradoja: son cuerpos-desechos que se hacen notar, que se les reconoce por sus de-formaciones, por su olor penetrante; pero que también «sirven» como abono de eróticas proscritas que son rechazadas y a la vez deseadas por una sociedad cínica. Frente a los discursos normalizadores, docilizadores e higienistas de los regímenes hetero-homo-trans-normativos

promovidos por el sistema neoliberal, las subjetividades travestis pueblan la ciudadanía capitalista con cuerpos excedentes que asumen tácticamente las etiquetas con las que se les «reconoce» en la sociedad: cuerpos sucios. Dado lo anterior, sostengo que la retórica de la suciedad es una estrategia de representación o *transfiguración travesti* subversiva que no solo persigue contestar a los corsés normativos y profilácticos de la escena neoliberal, sino que constituye un *locus* enunciativo de resistencia que encierra un potencial desestabilizador y comunitario.

Palabras clave:

poesía travesti,
transfiguraciones,
política, suciedad,
comunidad,
transnormatividad.



Abstract

In this article I analyze the transvestite corpus/bodies of the recent scene of trans-sudaca poetry in the Southern Cone: Susy Shock, Claudia Rodríguez and Camila Sosa Villada. In particular, I propose that female writers elaborate poetics in which corporealities appear that may well be re-known from an excremental signifier that is nothing but a pure paradox: they are waste-bodies that make themselves noticed, that are recognized by their de-formations, for its pungent smell; but they also “serve” as fertilizer for outlawed erotic women who are rejected and at the same time desired by a cynical society. Faced with the normalizing, docilizing and hygienist discourses of the hetero-homo-trans-normative regimes

promoted by the neoliberal system, transvestite subjectivities populate capitalist citizens with surplus bodies that tactically assume the labels with which they are “recognized” in the society: dirty bodies. Given the above, I argue that the rhetoric of sucio is a strategy of subversive transvestite representation or transfiguration that not only seeks to answer those who respond to the normative and prophylactic corsets of the neoliberal scene, but also constitutes an enunciative locus of resistance that encloses a destabilizing and community potential.

Keywords:

transvestite poetry,
transfigurations,
politic, dirt,
community,
transnormativity.

1. Introducción: las sucias hacen su ingreso a la ciudad (i)letrada

Primera postal: en el Buenos Aires de entresiglos, una noche cualquiera, un grupo de travestis transita por sus calles, «ensuciando» y «degenerando» el cuerpo de una nación que «limpia» de amenazas «raras» busca erigirse fuerte, sana y viril. Segunda postal: en los años ochenta, en plena dictadura militar chilena, la fotógrafa Paz Errázuriz y la periodista Claudia Donoso recogen en *La manzana de Adán* (1990) los testimonios de unas travestis que, obligadas por la policía, deben recurrentemente presentar sus carnés de sanidad para demostrar que están «limpias» y que, por tanto, no amenazan con contaminar el proyecto biopolítico que el régimen militar diseña, a través de un ideal de familia heterosexual.

Tercera postal: también por esos años, la escritora chilena Diamela Eltit (1980) realiza una *performance* que bien podría catalogarse como higienista: limpia y enjuaga la acera de un prostíbulo, un espacio signado por la inmundicia y la suciedad. Las representaciones, aquí señaladas, revelan todo un imaginario cultural que ha ligado, históricamente, las subjetividades travestis con la suciedad, la inmundicia y la abyección, en tanto son entendidas como corporalidades que resultan ininteligibles para las normativas de la gramática heterocispatriarcal.

Así las cosas, una travesti que ejerce la prostitución y que, por consiguiente, se acuesta con hombres es vista por la comunidad nacional como una degenerada y una

sucia, pues sus prácticas anales desestabilizan sus proyectos orientados a la reproducción. Pero esa travesti es además una sucia porque es una trabajadora sexual o, lo que es lo mismo a los ojos de la sociedad, una promiscua que, portando el virus del VIH/sida, viene a contagiar a los padres de familia que sostienen la nación. Si las travestis son, por antonomasia, las sucias de la comunidad imaginada, la sociedad «se ve obligada» a «limpiar» sus espacios expulsándolas hacia sus márgenes y convirtiéndolas en meros desechos que serán depositados en las afueras de la ciudad. «La patria escupe a las travestis» señala la poeta y activista Claudia Rodríguez (2018, p. 80), advirtiendo cómo es que para la nación las travestis son cuerpos molestos y problemáticos que son arrojados hacia esas zonas inhabitables de la abyección (Butler, 2015)¹. Las travestis devienen en identidades residuales que, puestas en la cloaca del plan regulador urbano, dejan de amenazar y contagiar a esa

ciudadanía que, paradójicamente, las desea y las rechaza.

Para la poeta Claudia Rodríguez (2018, p. 84), las escrituras travestis son «arrebataadas, feas y monstruosas». Estos epítetos condensan aspectos clave de la lectura que propongo sobre los corpus/cuerpos travestis producidos en el Cono Sur latinoamericano. Las poetisas elaboran poéticas en las que aparecen corporalidades que bien pueden ser re-conocidas desde un significante excrementicio que no es sino pura paradoja: son cuerpos-desechos que se hacen notar, que se les reconoce por sus de-formaciones y por su olor penetrante; pero que también «sirven» como abono de eróticas proscritas que son rechazadas y a la vez deseadas por una sociedad cínica. Frente a los discursos normalizadores, docilizadores e higienistas de los regímenes hetero-homonormativos promovidos por el sistema neoliberal, las subjetividades travestis pueblan la ciudadanía capitalista con cuerpos excedentes que asumen tácticamente las etiquetas con las que se las «reconoce» en la sociedad: posan reivindicando sus cuerpos monstruosos (Shock, 2020), se exhiben mostrando sus «mejillas barbudas», exudan olor a pobre (Sosa Villada, 2020) y se asumen «hediondas» y «sucias» (Rodríguez, 2015a). Dado lo anterior, sostengo que la retórica de la

1. Para Judith Butler (2015, p. 20), lo abyecto «designa aquí precisamente aquellas zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invivible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos».

suciedad es una estrategia de representación o *transfiguración travesti* subversiva que no solo persigue contestar a los corsés normativos y profilácticos de la escena neoliberal, sino que constituye un *locus* enunciativo de resistencia que encierra un potencial desestabilizador y comunitario.

En las líneas que siguen, describo, en primer lugar, la escena de la «poesía travesti, resentida y furiosa» del Cono Sur (Rodríguez, 2018, p. 83), a partir de las propias reflexiones teóricas de las activistas y escritoras de la región, como Marlene Wayar (2018), Susy Shock (2020), Claudia Rodríguez (2018) y Camila Sosa Villada (2019). En segundo lugar, discuto lo que aquí he llamado *transfiguraciones travestis de lo sucio* y, por último, analizo una serie de poemas que muestran el potencial desestabilizador de la suciedad en tanto estrategia estética-política a la que echan mano las poetisas.

2. Hacia una poética travesti, resentida y furiosa: la palabra sucia como arma

En *Cuerpos para odiar*, la poeta, *performer* y activista travesti chilena, Claudia Rodríguez (2015a), plantea un ejercicio meta-poético en relación con una escritura que se

enuncia a sí misma como «travesti, resentida y furiosa»:

La Delirio me grita en la calle: eeeella la poeta... ¿Qué pretenciosa soy cuando decí que escribí poesía? Nada de lo que me lees, rima. Escribir es otra cosa, no lo que decí que hacía. La escritura primero que nada es de cosas bellas, no *porquerías*². La escritura no pueden ser las mismas conversaciones de todos los días, ni mis problemas. Si el este me pega, eso nunca puede ser literatura [...] Las cortadas que tengo no debieran ser ni una palabra que recordar, sino, todo lo contrario, pura *vergüenza y fracaso*. La poesía, como vo' decí, no e' ni *amarga ni venenosa* como nosotras. (Rodríguez, 2015a, p. 15)

A través de una conversación oral entre dos amigas travestis, una poeta y la otra, una mujer violentada por su pareja, Rodríguez (2015a) reflexiona sobre el quehacer y las particularidades de las escrituras travestis. Por un lado, en el texto se tensiona la visión de La Delirio, quien tiene una idea genérica y clásica de poesía, es decir, una que arraigada en el imaginario popular la

2. El énfasis es nuestro.

concibe como un arte letrado inseparable de la categoría de belleza y de artilugios retóricos como la rima. Por otro lado, y en oposición a esta óptica, tenemos la de la propia poeta –imagen especular de autoría–, para quien la poesía es una herramienta política «loca-lizada»³ de denuncia social que, al tiempo que busca poetizar la violencia cotidiana y los problemas que aquejan a las travestis, viene a polemizar con un canon heteronormativo que ni siquiera se ha preguntado por la posibilidad y la existencia de una poética travesti. La declaración metaliteraria de Claudia Rodríguez me parece relevante, por cuanto condensa los rasgos de una escena de poesía travesti del Cono Sur: una poesía que enunciada como «sudaca», *dixit* Susy Shock, politiza las experiencias de las sujetas travestis, aquellas que en palabras de La Delirio, no son sino pura «vergüenza» y «fracaso», pero quienes a pesar de estos afectos negativos responden a la violencia, la invisibilización y la negación, a través de una lengua «amarga», «venenosa» –y sucia, agrego– como la de las mismas sujetas que la hablan.

Las poetas argentinas Susy Shock y Camila Sosa Villada y la chilena Claudia

Rodríguez, aquellas pretenciosas travestis, según La Delirio, conforman un *corpus* literario desobediente que nos habilita a pensar y reflexionar en torno a una poesía travesti conosureña. Estamos frente a escrituras enunciadas por sujetas travestis, quienes hablan en primera persona, «hablo en primera persona» –nos dice en uno de sus poemas Sosa Villada (2020, p. 66)–, desde un lugar precario, inestable y, por tanto, eminentemente, autobiográfico. Si estas poéticas comparten algo con las vanguardias es el ideario que vuelve indisociable las categorías de arte y vida. Las poéticas travestis abrevan de las propias experiencias de vida de las sujetas, es decir, su ficcionalización surge a partir de biografías negadas o de subjetividades excluidas que hacen de sus cuerpos un lugar de enunciación político. Vistas así las cosas, la poesía travesti se erige como un proyecto estético y político incardinado en una subjetividad socialmente construida como abyecta, indeseable y problemática que desafía las narrativas del cis-tema binario, heteropatriarcal y necroneoliberal (Valencia, 2019). En palabras de la activista argentina Lohana Berkins (2021), las travestis son «identidades cloacalizadas», es decir, subjetividades destinadas a recibir «la mierda del resto de la sociedad». De acuerdo con Berkins (2021),

3. Remito a la categoría de la investigadora Marcia Ochoa (2004). Véase el texto en referencias.

la relación entre travesti y cloaca sería, indudablemente, metonímica, en tanto que el epíteto «cloacalizadas» más que un atributo deviene en nombre, esto es, las travestis son para la sociedad la encarnación misma de la mierda. En las poéticas travestis del Cono Sur, la injuria –como ha sido una tónica en las disidencias sexuales– es apropiada por las poetisas, de manera que el significante excrementicio no es desechado, sino que se hace propio en tanto permite articular voces críticas que persiguen incomodar, molestar y ensuciar la ciudadanía neoliberal higienizada.

Las poetisas se enuncian como travestis y no como trans*, precisamente, porque hay un posicionamiento político y experiencial que no solo rompe con el binarismo masculino-femenino (las travestis no son ni hombres ni mujeres, por el contrario, son como han recalcado con insistencia Berkins (2021) y Wayar (2019)⁴ «travestis»); sino

porque este también revela cómo opera la categoría de interseccionalidad dentro del mismo colectivo. Así lo describe con acierto, la investigadora Malú Machuca (2019), para quien la travesti:

no es una mujer y no es trans. Travesti tiene connotación de clase y raza: significa que no te presentas de manera femenina en todo momento porque no puedes hacerlo. Significa que el uso de la tecnología para cambiar el cuerpo no proviene del consultorio médico, sino que proviene del ingenio en frente de la precarización, el acto por el cual la matriz de dominación hace que nuestros cuerpos y nuestras vidas sean precarias [...] Travesti es el rechazo a ser trans, el rechazo a ser mujer, el rechazo a ser inteligible. (Malú Machuca, 2019, pp. 242-243)

De acuerdo con lo anterior, travesti es una identidad que se crea a sí misma, a través de múltiples transformaciones y tránsitos estratégicos: si, por un lado, es asumida como una identidad más o menos estable

4. Para Marlene Wayar (2019), más que un *ser* travesti, hay un *siendo* travesti que desmonta el binario de género y encarna un devenir constante. Así lo explica: «No soy hombre, no soy mujer, hoy *voy siendo* travesti». Este gerundio explica mi *sólo por hoy* pero no lo cierra a crisis y transformación. Iré viendo si desde mi compromiso y amor responsable me salgo de esa topografía otra, ajena y opresiva, para desde mi lugar y tiempo hacer una crítica con todos aquellos registros que poseo, desde los que puedo

confrontar cualquier teoría para situacionalmente ratificar o rectificar cualquier constructo teórico, todo saber» (Wayar, 2019, p. 25).

que está «locu-lizada» geopolítica, racial y socialmente; por otro, a veces, se corre y libera de los encasillamientos generando una política pos-identitaria que rompe con los binarismos que constituyen la base de todo proceso de identificación. El carácter transfronterizo y transformativo de la identidad travesti complica las semánticas dominadoras y reduccionistas y deviene marca de lo ilegible y lo no domesticable. El rechazo como apuesta política es clave en el imaginario poético que las poetisas travestis diseñan, ya que esta politicidad del rechazo genera una comunidad de travestis que se enuncia como precaria, marcada por la pobreza, la racialización y la violencia que viene aparejada. Sin embargo, frente al rechazo de la sociedad que las expulsa a la cloaca, las poetisas travestis generan sus propias estrategias de rechazo, específicamente, a partir de una politización de afectos negativos (fracaso, rabia, furia, resentimiento) y de una apropiación estratégica y subversiva de insultos como sucia, inmunda, degenerada y monstruosa⁵.

5. El investigador Joseph Pierce (2020) ha publicado recientemente el artículo «Yo Monstruo. Encarnando la Resistencia Trans y Travesti en Latinoamérica», donde analiza la monstruosidad como política y estética en la producción de Susy Shock y Claudia Rodríguez.

Para Claudia Rodríguez (2018), el lenguaje, en tanto que posesión patriarcal y masculinista, ha inventado a la travesti como una subjetividad marcada por la exclusión, el rechazo y el odio: «Desde niño el lenguaje y el saber demostraron su odio por mí [...] El lenguaje fue el depositario que me traducía al comienzo de mi vida en una inversión riesgosa, pérdida y material desechable» (Rodríguez, 2018, p. 82). Históricamente a las travestis se les ha negado la posibilidad de crearse a sí mismas en el lenguaje, pues ha sido la misma sociedad quien, al expulsarlas a la calle y a la prostitución, las ha obligado a abandonar sus estudios. Carentes de la lengua escrita y de los saberes patriarcales que esta transmite, las travestis devienen en analfabetas por mandato (Rodríguez, 2018). Ante la constatación de esta violencia y como venganza de todas aquellas travestis que, como dice Rodríguez (2015a), no pudieron escribir ninguna carta de amor, las poetisas travestis hurtan esa lengua y la hacen suya para desestabilizar su gramática heteronormativa, desatender sus prescripciones ortográficas y equivocar su sintaxis: «La Poesía travesti, pobre y resentida, surgió de varias experiencias dolorosas. Primero por los recuerdos, luego traducirlos en palabras y por último escribirlos como fuera, sin ortografía

y mala redacción. Como fuera, porque de todas formas ¿qué podría escribir una travesti?» (Rodríguez, 2018, p. 83). Si la Real Academia Española busca desde sus inicios limpiar, fijar y dar esplendor a la lengua, las poetas travestis la ensucian, la desacomodan y la perturban. Así lo expresa la escritora Camila Sosa Villada (2019):

El lenguaje es mío. Es mi derecho, me corresponde una parte de él. Vino a mí, yo no lo busqué, por lo tanto, es mío [...] Voy a destruirlo, a enfermarlo, a confundirlo, a incomodarlo, voy a despedazarlo y a hacerlo renacer cuantas veces como sean necesarias, un renacimiento por cada cosa bien hecha en este mundo. (Sosa Villada, 2019, pp. 172-73)

El derecho a hacer uso del lenguaje y de politizarlo desde una enunciación travesti constituye un imperativo para las poetas aquí consignadas. Ante una historia literaria que las ha representado como «experiencias de vidas banales» (Rodríguez, 2018, p. 80), o bien, que las ha negado; ellas optan por producir sus propias *deformaciones literarias* para encarar esa «literatura que mentía [...] un mundo de palabras que [las] odiaba y esperaba [sus] desapariciones» (Rodríguez, 2018, p. 81). La lengua degenerada y sucia

que las travestis crean es ante todo una lengua corporeizada, es decir, una que no se aprende ni en diccionarios ni en manuales de gramática, sino por el contrario, una que se aprehende *con* y *en* un cuerpo, socialmente, leído como errado, equívoco y monstruoso. La lengua se degenera en aquella zona de contacto íntima en la que se encuentran subjetividad y cuerpo: es, precisamente, en el espejo, es decir, en el lugar en el que la travesti se crea todos los días a sí misma, o tras la experiencia de una golpiza propinada por un cliente, en donde esa lengua comienza a adquirir cuerpo. De ahí que sus escrituras no sean otra cosa que ficciones somáticas o una poesía de «cuerpos que ponen el cuerpo» (Rodríguez, 2018, p. 98). Esta poesía cobra cuerpo no solo para describir cómo las travestis construyen y se hacen de un cuerpo propio que pone en entredicho los binarismos de género, sino también para plasmar la violencia que se ejerce sobre sus cuerpos y, a la vez, para instalar una voz activista.

La lengua sucia que las poetas travestis elaboran politiza y agencia una serie de afectos negativos que persiguen producir un disturbio en la arena social y sus imaginarios transfóbicos. La rabia, el resentimiento y la furia travesti cobran literalmente cuerpo a través de la pose de las sucias, quienes subliman esas emociones hacia el exterior, por

medio de actos corporales como transpirar, cagar, vomitar y expeler. Las poetas travestis encuentran en el cuerpo sucio y sus derivas el modo y el medio para volver materia esos afectos. Las travestis exhiben sus cuerpos/corpus sucios despojados de artilugios retóricos y de modo excesivo para que el espectador/lector acceda mediante esa exposición a la cadena de violencias, discriminaciones y travesticidios que ellas viven. El cuerpo sucio comparece en el texto poético para generar una sensación de molestia e incomodidad en aquellos que desatienden y niegan la presencia de esas corporalidades en la sociedad. Los cuerpos poéticos transpirados expulsan la rabia y la furia travesti por medio de un derroche de materia corporal entendida como excedente y exceso:

el sudor a carne muerta que sale de mi boca, seca de odio y de miedo, expeliendo amarga certeza de un deseo indeseable. Mi boca hundida en su muslo, expeliendo amarga la sospecha de ese placer, la cabeza de su pichula [pene] en la chuecura de mis dientes, mi lengua, mi carne roja, odiando y gozando ser la travesti que se lo come [...] asquerosa afortunada. (Rodríguez, 2015a, p. 80)

Dicho de otra manera, la rabia, el odio y el resentimiento travestis se expresan a través

de reacciones corporales vinculadas al campo de la suciedad: si el rechazo de la patria deviene en un escupo de/hacia las travestis, estas últimas liberan esa energía afectiva mediante transpiraciones excesivas, cagaderas, vómitos, expulsión de pus, secreciones, etc. Si la pose de las travestis de Severo Sarduy, Néstor Perlongher y Pedro Lemebel se barroquiza, a través de telas, pedrerías, adornos y lentejuelas, la pose travesti de las sucias, en cambio, se despoja de los pliegues y lujos de aquellas para optar por una transparencia que desecha los eufemismos:

Es sin eufemismos, porque todos nuestros crímenes son bien sucios, empaladas, atadas con alambre, quemadas con cigarrillos, llenas de semen por el culo y por la boca. Es eso. No nos escapemos de lo que es el dolor de la víctima [...] siempre somos ese territorio tan cruelmente maltratado. (Wayar, 2018, p. 95)

La lengua de las sucias encara directamente las «realidades» de las travestis (Shock, 2020), quienes se ven expuestas diariamente a travesticidios signados por la violencia y por la suciedad. Para las poetas travestis, su poetizar exento de eufemismos encarna toda una ética de la justicia que radica en traer el cuerpo travesti a la página, con el objeto de obligar la mirada del

otro, esta vez sin mediaciones ni adornos. La pose travesti de las sucias entraña una disputa política en pos de una comunidad vulnerada que día a día recoge los cuerpos de las suyas; cuerpos que les recuerdan que para la sociedad sus vidas no son más que «muñecas para los hombres que odian a las mujeres» (Rodríguez, 2018, p. 103). El tropo de la muñeca desmembrada y abandonada en un sitio baldío se materializa y corporiza en un cuerpo travesti que, cual juguete después de ser usado, se desecha. Para las subjetividades travestis, la muñeca constituye una imagen-espejo en la cual se ven reflejadas cada vez que aparece una de las suyas violada y tirada como desecho al descampado. Frente al cuerpo travesti desmembrado o empalado, algunas travestis generan lo que Sayak Valencia (2019) ha denominado «política pos-mortem/trans-mortem»⁶, esto es, una politización del cuerpo asesinado que:

6. Sayak Valencia ha propuesto esta categoría a partir del análisis de una especie de *performance* que un grupo de trabajadoras sexuales travestis realiza, luego del travesticidio de la mexicana Paola Sánchez Romero. Estas frente al crimen de odio de su compañera deciden mostrar y exhibir a la comunidad su cuerpo asesinado como una forma de dignificarlo. Para un análisis detallado, véase «Necropolítica, políticas post-mortem/Trans-mortem y transfeminismos en las Economías sexuales» (2019).

Vuelve a reclamar, a impugnar la anestesia visual que se produce por la mediación y reproducción de la catástrofe y el (trans) feminicidio a través de los medios de información y los dispositivos culturales vinculados a reproducir narrativas y valores sexistas, machistas, racistas, heteronormados y necropatriarcales. (Valencia, 2019, p. 187)

Vistas así las cosas, en las líneas que siguen argumento que las poetisas de nuestro *corpus* elaboran *transfiguraciones*⁷ *travestis de lo sucio*, asociadas a esa ilegibilidad o irrepresentabilidad para contestar, despojadas de eufemismos, a las políticas ex-

7. Retomo la categoría de transfiguraciones del investigador trans Francisco Galarte (2021, p. 15), quien señala: «Figuration, as I posit it, draws on Hayward's turn to the expressivity of transsexuality, with focuses on the expressive potential of the body, its capacity to respond to the world -how, that, is, the body is transfigured through corporeal, spatial, and temporal processes. Figuration is not another form metaphorizing or troping; it is a frame that provokes thinking about processes as opposed to concepts. It is an adaption of Rosi Braidotti's definition of figurations as "materialistic mapping of situated, i.e., embedded and embodied, social positions" rather than "figurative ways of thinking". Braidotti's frame is cartographic, attentive to geopolitics, social, historical, and genealogical dimensions; this project, however, integrates the affective dimension of the constitution of the brown trans subject».

cluyentes y la violencia ejercida sobre los cuerpos travestis.

3. *Transfiguraciones travestis de lo sucio*

A finales del siglo XIX, las nacientes repúblicas latinoamericanas se inventan a sí mismas, a través de proyectos estético-políticos que Doris Sommer (2012, p. 48) ha denominado «ficciones fundacionales». La nación se imagina como un cuerpo homogéneo que crece sano y robusto y que, en consecuencia, es modelo de progreso y modernización. Sin embargo, ese cuerpo se ve constantemente amenazado por gérmenes, infecciones, pestes, invasiones y enfermedades, tanto literales como simbólicas. Frente a este diagnóstico, la comunidad imaginada genera sus propias «ficciones somáticas» (Nouzeilles, 2002) revelando sus miedos, sus inseguridades y, por supuesto, sus más preciadas fantasías. Es en este momento en el que podríamos situar el inicio de una serie de narrativas y discursividades que conforman la primera escena de lo que aquí llamo *genealogía de las travestis sucias*, pues es en este escenario cuando la nación, en tanto que cuerpo, es disciplinado, por medio de estrategias biopolíticas como el

higienismo que desatan verdaderas guerras de limpieza. Los higienistas son los encargados de examinar, diagnosticar y determinar qué es lo salubre y lo insalubre y qué es lo sano y lo enfermo. Las ficciones somáticas muestran cómo para la biopolítica de la época la salud física no es sino una encarnación de la salud moral: la nación salvable es aquella que se erige como normal, mientras que su revés es la patológica. Así, lo atestiguan la «degeneración o decadencia de una sociedad de mujeres “masculinas” y hombres “femeninos”» (Saleesi, 1995, p. 184) que ensucian y degeneran el cuerpo nacional a causa de prácticas sexuales inmundas e inmorales. Ante este diagnóstico, los protectores de la nación (médicos, psicoanalistas, criminólogos, policías) despliegan un plan de limpieza que hace del cuerpo aséptico su emblema y de los «sueños de exterminio»⁸ (Giorgi, 2004) su objetivo. Esta empresa política y moral hace de la nación un cuerpo higienizado que, preso

8. Gabriel Giorgi señala que, en relación con la homosexualidad del siglo XIX, los sueños de exterminio revelan cómo esos cuerpos «extraños» y «anómalos» constituyen el lugar en torno al cual «se conjugan reclamos de salud colectiva, sueños de limpieza social, ficciones y planes de purificación total, y por lo tanto, interrogaciones acerca del modelado político de los cuerpos» (Giorgi, 2004, p. 11).

de un pánico a la diferencia, controla y estigmatiza cuerpos y sexualidades proscritas. De ahí que, para evitar su propagación, cual germen que contamina y ensucia a todo el cuerpo nacional, se lleve a cabo, según Jorge Salessi (1995), una

nueva profilaxis y [...] nuevos proyectos de reforma y control social del medio, primero [porque] era necesario agitar el fantasma del microbio, el mal o la enfermedad que amenazaba la nueva nacionalidad: ya no las plagas, cóleras, y fiebres del siglo anterior, sino las temidas inversiones, el presunto afeminamiento de la sociedad viril, el retroceso del poder de los hombres y la masculinización de la mujer. (Salessi, 1995, p. 241)

La amenaza de estos cuerpos sucios que tiene su apogeo en los discursos positivistas del entresiglo latinoamericano se mantiene constante, a través de todo el siglo XX, pero vuelve a cobrar cuerpo y fuerza en la década de los ochenta con la irrupción del VIH/sida, cuando las corporalidades de antaño irrumpen y alteran el cuerpo saludable de la nación. En esta segunda escena de la *genealogía de las travestis sucias*, las narrativas en torno a los «apestados» se basan en argumentos ligados a la semántica de la suciedad: son los grupos de riesgo (ho-

mosexuales, travestis, transgénero), quienes debido a sus prácticas sexuales impúdicas y sucias ponen en riesgo la salud de la comunidad. La suciedad en este momento de crisis, al igual que en las narrativas del siglo XIX, aparece como correlato de una cuestión moral.

Luego de la pandemia y en el marco de la era global y de la omnipresencia del neocroneoliberalismo, nos encontramos con la tercera escena en la que reaparecen con insistencia los cuerpos sucios. La apertura en relación con las sexualidades disidentes corre aparejada con las lógicas de mercado y sus dinámicas de flujos que erigen al cuerpo gay higienizado como su emblema y su más asiduo cómplice. No obstante, aquellas corporalidades que no siguen esos patrones (locas, travestis, maricas) y que, por consiguiente, se desligan del modelo homormativo de la figura del gay, se toman los lugares públicos que antes les estaban vedados para exigir derechos y conformar comunidades alternativas. Ante la territorialización de estos espacios, los grupos conservadores y neofascistas, cual policías del género del siglo XIX, retornan con sus políticas profilácticas, a fin de limpiar, léase eliminar, esos excedentes o desechos que hacen de esos espacios áreas molestas y amenazantes.

La investigadora Deborah R. Vargas (2014), teniendo en consideración los vínculos y la historicidad entre corporalidades sexo-disidentes y su atributo predilecto: lo sucio, propone la suciedad como analítica *queer* que se vincula con los proyectos neoliberales contemporáneos, toda vez que estos persiguen la desaparición de cuerpos vulnerables y privados de derecho, tales como las subjetividades femeninas y feminizadas (mujeres *queer*, mujeres de color de clase baja, travestis latinas y transgéneros), todas ellas asociadas a espacios latinos de clase trabajadora. De acuerdo con su proposición, la analítica de lo sucio intersecta el género y las sexualidades *queer* con la raza y la clase social, generando un grupo de directos sujetos sucios: «first, lewd, obscene, offensive hypersexual undisciplined bodies; second, darkened, suspect citizens perpetually untrustworthy, impure, and nonloyal to the state; and third, diseased “cultures of poverty” subjects overdetermined to fail to arrive to normative womanhood and manhood» (Vargas, 2014, p. 716). A partir de las dimensiones sensoriales de los residuos, Vargas señala dos aspectos desde los cuales entender su analítica de la suciedad: los residuos como temporales y los residuos como sensoriales. En un caso, lo sucio «create waste matter through modes of

unproductive labor» (Vargas, 2014, p. 718), mientras que en el otro, lo sucio «allows us to follow traces of queer life through smells, tastes, and sounds» (Vargas, 2014, p. 723).

En diálogo próximo con la propuesta de Deborah Vargas (2014), propongo que las *transfiguraciones travestis de lo sucio* constituyen apropiaciones estratégicas de las subjetividades travestis, quienes a partir de la injuria que las nombra como sucias, generan un lugar de enunciación crítico que politiza la suciedad haciéndola suya. Desde ese lugar, por un lado, ensucian y «cagan» al sistema heterocispatriarcal que ha negado sus existencias y derechos y, por otro, impugnan los proyectos de la ciudad necroneoliberal higienizada y las ideologías transnormativas que seducen a algunas sujetas trans* y travestis a asimilarse a un ideal de mujer exitista, pulcra y consumidora que hace tambalear la identidad travesti, aquella que, en palabras de activistas como Marlene Wayar (2018), no busca encarnar ni a la mujer ni al hombre, sino a la travesti misma.

Mi propuesta retoma la comprensión de lo sucio como residuos sensoriales que analiza Vargas, pero da un paso más allá, pues no entiendo lo sucio solo como una huella o *ephemera queer*, como diría José Esteban Muñoz (2020), sino como política de subjetivación travesti que es encarnada

para contestar a los corsés profilácticos y desinfectados de los discursos normalizadores. Parto desde la reflexión de Vargas, para ingresar a las propuestas que las poetras travestis del Cono Sur Susy Shock, Camila Sosa Villada y Claudia Rodríguez ensayan a través de sus propias creaciones y políticas activistas.

La poeta Claudia Rodríguez tanto en su producción poética como en sus entrevistas y conversaciones ha reflexionado asiduamente sobre los alcances políticos de la suciedad. Es más, sus declaraciones constituyen verdaderos ensayos teóricos de lo que ahí he decidido llamar *transfiguraciones travestis de lo sucio*. En una entrevista, Rodríguez (2018) señala: «quiero asumirme y hablar de mi tripa, de mi fluido, de mi pus, mira como tengo las patas [pies] hinchás, quiero hablar de las patas hinchás, se me hinchán las patas en la tarde, ¿cachai [entiendes] qué tema más político?» (Rodríguez, 2018, p. 105). Para la escritora chilena, hablar de excreciones corporales (fluidos, pus) y de patologías prostutivas (pies hinchados) que resultan sucias para la sociedad constituye una política de subjetivación para las travestis. Por tanto, hablar de su propia suciedad implica también asumir, como diría Berkins (2021), una identidad «cloacalizada», es decir, entender

que para el patriarcado necroneoliberal no son más que corporalidades excedentes y desechables. Muchas travestis han sido excluidas directa o indirectamente de los sistemas médicos, pues sus cuerpos sucios no tienen lugar en espacios altamente higienizados como los hospitales; si lo tienen no es sino para solo patologizarlos. Así, para las travestis, hablar de sus humores y de sus pies hinchados, producto de estar paradas horas y horas bajo la intemperie nocturna, reviste de un potencial político indiscutible.

En uno de sus poemas, Rodríguez expone la tensión entre una política heteronormativa de la limpieza defendida por la madre y hermana de una travesti y una política travesti de la suciedad encarnada por la hija:

Mi hermana igual que mi mamá, viven preocupadas por los malos olores, mi mamá dice que una tiene que salir bañada porque si llegas a tener un accidente automovilístico, los médicos te deben encontrar limpia, olorocita. Pero yo no soy así. Yo soy capaz de acomodarme tranquilamente sobre mis propios olores, acurrucarme en mi transpiración y en los vinagres fluidos de mis diversos pliegues, por eso recibo sus reproches «no eres tan mujer». Sí, no lo soy, ni esclava de la limpieza, ni tan sumisa de los deberes, ni tan perfumadita,

soy una personalidad caída del catre, que necesita ayuda para ordenar y limpiar mi propia casa. (Rodríguez, 2015b, p. 15)

La voz travesti expresa la insistente preocupación de su madre y hermana por la higiene y la limpieza, pues esta, de acuerdo con su perspectiva, es una especie de presentación social: su madre le advierte que debe estar «bañada», «limpia» y «olorocita» ante la emergencia de un evento inusual como un accidente automovilístico. Tras este argumento se revela toda una política sexo-genérica, toda vez que para estas mujeres la suciedad no es una opción, sino una obligación, una especie de manual protocolar que define lo femenino. Contrariando este imperativo, la subjetividad travesti incorpora y hace suya su propia suciedad. En otras palabras, la sujeta establece incluso una relación afectiva con lo sucio: se acomoda sobre sus olores y se acurruca en su transpiración y vinagres fluidos que su cuerpo expele. Al hacerlo, no responde a la performatividad de la limpieza pergeñada por la normativa heterosexista y, por tanto, no es mujer, como le reprochan en su hogar. Sin embargo, la travesti posa orgullosamente su suciedad y, a través de y con ella, encarna una política de subjetivación que la identifica simplemente como travesti. La

voz poética al rechazar la limpieza que en tanto norma la esclaviza está también rechazando la normativa de género que obliga a las mujeres a reiterar determinadas acciones para erigirse como tales. Si ser mujer es ser esclava de la limpieza, la travesti elige ser una sucia insumisa.

En *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena*, la activista Marlene Wayar (2018) dialoga con Claudia Rodríguez en torno a la politicidad de la suciedad insistiendo en la necesidad de articular un lugar de enunciación desde y en la cloaca. Las *transfiguraciones travestis de lo sucio* que aquí propongo están encarnadas en un cuerpo proscrito que tiene la posibilidad y el poder privativo de hablar a través de sus olores, de su color de piel, de los fluidos que le brotan y de la materia fecal que expulsa:

la posibilidad siempre es recurrir a la sabiduría que tienen nuestros cuerpos. Siempre tenemos que volver al cuerpo. Qué hace un cuerpo después de comer: se pone a digerir, depura, transpira, se caga y ahí vuelve a tener una energía que distribuye para lo que sea. De esa manera creo que tenemos que tener la posibilidad de vomitar y cagarnos. Es poder manifestar nuestro agravio, saber que estamos todas en la misma y ahí poder convertir el encuentro

que tiene que ver con la fiesta, con el placer, que tiene que ser un encuentro, por eso pequeño. (Wayar, 2018, p. 105)

La posibilidad o, más bien, la decisión de las travestis de vomitar y cagar genera una práctica contestaria que, al tiempo que pone de manifiesto el agravio de «sucias», permite a estas sujetas expulsar esa energía contenida como rabia, furia o resentimiento hacia la misma sociedad que las ha construido como subjetividades abyectas. En otras palabras, transpirar, vomitar y cagar encarnan toda una política subversiva que literal y simbólicamente ensucia en exceso los imaginarios profilácticos que sostienen a la ciudad necroneoliberal. Como veremos en los análisis, las poetisas escriben poemas «trans-pirados» (Shock, 2020), hablan de sus potos o culos, de sus dolores vinagres (Rodríguez, 2015) y de sus «manos callosas y sus axilas oscuras» (Sosa Villada, 2020).

4. Las sucias posan transpirando rabia y de-generando comunidades

Partiré este apartado anal-ítico con el poema «Oración a la Divina Trans» de Susy Shock, con el objeto de mostrar cómo

es que la suciedad en las poéticas travestis del Cono Sur tiene una presencia y fuerza performativa indiscutibles que hacen de lo sucio uno de los elementos claves de la comunidad:

Señora de lo Trans,
sucia de pelo a rabo
y tan bendita:
concédeme la voluntad
de alumbrarme y alumbrar,
dame fuerzas para batallar
con mi espada brillante de ideas,
con mi lumpen mariposa de amar
y la humildad de saberme diamante
de mi propio crear
Amén.

(Shock, 2020, p. 110)

La Divina Trans poetizada por Susy Shock no es ni glamorosa ni inmaculada y, por consiguiente, no encaja en los modelos de belleza higienizados, propios de una transnormatividad, adoptada por algunas mujeres trans* que ingresan a las lógicas blanqueadoras, exitistas y consumidoras del mundo globalizado y necroneoliberalizado. La deidad de las travestis es como sus parroquianas «sucias de pelo a rabo» y tiene el poder de otorgarles fuerzas no solo para cotidianamente crearse e inventarse a

través de distintos y variables procesos de subjetivación, sino también para responder, confrontar y batallar con una sociedad que las ha convertido en mierda. La poeta, guiñando a Néstor Perlongher, a través del signifiante lumpen, dialoga afectivamente con un autor que instala voces travestis en la producción estética latinoamericana, así como lo hace en otros poemas con artistas como Batato Barea y Pedro Lemebel. Las travestis hacen sus propias «lúmpenes peregrinaciones» para llegar al altar de una Divina Trans, quien es la única que escucha sus sucias peticiones.

Las *transfiguraciones travestis de lo sucio* devienen en políticas del desagravio, pues estas en su excesiva iteración persiguen molestar, desagradar e incomodar –a partir de la apropiación del insulto– a las identidades hetero y homonormativas que reclaman una imagen identitaria sexualmente higienizada acorde con los imaginarios neoliberales. Claudia Rodríguez (2018) señala al respecto una relación entre hediondez, rabia y venganza que revela cómo la suciedad encarna un lugar de resistencia e impugnación:

yo tengo tanta rabia y siento tanta necesidad de venganza, de venganza en términos de poder elaborar esta hediondez que tengo dentro, ¿ya? Esta cosa que se me acumuló y

que se va poniendo cada vez más hedionda de rabia.... (Rodríguez, 2018, p. 31)

Para Rodríguez (2018), habría una relación sinecdótica entre la hediondez –sensación negativa que connota molestia y desagrado–, y la rabia y la venganza, afectos negativos que nacen desde una molestia y desagrado.

En el poema «Yo, monstruo mío» de Susy Shock (2020), la poeta no solo elabora una transfiguración monstruosa que la habilita, como diría ella misma, a «reivindicar [su] derecho a ser monstruo», sino también construye una *transfiguración travesti de lo sucio* que, parafraseando el ya conocido verso, le permite reivindicar su derecho a ser una sucia:

Yo, trans...pirada,
mojada, nauseabunda, germen de la aurora
encantada,
la que no pide más permiso
y está rabiosa de luces mayas,
luces épicas,
luces parias,
Menstruales, Marlenes, Sacayanas, bizarras.
Sin biblias,
sin tablas,
sin geografías,
sin nada.

(Shock, 2020, p. 56)

La voz poética, a partir del significante «trans...pirada», no solo habla desde un yo travesti, sino que al hacerlo también incorpora su atributo: la suciedad. El cuerpo travesti transpira, exudando olores desagradables y molestos para la comunidad heterocispatriarcal. La transpiración, en tanto que reacción corporal o mecanismo para regular la temperatura, ha sido leída socialmente como un signo de vergüenza y de inmundicia y, por tanto, se la oculta y atenúa a través de productos higiénicos como desodorantes que inhiben la propagación de hedores repulsivos. No obstante, la subjetividad travesti del poema señala que su cuerpo está transpirado, mojado y nauseabundo, es decir, se constituye como una corporalidad que es la encarnación misma de lo sucio.

El cuerpo desaseado, empapado de sudor y, por ende, hediondo genera un particular tipo de germen: el de «la aurora encantada». Este germen resulta clave en la propuesta de las *transfiguraciones travestis de lo sucio*, pues revela su significancia dual: el germen es un «microorganismo patógeno» (Real Academia Española [RAE], 2021) que nace desde un cuerpo nauseabundo, pero al mismo tiempo es un «esbozo que da principio al desarrollo de un ser vivo» (RAE, 2021), es decir, es un catalizador de la vida

y del nacimiento de una política de contestación. En otras palabras, los gérmenes aurales de las sucias son las armas con las que travestis enrabadas y empoderadas desafían e impugnan a los regímenes hetero, homo y transnormativos sostenidos desde identidades prolijas y limpias. Shock ve en la politicidad de la suciedad una oportunidad para conformar un colectivo; las sucias conforman una comunidad lumínica transnacional, «sin geografías», nos dice el yo lírico, compuesta por «Menstruales, Marlenes, Sacayanas y bizarras», nombres de reconocidas activistas travestis argentinas (Naty Menstrual, Marlene Wayar, Diana Sacayán), quienes han luchado épicamente por una visibilidad reconocible, por una Ley de Identidad de Género autopercebida y por los derechos de ciudadanía de las travestis en Argentina.

El poemario *La novia de Sandro*, de la escritora y actriz argentina Camila Sosa Villada (2020), está atravesado por una isotopía de la suciedad como marca indeleble del cuerpo travesti. La voz lírica se representa como una «travesti tercermundista» y una «travesti de pellejo podrido» que constantemente habla de un cuerpo no higienizado: «mi negritud», «mis manos sucias», «me vi tosca», «[mis] mejillas barbudas» (Sosa Villada, 2020, p. 50). La autora, al igual que

Susy Shock, apropia el insulto que liga a las travestis con la suciedad incorporando su propia «loca-lización» geopolítica («tercermundista»), racial («negra de mierda») y social («la vida me hizo pobre»), toda vez que se enuncia desde el tercer mundo reiterando el color de su piel que la racializa, la distancia de las sujetas trans del Norte Global y la vincula a una determinada clase social: «Soy una negra de mierda, una ordinaria, una orillera, una cuchillera» (Sosa Villada, 2020: 9). Las *transfiguraciones travestis de lo sucio* son inseparables de una estética feísta, dado que aquellos cuerpos que no caben dentro del orden normativo se les cataloga como feos, o bien, como monstruosos:

Este es el elogio a mi fealdad
a su mano callosa y su oscura axila.

Este es el elogio a mi cuerpo que deambula
para huir de la memoria.

Este es un canto a mi nariz rota, a mis manos
de enano, a la sombra nigromante de mi barba
[...]
(Sosa Villada, 2020, p. 13)

La poeta plantea una desidentificación del modelo de belleza dominante que exige el mercado heterocispatriarcal a los cuerpos travestis, cuerpos que deben responder a una serie de regulaciones para convertirse

en «mujeres verdaderas» (cirugías, hormonización, tratamientos estéticos). La voz poética asume la fealdad y la politiza dotándola de un carácter que cuestiona las narrativas hegemónicas de los cuerpos: sus manos son enanas y callosas, sus axilas son oscuras y de su cara no desaparece la sombra nigromante de una barba que revela su masculinidad. Si la oda es un género de alabanza que resalta las cualidades loables de una persona, Sosa Villada, al escribir una oda a la fealdad, parodia este género e invierte su sentido original para advertirnos que las travestis son «cuerpos para odiar» (Rodríguez, 2018, p. 92) que el régimen necroneoliberal utiliza, violenta y después desecha a su destino final: la cloaca.

La poeta hace de la estética feísta y de la suciedad un lugar de enunciación crítico y de denuncia ante la violencia sistemática a la que se ven enfrentadas las travestis en tanto cuerpos que no encajan en el plan maestro de la normatividad. Asimismo, plantea cómo la imposibilidad de articular un discurso propio es otra de las tantas violencias heterocispatriarcales que recaen sobre las travestis. En el poema se expresa, siguiendo a Rodríguez (2018, p. 80), el «derecho a existir aquí, en este territorio, raras, feas, maltrechas, pero con la capacidad de hacer reflexiones críticas respecto

de nuestro propio mundo». Así, elogiar la fealdad deviene en una operación política de resistencia ante los ordenamientos de género transnormativos que exigen a los cuerpos travestis recurrir a distintos mecanismos para dejar de «ser como mujeres» y «convertirse en mujeres». Aun cuando las subjetividades trans* eligen articular distintas variaciones sobre sus cuerpos, la crítica de Sosa Villada no está anclada a esta elección, sino más bien al ideal de mujer que más que desestabilizar el cis-tema heteropatriarcal lo asimila.

La poeta Claudia Rodríguez (2018) realiza una operación particular con la suciedad, pues no solo se asume como una subjetividad sucia, sino que interpela a los otros que la han construido como tal a que la toquen⁹. La escritora pone el cuerpo de la voz

travesti para responderles desde la misma materialidad:

Tócame primero antes de que me beses, siente mis asperezas, mis cicatrices, los tumores, el cáncer, todo mi sida, antes de que sirva de alimento. Tócame ahí donde te horroriza que gotee mi vida.

Tócame ahí donde te da asco, la imposibilidad de la vida [...] tendrás que tocarme antes los bultos de silicona, las manchas, el olor de mi sida.

Antes de que lleguen los pacos [policía], antes de mordirme, y lengüetéame. Tócame donde los pelos no dejar ver nada, ahí donde me sale el olor a *carboná* [...]

tócame las escaras, tócame donde la suciedad me enferma, donde la desesperanza se forma piñén y piojos y te da asco, rabia y odio.

(Rodríguez, 2018, pp. 90-91)

9. La epistemología háptica constituye una estrategia política clave en las producciones culturales de las trans*-travestis en América Latina. Recuérdese, por ejemplo, a la artista mexicana, Lía García, más conocida como La Novia Sirena, quien en sus *performances* hace del tacto una praxis de la ternura trans*. Al contrario de Rodríguez, Lía García ya no busca contestar a la violencia y la discriminación, a través de afectos negativos como el resentimiento, la furia y el odio, sino mediante una afectividad positiva (la ternura). Para un análisis del trabajo de tacto y ternura en Lía García, véase «Táctica Háptica: Hiperternura para el Estado

En el poema, la imagen de la travesti, históricamente construida desde la pasividad, es desplazada, pues aquí, por el contrario, tiene voz y agencia. Ya no es quien responde a los mandatos de su cliente, sino que es ella quien maneja las dinámicas del encuentro, obligando el tacto de este; cliente que en

[Mexicano] y las performances de Lía García».

el fragmento poético es una metonimia de toda la sociedad. Así, Rodríguez (2018) interpela a los inventores de estos cuerpos sucios para que se aproximen a ellos procurando suscitar una afectación. La voz travesti persigue afectar al colectivo social, a través del tacto, con el objeto de que este, al encontrarse con la superficie de la piel, re-conozca en sus volúmenes y relieves las asperezas, cicatrices, bultos y escaras de un cuerpo travesti que las narrativas violentas han construido desde la suciedad, atributo que no es otra cosa que sinónimo de abyección, sida y enfermedad. La poeta obliga el tacto del lector/espectador para tocar lo otro y sentir la alteridad matérica de cuerpos y vidas precarias destinadas a adivinarse en penumbras.

El deíctico «ahí» trae al presente de la enunciación el cuerpo de la travesti para que nosotros los espectadores accedamos, mediante el tacto, a una subjetividad negada, a un cuerpo violentado, a una comunidad marginada y a una historia de pobreza, injurias y permanentes violaciones de los Derechos Humanos. Rodríguez (2018) interpela a re-conocer el cuerpo travesti, a través de la tactilidad y no de la vista, pues ha sido la mirada la que, precisamente, las ha imaginado como objetos. La parcialidad del tacto revela una lógica anti-dominio e

implica una detención por capas que no totaliza, sino que más bien focaliza y elude el control. La voz poética al obligar el tacto del otro instala el acceso fragmentario a un cuerpo que se materializa y rematerializa permanentemente. Quien toca la suciedad de la travesti ingresa a la experiencia de lo trans*, es decir, a una serie de procesos de subjetivación que tienen lugar en los trabajos de la piel, toda vez que las corporalidades trans* transitan por múltiples transformaciones, ya sean cortes, ensambles o prótesis que moldean un cuerpo que es ante todo puro devenir. Por tanto, al ingresar en contacto con la epidermis, quien toca no solo se interna en los recovecos de una cadena de violencias inscritas sobre la materia de los cuerpos travestis, sino que también advierte cómo estos se sexúan, generizan y, por consiguiente, desmontan las ficciones del sistema sexo-género. Así, Rodríguez (2018) expone la variación de género de las corporalidades trans*, o lo que es lo mismo, indica cómo las travestis se crean e inventan a sí mismas.

Para Jeanne Vaccaro (2014), «lo artesanal es una teorización háptica, afectiva del cuerpo transgénero, un modo de estimular la experiencia material y la materia que ha sido acariciada a lo largo del tiempo» (Jeanne Vaccaro, 2014, como se citó en Halberstam,

2018, p. 119). En consonancia con esta propuesta, la activista travesti Marlene Wayar (2018, p. 19) señala: «[las travestis] somos nuestro primer objeto de arte. Debemos crecer en esta primera claridad: nos estamos construyendo y cada día soy la mejor versión de mí misma». La propuesta del poema de Rodríguez es precisamente inducir al otro a tocar un cuerpo que se hace a sí mismo, un cuerpo que se construye artesanalmente mediante distintas operaciones materiales. En suma, el cuerpo travesti es un objeto de arte que es moldeado para sí y que diariamente se retoca, se hace y deshace en un proceso continuo de generización. Con todo, la epistemología táctil que propone la poeta busca desmontar las narrativas estereotípicas y reduccionistas que se han configurado en torno a las subjetividades travestis, aquellas que revelan cómo estas son sujetas desprovistas de agencia, precarizadas, negadas e invisibilizadas de la historia.

Claudia Rodríguez (2018), al tiempo que obliga al otro a tocar el cuerpo sucio, invita a las suyas para generar una comunidad anal-ítica y una política anal que interrumpa y desestabilice las narrativas asépticas que las han inventado como sujetas sucias:

Yo hice el intento de rescatar algo que es muy común, cuando yo comparto con mis

compañeras travestis, que es hablar de cosas que en la sociedad son mal vistas, en los medios de comunicación son mal vistas, pero en nuestras conversaciones íntimas están siempre presentes y entonces me interesa, por ejemplo, a pesar de que haya mucho pudor, mucha vergüenza, rescatar el tema de nuestro pote [...] Porque en las mismas conversaciones con nuestras compañeras, surge que el pote a nosotras nos dio la posibilidad de manejar ciertos recursos, pero es tan indecible eso, es tan poco elegante, es tan poco moral hablar de esas intimidades... (Rodríguez, 2018, p. 34)

Claudia Rodríguez (2018, p. 34), al rescatar la obscenidad del pote/culo como un tema que en la «sociedad [es] mal visto», no solo polemiza con los discursos «elegantes» del buen decir que ocultan o niegan su existencia, sino que a la vez, articula una política anal o, en palabras de Barthes, un «terrorismo textual»¹⁰ (Preciado, 2013, p. 14) que

10. Según consigna Paul B. Preciado (2013, p. 14), para Barthes «son terroristas [...] refiriéndose a la obra Sade, Fourier y Loyola, aquellos textos capaces de “intervenir socialmente”, no gracias a su popularidad o a su éxito, sino gracias a la “violencia que permite que el texto exceda las leyes que una

viene a contestar a los regímenes biopolíticos que desde el siglo XIX han inventado a las travestis como criaturas indeseables, enfermas o, lo que es lo mismo, problemáticas. De esta manera, para las travestis, el poto/culo constituye un órgano elástico que las emancipa y las dota de un saber-poder que solo ellas pueden manejar estratégicamente, a través de la retención o la expulsión. Su recurrencia en el imaginario poético travesti hace del ano un campo de intervención política, un espacio donde se debaten cuestiones fundamentales en torno a lo reproductivo y lo no reproductivo, la salud y la enfermedad y, por supuesto, el valor moral asociado a estos binarismos: lo limpio de lo sucio.

El poto/culo posibilita una experiencia de placer que corre aparejada con una ganancia monetaria que permite su supervivencia. El poto/culo, es decir, eso que no se nombra porque es sucio, es a la vez órgano de seducción, pero también de rechazo y abyección. Las travestis al hablar de sus potos/culos en tanto tema «sucio», «indecible» y «poco moral» develan ansiedades y fantasías sociales, degeneran la lengua higienizada y forjan una comunidad de sucias

sociedad, una ideología, o una filosofía se dan para constituir su propia inteligibilidad histórica».

que se rebelan ante los discursos de sexualidades normativas desinfectadas y las políticas transfóbicas del Estado. Así, las poetisas travestis son las agentes de un «terrorismo anal» (Preciado, 2013, p. 14) que culmina en una revolución de la suciedad, a partir de la cual, las sucias en tanto que sujetas violentadas históricamente cagan al sistema y a un Estado cómplice de sistemáticas violencias y travesticidios: «El camino es poder cagar todos estos actos criminales que se cometen socialmente» (Wayar, 2018, p. 106). Con todo, Claudia Rodríguez, al invitar a sus compañeras travestis a discutir y reflexionar sobre sus potos/culos, gesta toda una pedagogía anal portadora de saberes, tácticas de sobrevivencia y estrategias de cuidado. Reconocer el saber-poder de sus anos les permite convocar una comunidad anal-lítica que sabe cuándo dar placer y cuándo cagar al «cistema heterocispatriarcal».

5. A modo de conclusión

En el prólogo de su primer poemario, Susy Shock (2011) señala que su devenir travesti es, simultáneamente, un devenir sucia: «cada vez que soy más Susy, me voy más sucia y masculina con mi hembra creada por el lado del camino, ese que me sigo

abriendo e invertida» (Shock, 2011, p. 7). Para la escritora, al crearse a sí misma, a través de los distintos tránsitos o caminos «invertidos» que significan la experiencia de lo travesti, deviene para el resto en una subjetividad sucia y desadaptada que no sigue los patrones heteronormativos.

En sus *transfiguraciones travestis de lo sucio*, Camila Sosa Villada (2019, 2020) y Claudia Rodríguez (2015, 2018) aceptan el epíteto «sucio», como lo hace Shock (2011, 2020), y activan una política de subjetivación estratégica que convierte la injuria en un lugar de enunciación crítico y desestabilizador. Así, las poetisas travestis instalan una política de la suciedad que, en términos poéticos, no solo disputa un espacio de autorrepresentación que, históricamente se les ha vedado, sino que interrumpen o irrumpen en él, a partir de la palabra sucia que actúa como arma/venganza sobre la sociedad que las ha subalternizado.

Las poetisas al ensuciar la sociedad necro-neoliberal no solo polemizan con las identidades asépticas hetero-homo-trans-normativas, sino, además, cagan ese «mundo podrido de exclusión» (Rodríguez, 2018, p. 83) que las violenta y excluye. Asumirse sucias, que no es otra cosa que asumirse corporalidades molestas e incómodas, las habilita para demandar la discriminación y

exigir derechos que les abran nuevos caminos, unos cuyo destino final no sea la cloaca, sino un espacio de reparación social en el que la «nostredad» (Wayar, 2018, p. 18) no sea la encarnación de una vida no vivible.

Referencias

- BERKINS, L. (2012). Las travestis siempre estuvimos aquí. En *Página 12*. Suplemento Soy. Consultado: 13/03/2021. <https://bit.ly/3DHFf6A>
- BUTLER, J. (2019). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (Trad. Alcira Bixio). Paidós.
- DELGADO HUITRÓN, C. (2019). Táctica Háptica: Hiperternura para el Estado [Mexicano] y las performances de Lía García. *TSQ. Transgender Studies Quarterly*, (6), 164-79.
- GALARTE, F. (2021). *Brown Trans Figurations. Rethinking Race, Gender, and Sexuality in Chicana/Latina Studies*. University of Texas Press.
- GIORGI, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Beatriz Viterbo.
- HALBERSTAM, J. (2018). *Trans*. Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. Egales.
- MACHUCA, M. (2019). La vida después de la muerte de Giuseppe Campuzano. Hacia una metodología travesti para la crítica, cuidado y resistencia radical (Trad. Manuel Acevedo Reyes). *TSQ. Transgender Studies Quarterly*, (6), 239-253.
- MUÑOZ, J. E. (2021). *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Caja Negra.
- NOUZEILLES, G. (2000). *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Beatriz Viterbo.
- MAOCHOA, M. (2004). Ciudadanía perversa: divas, marginación y participación en la ‘localización’. En D. Mato (coord.) *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*. Faces, Universidad Central de Venezuela.
- PRECIADO, P. (2013). *Terrorismo anal y Manifestos recientes*. La Isla de la Luna.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [RAE] (Sin fecha). Germen. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado: 10/06/2021. <https://dle.rae.es/germen>
- RODRÍGUEZ, C. (2015a). *Dramas pobres*. Autoedición.
- _____. (2015b). *Cuerpos para odiar*. Ediciones del Intersticio.
- _____. (2018). Poesía Travesti y Entrevista a Claudia Rodríguez. En G. Rojas Conouet (ed.) *Poesía sobre poesía. Ensayos de poetas chilenos (Carmen Berenguer, Marina Arrate, Claudia Rodríguez y Mauricio Torres Paredes)*. Ediciones Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

- SHOCK, S. (2011). *Poemario Transpirado*. Nuevos Tiempos.
- _____ (2020). *Realidades*. Muchas Nueces.
- SOSA VILLADA, C. (2019). *Las malas*. Planeta.
- _____ (2020). *La novia de Sandro*. Planeta.
- SALESSI, J. (1995). *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina. (Buenos Aires: 1871-1914)*. Beatriz Viterbo.
- VALENCIA, S. (2019). Necropolítica, políticas post-mortem/Trans-mortem y transfeminismos en las Economías sexuales (Trad. Olga Arnaiz Zhuravleva). *TSQ. Transgender Studies Quarterly*, (6), 180-193.
- VARGAS, D. (2014). Ruminations on Lo Sucio as a Latino Queer Analytic. *American Quarterly*, (66), 715-726.
- WAYAR, M. (2018). *Travesti: una teoría lo suficientemente buena*. Muchas Nueces.



El cuerpo orificial y las nuevas escrituras de la diferencia sexual

Maria Isern Ordeig

Universitat de Barcelona, Université Paris 8, Vincennes-Saint Denis

Resumen

Partiendo del interés por los procesos de escritura del cuerpo material, entendidos desde una dimensión somatopolítica y biomolecular, el artículo explora el rol que la orificialidad de los cuerpos tiene en la construcción de la diferencia sexual. La materialidad ambigua de los orificios, remitiendo a lo transitorio, lo fronterizo y lo poroso, ofrece una excelente oportunidad de reconsideración de la construcción de los cuerpos sexuados, los cuales, dentro de una economía falogocentrada, se han articulado tradicionalmente en torno a lo presente y lo eréctil. El artículo empieza por analizar algunas de las semánticas dominantes de lo orificial, tales como la consideración del agujero como ausencia y la lógica de su necesario llenado. Se siguen analizando las

nociones de fluidez y penetrabilidad, en relación con la orificialidad, desde las cuales se hace posible pensar algunas contralógicas de lo orificial que nos conducen a nuevas escrituras de la diferencia sexual más allá de las dicotomías presencia/ ausencia, activo/pasivo, dentro/fuera, órgano/prótesis, uno/múltiple. Desde aquí se propondrá que los orificios corporales permiten reimaginar no solo las categorías femenino/masculino, hombre/mujer, y la preeminencia que los órganos sexuales han tenido en su definición, sino desplegar un abanico de diferencias, grados y matices entre estos binarios que da cuenta del potencial que dichos orificios juegan en la compleja escritura de la diferencia sexual.

Palabras clave:

cuerpo material, escritura, diferencia sexual, orificialidad, fluidez, penetrabilidad.

Abstract

This paper explores the role that the orificiality of bodies plays in the construction of sexual difference, departing from an interest in how the material body writes/is written, understanding writing in a somatopolitical and biomolecular dimension. The ambiguous materiality of orifices, related to the transitory, the frontier and the porous, offers an excellent opportunity to reconsider the construction of sexed bodies, which, within a phallogocentric economy, have traditionally been articulated around visible and erectile organs. The paper begins by analyzing some of the dominant semantics of the orificial, such as the consideration of the hole as absent and the logic of its necessary filling. It continues by analyzing the notions of fluidity and pe-

netrability, in relation to orificiality, from which it becomes possible to think some counter-logics of the orificial that lead us to new expressions of sexual difference written beyond the dichotomies presence/absence, active/passive, inside/outside, organ/prosthesis, one/multiple. It will be argued that bodily orifices allow us to reimagine not only the categories feminine/masculine, male/female, and the preeminence that sexual organs have had in their definition, but also to deploy a range of differences, degrees, and nuances between these binaries that account for the potential that these orifices play in the complex writing of sexual difference.

Keywords:

material body,
writing, sexual
difference,
orificiality, fluidity,
penetrability.

1. Introducción

El punto de partida de este trabajo se sitúa en la materialidad del cuerpo y en su apreciación de este como territorio heterogéneo, hecho de zonas irregulares, orificiales, protuberantes, estriadas, rugosas, lisas, húmedas o semi-sólidas. En esta apreciación nace el interés por cómo el cuerpo material (se) escribe, cómo se ha escrito y cómo puede escribirse. Con esto, quiero comenzar por situar la reflexión alrededor de los territorios corporales más allá de las clásicas oposiciones dicotómicas que oponen texto y materialidad, discurso volátil y cuerpo físico, ficciones escritas y materialidad como entidad real; oposiciones que solo permiten pensar el cuerpo a partir de una violenta escisión entre su materialidad y los aparatos teóricos que lo construyen monolíticamente. Por el

contrario, mi propósito es pensar el cuerpo como espacio en el cual estos aparentes antónimos se rearticulan¹.

El cuerpo material escribe, se escribe –y aquí cabe entender la escritura no solo desde su dimensión gráfica, sino también somatopolítica y biomolecular–: ¿Qué nos deja pensar su materialidad cambiante, heterogénea y plural? Esta pregunta me lleva

1. En este sentido, mi propuesta se nutre de obras tales como *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality* (Anne Fausto-Sterling, 2000), *Volatile bodies. Toward a material feminism* (Elizabeth Grosz, 1994) o *Telling Flesh. The substance of the corporeal* (Vicky Kirby, 1997), en las que se trabaja –desde perspectivas y teorías plurales– esta rearticulación de los mencionados antónimos.

a acotar mi primera hipótesis: ¿Habrá ciertas zonas del territorio corporal que desarrollarían un papel clave en esta escritura somatopolítica? Exploraré esta idea a partir de los orificios corporales, fijándome en su carácter maleable y plástico, fronterizo y poroso, que constituyen lo corporal en tanto que materialidad ambigua. Cualquier agujero es en la medida en que no está del todo ahí (Segarra, 2014, p. 11): su «materia» está hecha de vacío, así como su «afuera» construye su «adentro», una reversibilidad que lo dota de un carácter especialmente productivo para pensar el cuerpo como algo que se construye en relación con lo otro, algo abierto a todo lo que cae fuera de sus límites individuales. En su conferencia «Le corps utopique» (1966), Michel Foucault ya apuntaba, notando el poder de los agujeros del rostro en la configuración de la experiencia del mundo exterior, la existencia de cuerpos penetrables y opacos, abiertos y cerrados (Foucault, 2010). Unos años más tarde, Noëlle Châtelet (1977) construirá en *Le corps à corps culinaire* un análisis de lo corporal a partir de los orificios, sus funciones y procesos, reforzando la idea de la apertura a la que conduce este carácter orificial. Châtelet (1977) nota el carácter desestabilizador de los orificios corporales en la percepción general del cuerpo entendido como «bloc

hermétique d'une relative inertie» (Châtelet, 1977, p. 89). Por ende, propone la filósofa que los orificios:

restent les points du corps les plus sensibles, ceux autour desquels quelque chose se passe, en permanence. Ils représentent les lieux d'échange entre le corps et le monde extérieur. Au travers d'eux pénètrent et sont éjectées les substances matérielles nécessaires à la survie et au plaisir. (Châtelet, 1977: 89)

La apreciación de Châtelet (1977) nos conduce a la afirmación de Marta Segarra en su *Teoría de los cuerpos agujereados* (2014): «los orificios anatómicos son, en efecto, los elementos en torno a los cuales se organiza la experiencia y el progresivo autoconocimiento del cuerpo desde las primeras semanas de vida» (Segarra, 2014, p. 10)².

2. Ciertamente, los orificios anatómicos han ido suscitando, progresivamente, un número cada vez más notable de reflexiones en distintos ámbitos académicos. En 2004, los antropólogos Colette Méchin, Isabelle Blanquis y David Le Breton ensamblaban en el volumen colectivo *Le corps et ses orifices* (2004), una serie de análisis de la importancia simbólica de los orificios corporales en marcos históricos tan alejados y distintos como la medicina china e hindú

Considerando que los orificios de los cuerpos, en su pluralidad –los del rostro, los del sexo, los de la piel, etcétera–, contribuyen a una caracterización más bien borrosa de sus límites, dibujándolos más allá de su forma supuestamente unitaria y hermética

tradicionales, las prácticas ritualísticas en el Antiguo Egipto o las técnicas médicas de los hospitales actuales. En el ámbito de los estudios de género y la sexualidad, Marta Segarra publica en 2014 la *Teoría de los cuerpos agujereados*, obra en la que se desarrolla un estudio de la imagen del agujero, a partir de un rico análisis de mitos, textos y obras de distintos marcos culturales que se orienta a un análisis crítico del papel de estos agujeros en los cuerpos, en la construcción de su masculinidad, feminidad y de su transcorporalidad. Cuatro años más tarde, Zairong Xiang, en «Transdualism. Toward a Materio-Discursive Embodiment» (2018), desarrolla una serie de hipótesis en relación con la oficialidad corporal similares a las que aquí voy a sugerir. Xiang estudia el hexagrama Tai que aparece en el texto *Huangdi Neijing* («Canon interno del Emperador»), una de las obras fundacionales de la medicina china tradicional, para pensar el cuerpo oficial («body-of-orifices») conceptualizado en dicha obra. Xiang sugiere: “this yinyang body-of-orifices [...] provides a rich model for rethinking the body and embodiment as a materio-discursive formation that goes beyond, or rather, *below* the either/or logic, and it could potentially unsettle from within the naturalism of gender and sexual dualism and the nature/culture, matter/discourse as well as other dualistic divides that underlie contemporary critical rethinking of embodiment” (Xiang, 2018, p. 426).

ca, pensar la condición oficial del cuerpo desde los estudios de género y sexualidad y especialmente, en diálogo con las teorías *queer*, bien puede abrirnos nuevas perspectivas para pensar lo corporal, especialmente en relación con la sexualidad, y la construcción de nuevas semánticas de la diferencia sexual. ¿Cómo se escribe la sexualidad y sus prácticas en relación con la anatomía agujereada del cuerpo? ¿Qué cuerpos sexuados se consideran más oficiales que otros? ¿De qué manera los orificios corporales resemantizan, en su escritura, las construcciones hegemónicas de la diferencia sexual? La hipótesis de la que voy a partir es que la consideración hegemónica de la diferencia sexual binarizada –masculina/femenina–, aunque ligada a los territorios oficiales del cuerpo y a su semantización particular, es siempre puesta en jaque por el carácter ambiguo y comunicante del agujero, el cual, remitiéndonos a lo fluido y a lo transitorio, deviene un espacio especialmente poderoso para ensanchar la expresión de esta binarización. Desde los orificios, me orientaré a pensar la multiplicidad de expresiones de cuerpos sexuados, así como a problematizar la centralidad que los órganos genitales tienen en esta construcción.

Como sugerí al inicio, el movimiento de mi reflexión empieza su recorrido en el

cuerpo, desde el cual pretendo llegar a un ensamblaje teórico de conceptos que nacen en íntimo contacto con lo material y lo corporal, tales como la orificialidad, la fluidez o la penetrabilidad. Estas ideas permitirán orientar, siguiendo la propuesta de Foucault en su *Historia de la sexualidad*, una aproximación a la sexualidad basada en el cuerpo y sus placeres (Foucault, 1976), y no tanto en las rígidas semánticas identitarias que a menudo orientan la experiencia del género y la sexualidad.

Este artículo espera poder subrayar el rol de los agujeros en la reflexión en torno a lo corporal. Situando el agujero en el centro del interés teórico, sugeriré pensar en la condición orificial del cuerpo, y por lo tanto, en sus agujeros, como los centros múltiples –y en este sentido, necesariamente ya descentrados, dada su condición material ambigua, escapista– de producción de cualquier cuerpo sexuado.

2. Orificialidad y sexualidad

2.1. De la lógica del llenado...

Empezaré el recorrido por el cuerpo orificial a partir de la anatomía de los genitales. La sexualidad humana habría sido organi-

zada tradicionalmente bajo una economía falogocentrica, eso es, privilegiando el pene como órgano visible, eréctil y principal actor de la actividad sexual (Martin Jay, 1993; Preciado, 2020a). Así, la inscripción del sexo y del género de un bebé recién nacido depende en gran medida de la aprehensión visual de este órgano o de la constatación de su ausencia (Preciado, 2020a). Dentro de esta economía, los orificios corporales, no coincidiendo con la erectilidad y visibilidad que se le supone al pene, se habrían inscrito como ausencias difícilmente pensables. No en vano Luce Irigaray (1977), en uno de los intentos más famosos de situar la morfología del cuerpo femenino en el discurso filosófico y en el ámbito del psicoanálisis, habla de la reducción del sexo femenino a ausencia, a partir de la imagen del agujero, en juego con las epistemologías visuales que habitualmente han definido lo corporal:

Dans cette logique [qui domine l'Occident depuis les Grecs], la prévalence du regard et de la discrimination de la forme, de l'individualisation de la forme, est particulièrement étrangère à l'érotisme féminin. La femme jouit plus du toucher que du regard, et son entrée dans une économie scopique dominante signifie,

encore, une assignation pour elle à la passivité: elle sera le bel objet à regarder. Si son corps se trouve ainsi érotisé, et sollicité à un double mouvement d'exhibition et de retrait pudique pour exciter les pulsions du «sujet», son sexe représente *l'horreur du rien à voir*. Défaute dans cette systématique de la représentation et du désir. «Trou» dans son objectif scopophilique. Que ce rien à voir doive être exclu, rejeté, d'une telle scène de la représentation s'avoue déjà dans la statuaire grecque. Le sexe de la femme s'en trouve simplement absent: masqué, recousu dans sa «fente». (Irigaray, 1977, p. 26)

Irigaray (1977) da cuenta así de la habitual caracterización de los genitales femeninos desde lo negativo, o en relación de dependencia con los genitales masculinos, una relación que habría relegado la construcción de ese sexo otro, como una versión errónea del cuerpo masculino, imperfecto e inferior, como su receptáculo o, sencillamente, como su carencia (cito en Braun y Wilkinson, 2001)³. Las palabras de la filósofa francesa funcionan así como una

primera posibilidad de alteración de esta operación de reducción de la anatomía genital femenina a agujero vacío, inexistente. Desnaturalizando esta lógica escopofílica, su gesto nos invita a pensar el cuerpo en una economía que tiene que ver con el tacto y el erotismo mencionados en la cita.

Para seguir con la lectura de Irigaray, quiero precisar que entiendo su uso del concepto «mujer» en una lógica más próxima a la desidentificación de una economía masculina dominante que a la identificación de un femenino esencial. Más bien, el interés por pensar las morfologías de «la mujer», subrayando su dimensión material, háptica e incluso erótica, nos orienta a múltiples y posibles formas ya no solo de cuerpos de «mujer», sino de todas aquellas corporalidades que escapan a la economía de la rectitud, la erectilidad y lo cuantificable: la necesidad de imaginar nuevas economías de lo corporal interpelaría así a la multiplicidad de los cuerpos sexuados, y no tanto a la mitad –uno– de dos sexos. Con la conocida expresión «Ese sexo que no es uno» que da título al citado ensayo, la autora ya inscribe una brecha en la dualidad que problematiza así la construcción histórica dominante de la diferencia sexual, lo que me conduce a acotar la idea de «diferencia sexual» que aquí manejo: un concepto, el de «diferencia», que

3. Es pertinente recordar que en la época clásica la vagina se imaginaba como un pene al revés (Mills, 1991, p. 49; Preciado, 2020b, p. 61).

nos sitúa fuera de la lógica de lo idéntico y lo equivalente, introduciendo la desproporción, la heterogeneidad y la pluralidad dentro del largo abanico de expresiones de los cuerpos sexuados que se abre entre la pareja conceptual hombre/mujer⁴. Hechas estas consideraciones, mi propuesta es leer la hapticidad y el erotismo evocados por Irigaray en relación con la orificialidad de cualquier cuerpo, más allá de que este coincida o no con la descripción clásica de los genitales femeninos.

Considerando la economía falogocentrica mencionada, los cuerpos sin pene habrían sido semantizados especialmente desde esta orificialidad reducida a ausencia expresada por Irigaray. En este sentido, sus reflexiones nos orientan a apuntar a una primera consideración: estos cuerpos parecerían adquirir significado bajo una lógica de llenado. Dentro de la economía

reproductiva, estrechamente cómplice del falogocentrismo, la penetración del orificio vaginal por parte del pene y, por extensión, la posibilidad de la fecundación, son dos actos que tradicionalmente han semantizado los cuerpos con genitales femeninos, o en términos más amplios, los cuerpos sin pene, una lógica que además reifica la concepción de estos como cavidades abstraídas de actividad y autonomía en su experiencia del placer.

Con estas reflexiones quiero poner acento en los procesos y prácticas que históricamente han construido esta lógica como semántica dominante. Esta necesidad de llenado de los genitales femeninos ya fue explícitamente discutida por Carla Lonzi, a partir de su concepción de la mujer vaginal y la mujer clitorica, y de la atribución al placer clitorico de una función autoafirmativa que nos lleva lejos de la actividad del pene penetrador como principal actor de la sexualidad (Lonzi, 1974)⁵. También en

4. Me hago eco de las reflexiones alrededor del término «diferencia sexual» que hace Anne E. Berger en *Le grand théâtre du genre* (2013): «La différence (substantif d'origine verbale), le différer de la différence, n'est pas un état et surtout pas un état d'opposition, c'est une danse : le verbe «*di-fère*» en latin signifie le mouvement, le déportement dans des directions multiples, ou, en termes derridiens, la dissémination : tout le contraire de la fixité catégorielle d'un rassemblement de traits» (Berger, 2013, p. 164).

5. Apuntar al clitoris como órgano de placer es una estrategia que no solo amplía la expresión de la sexualidad femenina, sino que desestabiliza la estructura binaria de la cual depende, así como sus mecanismos de sumisión. Tal y como Catherine Malabou (2019) propone, el clitoris hoy puede pensarse más allá de la corporalidad femenina *cis*: «En réalité, il n'y

esta línea podría explicarse la afirmación de Monique Wittig, según la cual las lesbianas no tienen vagina (citado en Preciado, 2013), puesto que, en su experiencia de la sexualidad y el erotismo, sus cuerpos entran en juego en otras lógicas que caen lejos de la estructura heterocentrada en la cual funciona el falogoculcentrismo.

Dicho de otro modo, la concepción de los orificios genitales es fruto de procesos históricos de semantización, aunque la misma materialidad de estos puede impugnarlos. Si el orificio de la vagina se ha situado tradicionalmente como agujero vacío que debe ser colmado, el orificio del ano, a pesar de su proximidad con los órganos genitales, parecería haberse apartado de la construcción normativa del cuerpo sexuado. Paul B. Preciado (2013) codifica esta exclusión del ano respecto al cuerpo sexuado como un cierre o, incluso, como una castración:

a pas deux [genres] mais une multiplicité de côtés, d'inclinations, de reliefs et de frontières. Une multiplicité de genres et même de clitoris» (Malabou, 2019, p. 95). Situar el clítoris en el mapa teórico tendría a estos efectos una intención similar a la voluntad de situar también los orificios corporales: forjar un pensamiento más allá de las economías falogoculcéntricas aún dominantes en la interpretación y escritura de los territorios corporales.

Cierra el ano y serás propietario, tendrás mujer, hijos, objetos, tendrás patria. A partir de ahora serás el amo de tu identidad. Puesto a disposición de los poderes públicos, el ano fue cosido, cerrado, sellado. Así nació el cuerpo privado. Y la Ciudad moderna, con sus adoquines limpios y sus chimeneas contaminantes-anos de cemento por los que se des-sublima lo reprimido colectivamente. Así nacieron los Hombres heterosexuales a finales del siglo XIX: cuerpos castrados de ano. (Preciado, 2013, p. 12)

En el marco occidental, el ano se habría reducido a su función de excreción. Ano y excreción, junto a boca e ingestión, nos evocan el carácter orgánico del cuerpo. Noëlle Châtelet (1977, p. 39) considera que estos orificios «*extériorisent* la machine nutritive, ponctuent ce qui devrait être passé sous silence, montrent ce qui devrait rester caché». La realidad orgánica a la cual nos evocan es a menudo difícil de digerir, motivo por el cual la cultura gastronómica habría ayudado a codificar y, por ende, a hacer menos ofensiva la organicidad del cuerpo vivo (*ibíd.*, p. 56).

Situar el ano en el terreno de la sexualidad y sus prácticas constituye un gesto de reescritura de la dualidad propia de la

diferencia sexual (Preciado, 2013). Primero, porque todos los cuerpos tienen ano, y segundo, porque ensanchar las posibilidades del placer y el erotismo más allá de la reducción tradicional de estos a los órganos genitales –y, por ende, a la actividad del coito entendida como penetración de la vagina biológica por un pene biológico– supone también una reconceptualización notable de las prácticas sexuales dominantes en los sistemas heterocentros.

Aunque compartido por cualquier cuerpo, el ano ha jugado un rol especialmente importante en la homosexualidad masculina (Segarra, 2014). En este sentido, la penetración anal de un cuerpo masculino tiene un efecto de acentuación de la permeabilidad y la abertura de este cuerpo hacia otros, en una relación que altera el patrón que asocia la dominación, el hermetismo y la actividad al cuerpo masculino, y la pasividad, la oficialidad y la penetrabilidad al femenino, como hemos visto en el fragmento de «Ese sexo que no es uno». De aquí que Leo Bersani (1987) orientara esta práctica a la pregunta de si el ano podía concebirse como la tumba de la orgullosa masculinidad: «Is the Rectum a Grave?», en una apuesta por la potencialidad política de la penetrabilidad anal.

Voy a recuperar estas cuestiones en el último apartado del artículo y me voy a dedicar ahora a examinar el vínculo entre la oficialidad y la fluidez, a partir de la asociación de ciertos orificios corporales –tales como el ano mismo– a la excreción y segregación de sustancias que problematizan la construcción del cuerpo en la forma del bloque hermético referido por N. Châtelet (1977) en la Introducción.

2.2. ... y de algunas contralógicas: oficialidad y fluidez

Retomando la cuestión del cuerpo femenino y de su oficialidad leída como ausencia, Elisabeth Grosz (1994) formula la siguiente pregunta:

Can it be that in the West, in our time, the female body has been constructed not only as a lack or absence but with more complexity, as a leaking, uncontrollable, seeping liquid; as formless flow; as viscosity, entrapping, secreting; as lacking not so much or simply the phallus but self-containment –not a cracked or porous vessel, like a leaking ship, but a formlessness that engulfs all form, a disorder that threatens all order? (Grosz, 1994, p. 203)

La asociación entre la calidad fluida de la corporalidad y su orificialidad aparecen aquí vinculadas contestando la capacidad de autocontención que Grosz (1994) asocia a la organización falocéntrica del cuerpo, considerando el desorden y la carencia de forma bajo los cuales se ha construido, según la autora, el cuerpo femenino. Aunque parecería evidente que cualquier cuerpo sexuado mantiene, desde un punto de vista material, una relación directa con lo fluido y lo orificial, y que esta idea orienta la percepción de cualquier cuerpo dentro de un circuito abierto de intercambios continuo de los cuales las prácticas sexuales son solo una expresión, la construcción occidental del cuerpo masculino parecería obedecer, más bien, a una restricción muy concreta de este circuito abierto. Grosz (1994) enfatiza esta cuestión refiriendo los análisis de Linda Williams sobre la pornografía *manistream* (Hard Core, 1989), en la cual se estudia la eyaculación masculina como imagen canónica de expresión del placer y la potencia sexual de cualquier cuerpo, independientemente de su morfología (Grosz, 1994), un modelo que además reifica las formas de placer en los órganos genitales individuales. Por el contrario, si pensamos en este circuito abierto al que nos conduce la materialidad

orificial, el erotismo y el placer emergen de los encuentros e intercambios de cuerpos y zonas corporales. Ubicándonos en estos intersticios, la imaginación de nuevas morfologías más allá de la dicotomía ausencia –relacionada con los agujeros– / presencia –relacionada con los órganos eréctiles o protuberantes– permite no solo romper esta problemática reificación, sino aún más, leer el espesor de la materialidad orificial, construido a partir de múltiples territorios: poros y cavidades, circuitos y zonas que se sitúan en el umbral de lo lleno y lo vacío, lo ausente y lo presente.

De nuevo, la filosofía irigarayana nos brinda herramientas para pensar el cuerpo más allá de las mencionadas oposiciones y, sobre todo, orienta la posibilidad de pensar lo sexual fuera del sometimiento al poder de la forma (Irigaray, 1977). En «La “mecanique” des fluides», la filósofa sostiene que en consonancia con la organización falogocularcéntrica de la corporalidad, la actividad y circulación de lo(s) fluido(s) habría estado históricamente desatendido (*ibíd.*, p. 106), o más bien, como matizará más adelante, reabsorbido por una economía de los sólidos, una mecánica a la que los cuerpos encajan con dificultad (*ibíd.*, p. 108): la operación de «passage à une mécanique

des presque-solides» no sólo marcaría la percepción y construcción formal de los cuerpos sexuados, sino también de sus formas relacionales, su deseo y erotismo (*ibíd.*, p.112). Dicho pasaje supondría una operación de desdoblamiento mediante el cual el cuerpo asume su imagen especular exteriorizada como sostén simétrico de sí mismo, una forma, en este sentido, «plus constituyente que constituée» (*ibíd.*, p. 114)⁶.

La mecánica de los fluidos enterrada por la economía fantasmática de lo sólido y rescatada por Irigaray (1977) supondría un rechazo a este desdoblamiento de lo especular: la experiencia del cuerpo y sus escrituras somatopolíticas se fundan ahora en la misma materialidad fluida que, como una traza en la orilla del mar, se escribe y desaparece fugazmente, sin estar sostenida por ninguna estructura anterior original. Lo fluido corre en horizontal: no en vano Paul B. Preciado (2013, p. 11) escoge la imagen de un «tubo dérmico» cuando escribe sobre el cuerpo orificial y su placer vinculado con la boca y el ano. A la luz de estas ideas se puede reimaginar la articulación de una di-

ferencia sexual más allá de la economía de los sólidos que la sostenía, articulada alrededor del pene. Lejos de la lógica identificatoria del «Tu es cela» (*ibíd.*, p. 114) que conlleva la exteriorización de una imagen especular, lo fluido nos sitúa en la inmanencia de la materialidad intersticial, en lo que se mueve entre las formas conocidas y reificadas, geométricas e idealizadas, bajo las cuales hemos pensado la sexualidad. Contrariamente, la sexualidad de los cuerpos orificiales se escribe a través de lo que se escucha por entre sus agujeros, lugares de placer y afectos múltiples y significativos.

Partiendo de la constatación de que la materialidad de los cuerpos vivos se constituye fundamentalmente de agua, Astrida Neimanis (2012) acuña la noción de *watery body* notando el peso simbólico que lo fluido y lo acuático han tenido en los imaginarios de la diferencia sexual que desarrollan autoras como Hélène Cixous o la misma L. Irigaray, entre otras. El *watery body* nos sumerge en una nueva lógica relacional que se configura en lo membranoso, espacio intersticial por donde el agua circula y conecta: «In an ocular-centric culture, some of these membranes, like our human skin, give the illusion of impermeability. Still, we perspire, urinate, ingest, ejaculate, menstruate, lactate, breathe, cry. We take in the

6. Cabe recordar que el ensayo dialoga explícitamente con la teoría psicoanalítica y su insistencia en lo especular y, más explícitamente, con las teorías lacanianas del estadio del espejo.

world, selectively, and send it flooding back out again» (Neimanis, 2012, p. 104).

En este flujo circular, pensar la construcción de la materialidad corporal a partir de lo acuático no supone la eliminación total de las especificidades diferenciales de los cuerpos bajo un único y homogéneo torrente acuático: el agua, aquí, admite formas y texturas diferentes tales como lo viscoso, que permite las fuerzas de resistencia y oposición en el seno del caudal líquido. En este sentido, el agua y su maleabilidad supondrían la posibilidad de articular una experiencia encarnada de la diferencia que no pase por la supuesta irresolubilidad de las dicotomías identificación/alteridad, semejante/diferente (ibí.d., p. 102)⁷, y que sugiero, se conectan especialmente con la materialidad también ambigua y maleable de los orificios corporales: tanto el agua de Neimanis como los tubos de Preciado son imaginarios que nos llevan a preguntarnos no tanto por las formas que históricamente ha tomado la diferencia sexual como por

sus procesos de construcción, reconciliando el componente relacional de esta construcción con la irreductibilidad de las primeras. Tal y como apuntó Rosi Braidotti (2005), el desafío del mundo contemporáneo quizá radique más a pensar procesos que conceptos, eso es, formas cerradas de conocimiento y experiencia (Braidotti, 2005).

3. *A Dick is a Hole* o una nueva gramática de la penetrabilidad

De las consideraciones anteriores a propósito del agua y lo fluido se desprende que no es que no haya formas encarnadas de diferencia sexual o que no debamos atender a ellas, sino que en la medida en que son construidas por procesos biomoleculares y somatopolíticos, las jerarquías canónicas que organizan su construcción y territorialización pueden problematizarse en tanto que sociohistóricas e incluso, reescribirse. Todo ello nos conduce pues a plantear la cuestión de la diferencia sexual más allá de la discriminación visual clásica que se da en la distinción de dos tipos de genitales: masculinos y femeninos, reducidos al pene visible y a la vagina como vacío que acoge el primero, la interacción de los cuales deviene habitualmente, en el sistema heterocentrado y monógamo, la única forma

7. Zairong Xiang orienta también esta hipótesis en su trabajo mencionado en la nota 2: considerando la lógica que ha organizado las dicotomías a partir de la expresión lingüística «either/or», Xiang explora las posibilidades de la noción de *transdualismo* («transdualism»), para articular una posible lógica «either... and» (Xiang, 2018, p. 436).

de penetrabilidad reglada (Gayle Rubin, 2003). A continuación, reexaminaré la noción de penetrabilidad volviendo a la obra de Paul B. Preciado (2020b) considerando la renovación que lleva a cabo respecto de la articulación relacional entre el acoplamiento del orificio y el órgano que puede darse en la actividad sexual, dentro y más allá de nuestros cuerpos.

Examinando los dispositivos específicos de construcción y representación que manejan las instituciones médicas y psiquiátricas, Preciado ya demostró, en su *Manifiesto contrasexual* (2000), la idea de que los llamados órganos sexuales son producto de una construcción disciplinaria muy estrecha. Me remito aquí a su construcción no solo por subrayar la arbitrariedad de las formas de la diferencia sexual, su organización y jerarquización, sino especialmente por lo que se refiere a la experiencia del placer en la práctica de la sexualidad, que, como considera el autor, depende a menudo de «la excitación de una sola zona anatómica, fácilmente localizable en los hombres, pero de difícil acceso, eficacia variable e incluso existencia dudosa en las mujeres» (Preciado, 2020a, pp. 62-63).

Examinar, pues, la cuestión de la penetrabilidad desde lo orificial y lo fluido supone en última instancia la posibilidad de rea-

prender las posibilidades de todo el cuerpo como órgano experimentador y productor de afectos y placer. Con este objetivo, sugiero proceder a la reflexión a partir de dos movimientos: primero, el del desplazamiento de los genitales como lugares de privilegio en los que pensar la sexualidad, considerando el rol que el ano y el dildo juegan en la obra de Preciado (2013, 2020a); segundo, el de la interacción de estos junto a otros elementos corporales en una lógica de la penetrabilidad que bascula en la intercambiabilidad de roles y posiciones.

En efecto, Preciado (2020a) articula toda su teoría de la contrasexualidad a partir del objeto del dildo y el orificio del ano, desde los cuales la centralidad del pene se impugna. El dildo, señala, «como objeto móvil, que es posible desplazar, desatar y separar del cuerpo, y caracterizado por la reversibilidad en el uso, amenaza constantemente la estabilidad de las oposiciones dentro/fuera, pasivo/activo, órgano natural/máquina, penetrar/cagar, ofrecer/tomar» (Preciado, 2020a, p. 109).

Por su carácter transcorporal, y por la posibilidad de ejercer un rol penetrador, el dildo rediseña la oposición órgano/agujero, solo escribible dentro de las fronteras orgánicas del cuerpo individual. Se abren así nuevas formas de intercambio y acoplamiento y, por ende, nuevas escrituras de lo corporal a

partir de actos de penetrabilidad prostética que redefinen lo propio y lo ajeno, desvinculándolo de la relación de coherencia entre un órgano sexual, una zona de placer y una sola sexualidad activa o pasiva. Pero no cabe entender el dildo como un objeto privilegiado en la actividad sexual, sino el que pone en jaque el privilegio del pene como órgano penetrador, y consecuentemente, visibiliza las potencialidades penetradoras de las manos, los dedos o el puño, entre otras. A pesar de la aún preeminente coreografía heterosexual reproductora, el dildo como prótesis orienta la idea según la cual «a dick is a hole/una polla es un agujero» (Preciado, 2020b, p. 213), una consideración que redistribuye la oposición entre lo masculino entendido como penetrador activo y lo femenino entendido como penetrado pasivo.

Y si al dildo no hay ningún orificio que le esté naturalmente reservado (Preciado, 2020a), el ano y la boca pueden aparecer como espacios penetrables ante la hegemonía de la práctica de penetración de la cavidad vaginal. Preciado propone así desplazar la sexualidad «desde el pene penetrante hacia el ano receptor», aunque cabe interpretar esta idea no tanto como la propuesta de un nuevo centro desde el cual medir nuevas segregaciones de género y sexualidad, sino más bien como la desjerarquización y

descentralización de las morfologías que las existentes han supuesto (Preciado, 2013, p. 64). El ano es un espacio de posibles reescrituras de la diferencia sexual porque no se somete a la lógica antropomórfica que tanto ha definido los genitales. Además, el ano disuelve las distinciones hetero y homosexual, activo y pasivo, penetrador y penetrado, y no se relaciona tampoco con lo reproductivo, convirtiéndose así en «el horizonte de la democracia sexual post-humana» (Preciado, 2013, p. 63). La idea de la igualdad implícita en esta democratización nos devuelve otra vez al torrente fluido de agua, pero como en el caso anterior, su lógica diferencial no se sitúa fuera del reconocimiento de la diferencia y las singulares morfologías corporales que adopta, sino que más bien, orienta y da paso al polimorfismo de nuevas coreografías por venir⁸. En

8. Preciado usa la noción de «coreografía» en su obra, como también lo hizo Jacques Derrida en su momento (en la entrevista con Christie V. McDonald de 1982, «Coréographies»), con la que ambos sugirieron el carácter necesariamente móvil de toda designación de género/sexo en el espectro político de las identidades. Como apunté en páginas anteriores a propósito de la noción de «diferencia sexual», ambos filósofos orientarían la necesidad de entender la lógica de la designación de «mujer» o «hombre» dentro de un espacio de posibles inagotable: «le désir demeure d'échapper à la seule combinatoire et d'inventer des chorégraphies

definitiva, no hay centro, o si lo hay, es el de la materialidad disgregada de los orificios corporales, auténticos productores de acoplamientos deseantes, productores de un erotismo que se explica a partir del carácter comunicante de dichos orificios.

En el horizonte que despliega todo ello, Preciado acabará por considerar en *Testo Yonki* (2008) la cuestión de la penetrabilidad en un cuerpo que ya no depende del orden jerarquizante y diferenciante propio de la coreografía heterosexual, proponiendo la distinción entre «orificios penetrables y terminaciones penetradoras» (Preciado, 2020b, p. 213) con la cual se dibuja una nueva diferencia sexual del todo híbrida, reversible y fluida. La penetrabilidad no es, pues, ninguna cualidad inherente a un cuerpo, sino que orienta el horizonte de nuevas expresiones del placer y el deseo que las prácticas sexuales despliegan bajo el dibujo mutante de una multitud de cuerpos oficiales conectados.

Así, sostengo que esta nueva penetrabilidad funciona como gramática: supone la creación de nuevas reglas de producción corporodiscursiva, que a su turno dibujan un sistema en el cual imaginar nuevas relaciones corpotextuales y somatopolíticas más allá de las

marcas habituales con las que describíamos las morfologías de la materialidad corporal –masculino/femenino, singular/plural, uno/múltiple, dentro/fuera, orgánico/máquina-. En este sentido, la gramática de la penetrabilidad mantiene una relación con lo escrito y lo escribible que se emparenta con la *écriture féminine* de Hélène Cixous (1975):

La femme, elle n'opère pas sur elle-même cette régionalisation au profit du couple tête-sexe, qui ne s'inscrit qu'à l'intérieur de frontières. Sa libido est cosmique, comme son inconscient est mondial : son écriture ne peut aussi que se poursuivre, sans jamais inscrire ou discerner de contours, osant ces traversées vertigineuses d'autres, éphémères et passionnés séjours en *lui, elles, eux*, qu'elle habite le temps de les regarder au plus près de l'inconscient dès leur lever, de les aimer au plus près de l'inconscient dès leur lever, de les aimer au plus près de la pulsion, et ensuite plus loin, toute imprégnée de ces brèves identificatoires embrassades, elle va, et passe à l'infini [...] Sa langue ne contient pas, elle porte, elle ne retient pas, elle rend possible. Où ça s'énonce trouble, merveille d'être plusieurs, elle ne se défend pas contre ses inconnues qu'elle se surprend à se percevoir être, jouissant de son don d'altérabilité. Je suis Chair spacieuse chantante :

incalculables» (Derrida, 1992: 115).

sur laquelle s'ente nul sait quel (le) je plus ou moins humains mais d'abord vivant puisqu'en transformation. (Cixous, 1975, pp. 162-163)

El fragmento da cuenta de las posibles consecuencias de esta escritura más allá de las marcas clásicas de la diferencia sexual: las mecánicas del deseo y la escritura trascienden la totalidad del cuerpo como sistema organizado. Como el dildo, la idea de escritura que sostiene Cixous confunde y refunde los límites de lo corporal en el imaginario de una carne espaciosa que es, antes que nada, un ente vivo y en transformación. Como en la obra irigarriana, la noción de «mujer» manejada por Cixous (1975) nos lleva más allá de la articulación coherente de un cuerpo sexuado con su socialización, aunque también da cuenta de las ventajas de imaginar la escritura de la diferencia sexual desde una corporalidad que habitualmente se ha percibido más oficial y fluida que la masculina. Así, más que apuntar a la enunciación de un cuerpo «mujer», la corporeidad cixousiana también se orienta a construir el espacio de lo oficial que comparten todos los cuerpos, independientemente de sus marcas sexuales. Fluyendo a través de estos territorios se construyen escrituras inesperadas de la diferencia sexual,

que, como en Preciado (2020b), aparecen siempre vinculadas con la dimensión placentera y material de lo corporal.

4. Conclusiones

Con este trabajo he pretendido trazar un mapa teórico que diera cuenta de las posibilidades de la materialidad oficial de nuestros cuerpos para renovar el pensamiento de la diferencia sexual. Atendiendo a las lógicas que han semantizado tradicionalmente los orificios corporales, conectados con la ausencia y la necesidad de llenado que se dan en la organización falogocéntrica de la sexualidad, he examinado las nociones de fluidez y penetrabilidad, en relación con la oficialidad, para proponer algunas contralógicas desde las cuales pensar nuevas posibles escrituras de la diferencia sexual. Esas escrituras, igual que dichas nociones, se articulan más allá de las dicotomías dentro/fuera, orgánico/prostésico, presente/absente, complicando la expresión binaria que habitualmente ha monopolizado la construcción y experiencia de la sexualidad.

Lo oficial permite atender al grado de diferencias que se extiende entre las expresiones monolíticas de lo masculino y lo femenino y, sobre todo, orienta la inscripción

de la sexualidad más allá de lo genital, ensanchando así las posibilidades del placer y el erotismo a la totalidad del cuerpo. En los territorios oficiales, las interacciones entre cuerpos rebasan las zonas tradicionalmente designadas como órganos sexuales. Los orificios, más que imponerse como un nuevo centro organizador de la sexualidad substitutorio de lo genital, funcionan impugnando sus formas reguladas de organización, permitiendo así ensanchar las expresiones del cuerpo sexuado.

Los territorios corporales por los que hemos transitado son solo algunos entre los muchos posibles territorios de lectura y escritura de la materialidad corporal. De aquí que, más allá de proponer los agujeros como espacios últimos desde los cuales pensar la cuestión de la diferencia sexual en la contemporaneidad, sugiero fijarnos en cómo su ambigua espacialidad puede seguir orientándonos en la complejidad siempre matizable y plural de la diferencia sexual.

Referencias

- BRAIDOTTI, R. (2002). *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Polity Press, Blackwell Publishers.
- BERGER, A. (2013). *Le grand théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en «Amérique»*. Belin.
- BRAUN, V. y Wilkinson, S. (2001). Socio-cultural representations of the vagina. *Journal of Reproductive and Infant Psychology*, 19(1), 17-32. Taylor and Francis.
- CHÂTELET, N. (1977). *Le corps à corps culinaire*. Seuil.
- FOUCAULT, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Nueva Visión.
- _____. (1976). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Gallimard.
- GROSZ, E. (1994). *Volatile Bodies. Towards a corporeal feminism*. Indiana University Press.
- IRIGARAY, L. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Éditions de Minuit.
- JAY, M. (1993). *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. University of California Press.
- LONZI, C. (1974). La donna clitoridea e la donna vaginale. En *Sputiamo su Hegel, La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. Scritti di Rivolta Femminile 1, 2, 3.
- MÉCHIN, C., Blanquis, I. y Le Breton, D. (2004). *Le corps et ses orifices*. L'Harmattan.
- NEIMANIS, A. (2012). Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water. En H. Gunkel, C. Nigianni y F. Söderbäck (eds.) *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*. Palgrave Macmillan.
- PRECIADO, P. B. (2013). *Terror anal y Manifiestos reciente*. La isla de la luna.
- _____. (2020a). *Manifiesto contrasexual*. Anagrama.
- _____. (2020b). *Testo yonki. Sexo, drogas y biopolítica*. Anagrama.
- RUBIN, G. (2003). Thinking Sex: Notes for a radical theory of the politics of sexuality. En R. Parker y P. Aggleton (eds.) *Culture, Society and Sexuality*. Routledge.
- SEGARRA, M. (2014). *Teoría de los cuerpos agujereados*. Melusina.
- XIANG, Z. (2018). Transdualism. Toward a Materio-Discursive Embodiment. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 5(3), 425-442. Duke University Press.



Vieillir queer: Troisième âge ou troisième sexe?

Romain Frezzato

Université Paris 8, Legs

Résumé

Existe-t-il en littérature un vieillir queer? Lorsque Genet en 1943 rend public le personnage de Divine, il s'intéresse en premier lieu au vieillissement du travesti. La sénescence contredit la performance. Mais le troisième âge du travesti est aussi l'occasion de mettre en scène des corps impossibles, des matières invivables. C'est pourquoi il est troublant de retrouver sous la plume de deux écrivains chiliens, José Donoso et Pedro Lemebel, le même travesti vieillissant. L'un, dans *Ce Lieu sans limites*, croque une danseuse de bordel, la Manuela, père malgré elle d'une fille aménorrhéique; l'autre, dans *Je tremble, ô Matador*, donne à lire «une folle vieille et ridicule», coureuse *camp* tombée en adoration d'un résistant. Pourquoi représenter le corps queer dans

une morbidité systématique, dans une incarnation contradictoire? C'est que la vieillesse révèle la torsion définitive du corps, sa queerisation totale. En mettant en scène des travestis sénescents, ces auteurs tentent à leur manière de remédier à l'irreprésentabilité du corps transgenre. Nous verrons que le contexte socio-historique chilien de l'écriture joue pour beaucoup dans ce choix de protagonistes en lutte avec leur corporalité/corporéité. L'enjeu de cette communication sera de montrer comment, par un subtil renversement, les auteurs parviennent à faire du corps travesti sénescant le siège d'une ultime performance de genre.

Mots-clés:

travesti, transgenre, Amérique latine, performance, vieillesse.

Abstract

Is there queer aging in literature? When Genet in 1943 made the character of Divine public, he was primarily interested in the aging of the transvestite. Senescence contradicts performance. But the third age of the transvestite is also an opportunity to stage impossible bodies, unlivable materials. This is why it is disturbing to find, from the pen of two Chilean writers, José Donoso and Pedro Lemebel, the same aging transvestite. One, in *Hell has no limits*, sketches a brothel dancer, Manuela, the unwilling father of an amenorrhea daughter; the other, in *My Tender Matador*, reads “a foolish, old and ridiculous woman”, a camp seamstress who fell

in adoration of a resistance fighter. Why represent the queer body in a systematic morbidity, in a contradictory incarnation? It is that old age reveals the final twist of the body, its total queerization. By portraying senescent transvestites, these authors attempt in their own way to remedy the unrepresentability of the transgender body. We will see that the Chilean socio-historical context of writing plays for a lot in this choice of protagonists in struggle with their corporeality / corporeality. The stake of this communication will be to show how, by a subtle reversal, the authors manage to make the senescent transvestite body the seat of an ultimate genre performance.

Keywords:

drag, transgender,
Latin America,
performance,
old age.

«Le sexe peut être déguisé, la jeunesse ne se masque pas» déclare Sylvie Steinberg dans le livre qu'elle consacre au travestissement» (Steinberg, 2001, p. 169). De fait, les représentations du travesti se font souvent dans la prime jeunesse, au faite de la beauté et de la séduction, quand la transgression du genre peut encore apparaître crédible, véritable, *real* –pour reprendre le terme obsessionnel des travestis de John Rechy (Rechy, 2013). Pensons notamment à la Sarrasine de Balzac, à la Mademoiselle de Maupin de Gautier, à l'Orlando de Woolf. Si la marginalité n'est pas écartée, c'est bien la splendeur qui domine, tandis que les romans de la modernité (et, surtout, de la postmodernité) sont marqués par un double souci,

social et identitaire, de souligner le sceau d'abjection duquel sont frappés les personnages travestis. Certes, nous le verrons, une forme de séduction persiste, toutefois les corps peinent à incarner leur idéal et la représentation de leur vieillissement, de leur enlaidissement, n'est pas seulement un gage de réalisme, ne relève pas uniquement du souci réaliste d'intégrer l'entropie dans la peinture de mœurs, mais bien de signifier leur relégation dans ces zones d'inhabitabilité mentionnées par Butler dans *Gender Trouble*:

Cette zone d'inhabitabilité constitue la limite définissant le domaine du sujet; elle constitue ce site d'identification redoutée

contre quoi –et en vertu de quoi– le domaine du sujet circonscrit sa propre revendication d'autonomie et de vie. En ce sens, donc, le sujet est constitué à travers la force d'une exclusion et d'une abjection, qui produit un dehors constitutif du sujet, un dehors défini comme abject qui est, finalement, «à l'intérieur» du sujet, comme la répudiation qui le fonde. (Butler, 2006, p. 17)

Contrairement aux récits de Balzac ou Gautier, ou même ceux d'auteurs et d'autrices décadentes comme Rachilde, le but est bien dans le roman d'après-guerre d'esquisser des trajectoires homosexuelles –on dira *queer* quelques décennies plus tard– dans ce qu'elles ont d'abjects et d'invivables. C'est aussi que la féminité suppose toujours la beauté et la jeunesse. Ou, pour le dire autrement, la féminité n'est rendue possible –atteignable– qu'au moyen de ces deux éléments. Sans eux, la performance s'écroule. La sénescence annule le genre. Vieillir, c'est encore s'extraire de la binarité. Baudelaire l'avait bien compris qui dans ses «Petites Vieilles» gommait le sexe de ses protagonistes. Ce ne sont plus des femmes vieilles mais «des êtres décrépits». Si, nous dit le poète, «ces monstres disloqués furent jadis des femmes» (Baudelaire, 1972, p. 141),

c'est bien que la féminité se trouve effacée par la vieillesse. La sénescence disloque la féminité. Le troisième âge suppose un troisième sexe. C'est pourquoi nous ne pouvons que nous étonner du traitement commun que les auteurs retenus pour cette étude infligent à leur protagoniste. C'est au moment précis où la féminité devient définitivement inatteignable que les travestis s'y donnent à lire. Aussi avons-nous choisi d'interroger la représentation du vieillissement des corps queer sous le prisme d'œuvres romanesques mettant en scène un personnage travesti¹. La première, datant de 1943, nous vient de Jean Genet, il s'agit de son premier roman, et de sa première publication notable, *Notre-Dame-des-Fleurs*; la deuxième, de 1966, s'intitule *Ce Lieu sans limites*, de l'écrivain chilien, José Donoso, issu de ce qu'il est coutume d'appeler le Boom d'Amérique Latine; et la troisième, plus récente, de

1. Précisons d'emblée que le terme de «travesti» est celui employé par deux des auteurs de notre corpus. Genet revendique l'appellation: «Je raffole des travestis» (Genet, 1976, p. 253). Quant à Lemebel, contemporain des luttes LGBTQI+ et du renouvellement des vocabulaires queer, s'il dédaigne le signifiant «transgenre», il assume pleinement celui de «travesti», notamment lorsqu'il mentionne chez son personnage «l'air carnavalesqué de son geste travesti» (Lemebel, 2004, p. 37).

2001, d'un autre écrivain chilien, Pedro Lemebel, *Je tremble ô matador*. Ce corpus a le mérite d'esquisser dans le panorama de la littérature moderne une lignée de personnages travestis et vieillissants, de Divine à la "*Loca del Frente*", en passant par la Manuela, dont l'un des principaux enjeux est sans doute celui de la performance transgenre (linguistique et corporelle). Nous interrogerons donc les enjeux des représentations de la décrépitude corporelle en lien avec celles du corps queerisé avant de montrer comment, par un subtil renversement, les auteurs parviennent à faire du corps sénescence du travesti le siège d'une ultime performance de genre. Ce sera l'occasion de montrer également comment les représentations romanesques du corps travesti passent subtilement de la corporéité la plus stricte (anatomique, fonctionnelle) à une corporalité fantasmatique.

1. Des «êtres décrépits, singuliers et charmants»

1.1. «There is something cadaverous about Divine's body»: un corps inhabitable

Pour son entrée en littérature, Jean Genet fait un choix étonnant, rarement souligné par la critique, celui d'un protagoniste, travesti et prostitué vieillissant, répondant au nom de Divine et dont le corps nous est d'abord présenté dans son ultime détérioration puisqu'on la retrouve sans vie dans une flaque de sang. De sorte que le personnage est d'emblée marqué par le sceau de la morbidité. L'angoisse du vieillissement est sans conteste l'un des leitmotifs de l'œuvre:

Divine, je l'ai dit, est aussi vêtue de bleu ciel qui flotte autour de son corps. Elle est blonde et sous une telle paille son visage paraît un peu ridé; comme dit Mimosa, il est chiffonné (Mimosa dit cela méchamment, pour blesser Divine), mais ce visage plaît à Gabriel. Divine, qui voulait le savoir, en tremblant comme la flamme d'un cierge, lui demande:

– Je vieillis, je vais bientôt avoir trente ans. (Genet, 1976, p. 149)

Construit selon le principe de la narration ultérieure et d'analepses fréquentes, le récit suit le destin corporel du personnage. Et ce n'est pas un hasard si Genet choisit majoritairement de représenter Divine vieillie, décrépie, amaigrie. Il s'agit bien de rappeler par ce biais l'impossibilité sociale d'affirmer une identité en dissidence, de publier un corps queer. La vieillesse, le délabrement, la morbidité du personnage sont autant de signes de son instabilité ontologique et sociale, autant de façon de rappeler la zone d'inhabitabilité qu'elle occupe car, à proprement parler, c'est le corps même du travesti qui est inhabitable. Dans *Queens and revolutionaries*, Pascale Gaitet soulignait déjà la dimension morbide du personnage:

There is something cadaverous about Divine's body. In fact, it is as though –though she is not yet dead– her flesh is already eroding: her thinness, the hollowness of her eyes. There are also connotations, in this description, of a mummified corpse, with the dry skin, the powder, the gold: a shell-like body, then, emptied of its flesh, of its organs, and completely void of any erotic charge². (Gaitet, 2003, p. 67)

2. Il y a quelque chose de cadavérique dans le corps de Divine. En fait, c'est comme si –bien qu'elle

La conscience de Divine de son propre vieillissement ne procède pas simplement du complexe ou de l'angoisse de perdre son potentiel séductif. Le vieillissement, parce qu'il ôte au corps ce potentiel, éloigne le sujet de son identité de genre. Comme le souligne Sylvie Steinberg:

Les critères de la beauté et de la laideur fonctionnent comme des discriminants: c'est parce que la beauté est censée être un attribut féminin que les femmes laides sont perçues comme masculines. (Steinberg, 2001, p. 166)

Vieillir, se délabrer, équivaut à s'enlaidir, c'est-à-dire à se masculiniser. Steinberg conclut quelques phrases plus tard: «Laid et masculinité vont de pair». Lutter contre la laideur c'est, pour les personnages du corpus, lutter contre le masculin. Au cours des nombreux portraits qui sont faits de Divine, sa laideur est presque systématiquement mentionnée. C'est par les yeux de

ne soit pas morte– sa chair était déjà en train de s'éroder: sa maigreur, le creusement de ses cavités oculaires. Il y a aussi des allusions, dans cette description, à un corps momifié, à la peau sèche, poudrée, dorée: un corps-coquille, mais alors vidé de sa chair, de ses organes, et complètement vide de toute charge érotique [Notre traduction].

Mignon, son amant et souteneur, que cette difformité est la plus flagrante:

Il avait appris à aimer une telle Divine. Il s'imprégna bien de toutes les monstruosités qui la composaient. Il les passa en revue: la peau trop blanche et sèche, la maigreur, les cavités des yeux, les rides poudrées, les cheveux collés, les dents d'or. (Genet, 1976, p. 157)

Tout se passe comme si le corps –sa matière, sa peau– figurait l'abjection sociale. Divine porte les stigmates d'une identité délétère.

C'est pourquoi il faut lire dans l'angoisse de Divine une inhérente morbidité qui lui rappelle que la «zone» qu'elle habite –pour reprendre les termes de Butler– est celle de «l'invivable», de «l'inhabitable». On relève tout un vocabulaire qui l'associe au spectre et à la mort: «flotte; chiffonnée; flamme; cierge». Celle qui porte la robe s'affuble ici d'un drap, celui du fantôme – le linceul de la morbidité. Les métaphores réifient: elle est «chiffonnée»; ses cheveux sont de la «paille». Sans cesse, le corps du travesti est rappelé à son abjection première. La masculinité plane au-dessus de sa tête comme une épée de Damoclès. Ce vieillissement –cette relégation dans l'abjection par le

vieillissement– obsède à juste titre le personnage: «De sa vie quotidienne Divine avait peur. Sa chair et son âme tournaient à l'aigre» (Genet, 1976, p. 128). Elle relie d'ailleurs elle-même vieillesse et masculinité; c'est parce qu'elle vieillit, que le corps se masculinise. La beauté reste associée au féminin, la laideur au masculin:

Divine ne s'était pas virilisée: elle avait vieilli. Maintenant, un adolescent l'émouvait: par là elle eut le sentiment d'être vieille, et cette certitude se déployait en elle comme des tentures formées d'ailes de chauve-souris. Le soir même, déshabillée et seule dans le grenier, elle vit d'un œil nouveau son corps blanc, sans un poil, lisse, sec, osseux par endroits. Elle en eut honte et s'empressa d'éteindre la lampe, car ce corps était celui d'ivoire de Jésus sur une croix du XVIII^e siècle, et des relations, une ressemblance même, avec la divinité ou son image, l'écœuraient. (Genet, 1976, p. 127-128)

La narration entretient donc une sorte de confusion entre la virilisation de Divine et son vieillissement. Le corps, d'où se retire toute forme de séduction et de féminité, doit faire face à son abjection. Divine cherche par tous les moyens à se prémunir de cette

fatalité: «Divine, s'intitulant elle-même une vieille putain putassière, ne faisait que prévenir les moqueries et les injures» (Genet, 1976, p. 128). On retrouve une constante de l'œuvre de Genet, la récupération de l'insulte, le recouvrement et la réappropriation du stigmate de l'abjection. Divine se réapproprie l'injure de vieillesse autant que celle liée à son statut social de prostituée. Quittée par Mignon, Divine voit rejaillir d'ailleurs le spectre de la vieillesse: «Dans le grenier, elle eut alors des désespoirs terribles. Sa vieillesse la faisait se déplacer dans un cercueil» (Genet, 1976, p. 158). C'est d'ailleurs sa naïveté face à son âge qui pousse Divine dans les bras d'un autre amant, Gorgui: «Tout de suite, Divine redevint la Divine de dix-huit ans, car elle songea, vaguement toutefois, naïvement qu'étant noir et né aux pays chauds Gorgui ne pouvait reconnaître sa vieillesse, distinguer ses rides ni sa perruque» (Genet, 1976, pp. 171-172).

La lutte de Divine est ainsi double: il faut éviter la vieillesse et la résurgence de la masculinité. Le corps est pour elle une matière contre quoi lutter. Sartre en faisait déjà cette lecture à l'époque de *Saint-Genet*:

Car la vraie Divine, ce n'est ni la Reine des fées ni ce vieil eunuque: c'est un homme qui lutte pied à pied contre la vieillesse,

qui se sangle dans un corset, qui, le matin, par une pudeur qu'il garde vis-à-vis de lui-même, place son râtelier dans sa bouche avant même de se regarder dans une glace. (Sartre, 1952)

Pour Sartre, Divine est un personnage masculin luttant contre la vieillesse, c'est-à-dire, ce que Sartre justement ne dit pas ici, contre la masculinité. Le «corset», le «râtelier», sont autant de prothèses contre le vieillissement et contre la masculinisation dont elle est la conséquence fatale. Dans *Fragments*, Genet déclare lui-même que seule la mort pourra fixer une bonne fois pour toute le travesti:

Mais –plumes, jupons, battements de cils, éventails– c'est un carnaval funèbre mais frivole qui vous encombre. Où prendre ces rigueurs qui ordonnent les thèmes, les domptent, écrivent le poème? Où sont enfin les grands thèmes tragiques? Folles, vous êtes faites de pièces. Attendrez-vous qu'au champ d'honneur une balle enfin vous fixe, et qu'il vous soit donné monstrueusement, de vivre quelques secondes la métamorphose? (Genet, 1990, pp. 78-79)

Seule la mort peut fixer le travesti, arrêter le «tourniquet» de son apparence (Sartre,

1952, p. 675). C'est pourquoi Divine apparaît morte dès le début du roman, au plus haut moment de sa fixité. Ce qui se passe avant n'est qu'une longue et permanente transition y parvenant. Il faut enfin rappeler qu'écrit partiellement en prison sous l'occupation allemande (le roman paraît en 1943), le roman prend acte du sort des minorités sexuelles sous la France pétainiste. La sénescence du travesti est donc à inscrire dans un contexte politique, juridique et historique très signifiant. Elizabeth Stephens le rappelle dans son introduction à *Queer Writing*: «He is the author of ground-breakingly explicit homoerotic texts written during the German Occupation of Paris, when identified homosexuals risked deportation to the concentration camps...»³ (Stephens, 2009, p. 1).

Dans *Les Oubliés de la mémoire*, Jean Le Bitoux revient sur la déportation homosexuelle et son effacement de la mémoire collective:

3. Il est l'auteur de textes novateurs explicitement homoérotiques écrits pendant l'occupation allemande de Paris, alors que les homosexuels identifiés comme tels risquaient la déportation dans les camps de concentration... [Notre traduction].

Une menace peut réellement peser sur eux par des rafles, des interrogatoires, à tout le moins par des mesures de surveillance et de rétorsion. Personne à Paris n'a réagi par rapport au carnage qui dure depuis sept ans outre-Rhin, à quelques centaines de kilomètres de là. (Le Bitoux, 2002, p. 128)

On ne peut donc pas oublier que le contexte politique dans lequel surgit *Notre-Dame-des-Fleurs* –et avec lui l'auteur Jean Genet– est un contexte mortifère pour les dissidents sexuels. Genet est à rapprocher en cela de Lemebel dont les activités et performances de travesti sous le régime pinochetiste étaient largement condamnables. En s'inscrivant lui-même dans sa fiction –le narrateur est «Jean Genet» et on peut imaginer que la Gestapo ou la Kommandantur n'avaient pas ni les connaissances ni les préoccupations narratologiques suffisantes pour distinguer le narrateur de l'auteur–, Genet se place sciemment dans la catégorie des ennemis de l'Allemagne nazie et de la France pétainiste. Ainsi le motif même du vieillissement travesti s'efforce-t-il de signifier au sein du récit une inviolabilité inhérente: le corps travesti doit disparaître.

1.2. Le corps limité de la Manuela

Si Genet saisit son personnage dans l'instant le plus fragile de son existence, celui où l'illusion peine à se maintenir, où le temps la rattrape et sape l'artifice, c'est que l'enjeu dramatique est de dire l'extrême instabilité de l'identité du personnage de travesti. José Donoso fait de même qui ouvre son roman sur une Manuela vieillie, fatiguée, et consciente de l'être. Comme pour *Divine*, le narrateur insiste sur son aspect cadavérique. Là encore – bien que dans un contexte géo-historique différent –, la position du travesti est une position morbide, délirante. Dès les premières lignes, elle est présentée dans une difficulté à être, à s'éveiller: «La Manuela décolla avec difficulté ses paupières chassieuses, s'étira péniblement...»⁴ (Donoso, 2011, p. 9). Entre le «chassie» des yeux et l'«haleine d'œuf pourri», le personnage est d'emblée saisie dans une forme de pourrissement. Plus loin, ce sont ses os vieillies qui la font souffrir: «Quand elle se pencha sur le brasero de Clotilde pour prendre un peu de

charbon dans une boîte de conserve plate, la Manuela sentit son dos craquer. Il va pleuvoir. Tout ça, ce n'est plus de mon âge»⁵ (Donoso, 2011, p. 16).

Le choix de présenter le personnage à un âge avancé n'est pas un choix anodin, il détermine le comportement et l'identité de celui-ci tout au long du roman. De fait, vieillissant, sexagénaire, la Manuela de Donoso voit son potentiel séductif s'estomper et avec lui sa féminité. Et puisque, comme le dit Sylvie Steinberg, «laideur et masculinité vont de pair», il faut user d'artifices pour signifier à la fois la jeunesse et la féminité. Le travestissement a pour fonction de masquer la déchéance, de transformer le corps abject en corps embelli:

La Manuela, celle qui peut danser jusqu'à l'aube et faire rire une salle pleine d'ivrognes qui oublient leurs bonnes femmes et l'applaudissent, elle, l'artiste, et la lumière explose en un jaillissement d'étoiles. Elle

4. «La Manuela despegó con dificultad sus ojos lagañosos, se estiró apenas...» (Donoso, 1999, p. 107).

5. «*Al agacharse sobre el brasero de la Clotilde para tomar carbones con una lata de conservas achatada, a la Manuela le crujió el espinazo. Va a llover. Ya no estoy para estas cosas*» (Donoso, 1999, p. 110).

ne faisait plus attention aux insultes et aux rires, elle y tait habituée, pour les hommes ça faisait partie de la fête, ils viennent pour ça, pour m'insulter, mais sur la piste, une fleur derrière l'oreille, elle avait beau être vieille et branlante, elle était plus femme que toutes les Lucys, les Clotys et les Petites Japonaises de la terre... elle cambrait la taille, serrait les lèvres, ses talons scandaient furieusement le rythme, alors ils riaient encore plus fort et la vague des rires l'emportait, la soulevait jusqu'aux lumières⁶. (Donoso, 2011, pp. 156-157)

Bien qu'elle soit «vieille et branlante», la Manuela peut encore performer afin de gommer ce délabrement. Cependant la Manuela a déjà soixante ans et la per-

6. «La Manuela nomás, la que puede bailar hasta la madrugada y hacer reír a una pieza llena de borrachos y con la risa hacer que olviden a sus mujeres moquillentas mientras ella, una artista, recibe aplausos, y la luz estalla en un sinfín de estrellas. No tenía para qué pensar en el desprecio y en las risas que tan bien conoce porque son parte de la diversión de los hombres, a eso vienen, a despreciarla a una, pero en la pista, con una flor detrás de la oreja, vieja y patuleca como estaba, elle era más mujer que todas las Lucys y las Clotys y las Japonasitas de la tierra... curvando hacia atrás el dorso y frunciendo los labios y zapateando con más furia, reían más y la ola de la risa la llevaba hacia arriba, hacia las luces» (Donoso, 1999, p. 192).

formance et l'artifice ne suffisent plus. Comme Divine, elle doit faire face à la perte de ses cheveux, de ses dents, de son poids, de ses formes, bref, à l'éparpillement de sa matière:

La Manuela lascia sa robe, posa la bougie sur l'étagère de l'évier, sous le morceau de miroir et elle essaya de se coiffer. Avec si peu de cheveux. A peine trois mèches sur le crâne. Je ne peux plus me faire aucune coiffure. Ce n'est plus comme avant⁷. (Donoso, 2011, p. 65)

Plus loin encore, le portrait qui en est fait rappelle étrangement celui de sa sœur littéraire, Divine: «Maigre, trempé, ratatiné, dévoilant sa constitution malingre, son ossature chétive comme un oiseau qu'on a plumé pour le jeter à la casserole»⁸ (Donoso, 2011, p. 118).

7. «La Manuela dejó su vestido, puso la vela encima de la mesa del lavatorio, debajo del pedazo de espejo. Comenzó a peinarse. Tan poco pelo. Apenas cuatro mechas que me rayan el casco. No puedo hacerme ningún peinado. Ya pasaron esos días» (Donoso, 1999, p. 141).

8. «Flaco, mojado, reducido, revelando la verdad de su estructura mezquina, de sus huesos enclenques como la revela un pájaro al que se despluma para echarlo a la olla» (Donoso, 1999, p. 171).

On retrouve donc dans les portraits qui sont faits de la Manuela une morbidité similaire à celle que Gaitet revendiquait pour Divine. Le travesti est constamment proposé au lecteur dans une position de morbidité extrême, rejoignant «l'invivable» mentionné par Judith Butler. La représentation des corps travestis figure la marginalité qui leur est imposée. La zone d'habitation de ces personnages relégués dans l'abjection est bien celle de «l'invivable». Si la vieillesse et tous ses stigmates disent bien cette dimension morbide du personnage, un autre élément la souligne. En effet, une opposition, construite par le personnage lui-même entre le corps travesti –ou androgyne (ici, celui de sa fille, la Petite Japonaise)– et le corps féminin, se fait sur le motif de la chaleur et de la vitalité:

Mais elle le connaissait ce corps. Il ne donnait pas de chaleur. Il ne réchauffait pas les draps. Ce n'était pas le corps de sa mère: cette chaleur presque matérielle où elle se mettait comme dans une chaudière, dont elle s'enveloppait et qui séchait ses vêtements moisiss et ses os et tout...⁹ (Donoso, 2011, p. 61)

9. «Pero ella conocía ese cuerpo. No daba calor. No calentaba las sábanas. No era el cuerpo de su madre: ese calor casi material en que ella se metía

Quand le corps de la Grande Japonaise est chaud et plein de vie, le sien reste froid. Détail signifiant, le corps de sa fille, la Petite Japonaise –qui à dix-huit ans n'a pas encore ses règles, n'est pas encore une femme, demeure d'ailleurs physiquement androgyne– est tout aussi froid que celui de son «père». Le corps féminin est perçu par la Manuela comme irradiant de chaleur et de vie. C'est une source de protection, d'enveloppement. La chaleur «presque matérielle» du corps féminin est ce qui permet au travesti de se «sécher», or on sait que si son corps est mouillé c'est précisément qu'il a été jeté dans l'eau par les clients du bordel en guise d'humiliation. Le corps féminin, ce corps-chaudière, ce corps-vie, est ce qui permet de sécher le sien des humiliations vécues, subies. D'un autre côté, le corps sans genre, le corps instable, reste athermique, celui de la Manuela bien sûr, mais aussi celui de sa fille, ce produit d'un accouplement obscène et monstrueux entre une femme cisgenre tenancière de bordel et un homme travesti, déphallicisé et prostitué. Le féminin est donc du côté de la vie, son corps produit une chaleur «*casi material*»,

como en una caldera, envolviéndose con él, y que secaba su ropa apercancada y sus huesos y todo...» (Donoso, 1999, p. 139).

quand le corps masculin reste froid, incapable de fournir la vitalité fantasmée. On voit bien que le corps travesti peine ici à se trouver une existence, une vitalité.

Bien évidemment, le vieillissement des personnages s'explique par le processus de dramatisation du roman. D'un point de vue actanciel, il est l'élément perturbateur qui s'oppose à l'achèvement de la quête du protagoniste. Dans le livre qu'elle consacre aux performeurs travestis, Esther Newton rappelle que le vieillissement est un drame pour tout personnificateur féminin:

Although the truly "beautiful" glamour queen must be young –aging is a terrible problem for the female impersonator, both personally and professionally– a number of female impersonators, including the top names in the profession, are in their 'thirties and forties, and even beyond¹⁰. (Newton, 1979, p. 49)

10. Bien que la folle glamour vraiment 'belle' doive être jeune –vieillir est un terrible problème pour un personnificateur féminin, à la fois personnellement et professionnellement– un certain nombre de personnificateurs féminins, incluant les grands noms de la profession, sont dans la trentaine ou la quarantaine, et parfois au-delà [Notre traduction].

Ainsi le vieillissement est-il une mort sociale pour le travesti professionnel. La Manuela a beau espérer que ses gestes de danseuse, ses torsions, son énergie, maquilleront sa vieillesse, la chose est inéluctable. Divine et la Manuela ne sont plus des «folles glammers» et, le temps passant, la personnification est de plus en plus difficile, la féminité de plus en plus inatteignable. Enfin, tout comme pour Genet, Donoso relie implicitement le délabrement physique de son personnage à la menace de destruction qui pèse sur le village qu'elle habite et, par extension, sur toute la ruralité chilienne, de sorte que le «lieu sans limites» du titre renvoie autant au corps qu'au lieu, tous deux voués à une délimitation maximale, celle de leur extinction. En mettant en scène un travesti sénéscent et menacé de mort, l'auteur du Boom narre la fin d'un monde. Bien que tout repère historique semble gommé de la narration, on parvient sans peine à déceler dans les entrelacs du récit et de ses monologues intérieurs, l'annonce d'une postmodernité à l'œuvre dans le Chili des années 1960', l'effacement progressif d'une ruralité traditionnelle. D'où la présence diabolique du personnage de don Alejo, homme politique et magnat local, qui veille sur les décisions d'aménagement territorial et les tentatives d'électrification du village. Dans un Chili en proie à la globalisation capitaliste, les villages comme El Olivo,

dans lequel se situe le bordel de la Manuela et de sa fille, n'ont plus leur place. L'uniformisation frappe autant le corps non-binaire du travesti que celui, traditionnel et vitaliste, du village. Parler du travesti revient donc à parler du corps social fait du même patchwork, du même savant rapiécage et soumis même au processus délétère d'une entropie universelle.

1.3. La Folle édentée de Pedro Lemebel

La Folle d'en Face chez Lemebel connaît des difficultés similaires. Comme Divine et la Manuela, on la trouve amaigrie, vieillissante, chauve, en somme de moins en moins crédible, dans un Chili en proie à la dictature viriliste d'Augusto Pinochet. Le monde de la performance est d'ailleurs lointain qui ne ressurgit dans la narration que dans le cadre de souvenirs ou de réminiscences:

Pero había cosas que no podía dejarlas al abandono, como el mantel bordado, como el sombrero amarillo, por ejemplo, como los guantes con puntitos y sus lentes de gata. Las revistas Ecran, algunos recortes de Sarita Montiel, y menos una foto suya en que aparecía de travesti. La extrajo de entre las páginas amarillas de un Cine

Amor y la puso a la luz para verla más nítida, pero daba lo mismo, porque el retrato era tan añoso que la bruma del tiempo había suavizado su perfil de cuchillo. Se veía casi bella. Y si no fuera por el «casi», nadie podría reconocerla forrada en el lamé escamado de su vestido de sirena, nadie podría pensar que era ella en esa pose blandamente torcida la cadera y el cuello mirando atrás¹¹. (Lemebel, 2001, pp. 187-188)

«Le cliché était si vieux»: par cette mention, le narrateur suggère que la Folle ne peut plus prétendre au «glamour» conceptualisé, on l'a vu, par Newton, à la performance, au travestissement professionnel

11. «Mais il y avait des choses qu'elle ne pouvait pas abandonner, telles que la nappe brodée, le chapeau jaune, les gants à pois et ses lunettes de chatte. Les magazines Ecran, quelques coupures de journal sur Sarita Montiel et, surtout, une photo d'elle où on la voyait en travesti. Elle la sortit d'entre les feuilles jaunies d'un vieux numéro de Cine Amor et l'approcha de la lumière pour mieux l'observer. Le cliché était si vieux que la brume du temps avait adouci son profil taillé à la serpe. Elle avait presque l'air belle. Et n'était ce «presque», personne ne l'aurait reconnue, gainée dans le lamé à écailles de sa robe de sirène, personne n'aurait pu se douter que c'était elle dans cette pose mollement déhanchée, la tête renversée en arrière» (Lemebel, 2004, p. 163).

(ce sera, dans le livre, le rôle de Lupe, la jeune travestie maternée par Grenouille, mère queer de l'héroïne). C'est qu'elle est «*una loca vieja y ridícula*» («une folle vieille et ridicule») (Lemebel, 2001, p. 28), appellation que l'on retrouve du reste quelques chapitres plus loin: «*una vieja ridícula*» (Lemebel, 2001, p. 41). Ainsi, et après eux, Lemebel fait le même choix que Genet et Donoso en vieillissant son héroïne, en l'affublant d'un passé glorieux de performeuse, mais en la tenant éloignée de ce passé. Il s'agit encore une fois de démontrer l'inhabitabilité du corps travesti et des pratiques transgenres, l'invivabilité de l'identité queer sous le régime de Pinochet. Preuve en est le lieu d'habitation du personnage. Comme Divine, la Folle vit dans un «grenier», lieu des vieilleries et des rebuts, métaphore du cercueil et du déclassement, zone de l'inhabitable encore, de la relégation: «Sous l'averse, trempés jusqu'aux os, arrivaient encore les amis de Carlos pour se réunir dans le grenier»¹² (Lemebel, 2004, p. 13).

Le lieu sert, dans le contexte narratif, de signifiant au personnage. Son habitat est déjà celui de la morbidité – tout comme

Divine dont les fenêtres de la sous-pente donnent sur le cimetière de Montmartre. Il n'est pas étonnant de la découvrir ensuite vieille et délabrée, relégué dans le grenier de l'existence, sujette à l'entropie. Du reste, la Folle a conscience de cette laideur que la performance permet, parfois, de dépasser, ou de faire oublier: «Elle n'avait jamais été belle, pas même attirante, elle ne s'était jamais fait la moindre illusion là-dessus. Mais l'allure pédale de ses traits basanés avait construit un sombre échafaudage pour soutenir le mystère dans l'éclat intense de ses yeux»¹³ (Lemebel, 2004, p. 84).

La performance travestie fonctionne donc comme un «échafaudage» accolé au corps sénescant. Elle est le moyen de surclasser, ne serait-ce qu'un temps, les déterminismes de l'âge et du sexe, de sorte que l'homme vieillissant se mute en folle glamour. Il n'en demeure pas moins que le corps, par le prisme de l'âge, est vécu comme une résistance à la praxis transgenre. En effet, comme pour Divine et la Manuela, le narrateur lemebelien souligne chez son

12. «En pleno aguacero, estilando, llegaban esos amigos de Carlos a reunirse en el attillo» (Lemebel, 2001, p. 12).

13. «Nunca fue bella, ni siquiera atractiva, lo supo siempre. Pero la conjunción maricoipa de sus rasgos morochos, habían conformado un andamio sombrío para sostener un brillo intenso en el misterio de sus ojos» (Lemebel, 2001, p. 91).

personnage les «gencives dégarnies»¹⁴ (Lemebel, 2004, p. 50), les «gencives édentées»¹⁵ (Lemebel, 2004, p. 97). Plus loin encore, les lèvres de la Folle s'avèrent «froncées à cause de l'absence de son dentier» (Lemebel, 2001, p. 108). On verra plus loin que ce dégarnissement de la bouche peut se lire comme un signifiant dévoyé du féminin. Contentons-nous pour le moment de le percevoir pour ce qu'il est, c'est-à-dire un marqueur de la vieillesse. D'ailleurs, une hypallage (comme il y en a beaucoup dans l'écriture lemebelienne¹⁶) vient mentionner sa bouche vieillie: «Mais elle était plantée là, avec la grimace évidée de sa bouche de grand-mère»¹⁷ (Lemebel, 2001, p. 164). Au stigmatisme de la vieillesse s'en ajoute un autre, celui de la laideur. L'évidement de la bouche dessine une «grimace» sur le visage de la Folle. Laideur et vieillissement l'éloignent ainsi de l'assomption du féminin, de l'identité fantasmée. De même la Folle

vieillissante est-elle chauve: «Elle tomba et s'emmêla dans les tissus, aveuglée, empêchée de se défendre contre cet éléphant enragé qui l'empoigna par les cheveux— à l'époque où elle en avait...»¹⁸ (Lemebel, 2004, p. 73).

Comme Genet et Donoso, Lemebel brosse le portrait pathétique d'un travesti vieillissant (ici, quadragénaire), inapte à performer. Ce registre pathétique suggère une vision résolument tragique des identités transgenres et plus généralement queer. Le travesti occupe un corps inhabitable, instable, une matière qui le révoque. Si ces trois auteurs ont fait le choix d'un registre pathétique c'est bien pour montrer la difficulté pour ces personnages transgenres de la deuxième moitié du XX^e siècle de s'installer dans un corps durable, de s'établir socialement, politiquement. La trajectoire corporelle des personnages suit celle de leur relégation sociale, de leur abjection. L'échec de la performance est inscrit dans la matière d'un corps que les vêtements et les attitudes suffisent de moins en moins

14. «Encías despobladas» (Lemebel, 2001, p. 53).

15. «Encías huecas» (Lemebel, 2001, p. 97).

16. Écriture dont on pourrait arguer qu'elle queerise le réel en privilégiant certains tropes, dont les hypallages et les métaphores (notamment les métaphores maxima), sont sans doute les plus distinctives.

17. «Pero allí se quedo con la mueca vacía de su boca de abuela» (Lemebel, 2001, p. 189).

18. «Enredada entre las telas que no la dejaban ver, que le impedían pararse, que la enrollaban sin poder defenderse de ese elefante furioso que la agarró del pelo, porque entonces tenía pelo...» (Lemebel, 2001, p. 78).

à contrecarrer, modeler, sculpter. La Folle d'en Face s'en rend compte elle-même:

Dans cette attitude, les genoux serrés, blottie au milieu du long escalier, on aurait dit une toute jeune fille, le gribouillis arthritique du manque d'amour. Elle aurait voulu pleurer, comme à chaque fois que la chienne de vie lui brandissait le miroir de la désillusion¹⁹. (Lemebel, 2004, p. 135)

Dans ce court passage, l'assomption du genre achoppe à la réalité qui lui tend le «miroir de sa désillusion». Son «manque d'amour» devenu «arthritique», la Folle d'en Face ne peut que reconnaître l'échec de sa destinée féminine, la fin de la performance. Comme pour les autres personnages, la cohabitation avec le corps relève de la lutte ou de la honte.

C'est pourquoi la Folle d'en face se replie sur un passé révoqué. Lemebel confirme les thèses d'Esther Newton sur le glamour des personnificateurs féminins et leur difficulté à combiner vieillissement et performance

professionnelle, notamment dans ce passage où la Folle regrette sa jeunesse en consultant de vieilles photos de ses performances de cabaret: «Si Carlos avait vu ce portrait, si Carlos l'avait aussi splendide dans le glamour sépia de ce passé, peut-être aurait-il pu l'aimer avec la fougue d'un Roméo adolescent»²⁰ (Lemebel, 2004, p. 164).

Ainsi, la représentation du travesti passe par la représentation de sa laideur et de sa décrépitude, comme si le corps travesti ne pouvait véritablement s'incarner, ne pouvait véritablement promouvoir son genre, la laideur –masculine– le renvoyant trop systématiquement à sa biologie. Du reste, les autres personnages travestis du roman relèvent de la même laideur, de la même difformité, à l'image de la bien-nommée Grenouille, folle de «quatre-vingt-dix kilos» aux «yeux globuleux» (Lemebel, 2004, p. 79).

Une chose éloigne cependant Lemebel des représentations de Genet et de Donoso. En effet, si son personnage de travesti reste dans l'ensemble pathétique, soumis au vieillissement, au délabrement, à l'échec et l'humiliation, la Folle d'en Face est la seule des

19. «En esa postura, con las rodillas juntas, acurucada en el centro de la larga escalera, parecía mas bien una niña, el garabato artrítico del desamor. Quiso llorar, como tantas veces que la vida perra la enrostraba el espejo del desengaño» (Lemebel, 2001, p. 153).

20. «Tal vez, si Carlos viera ese retrato, quizás si Carlos la mirara espléndida en el glamour sepia de ese ayer, podría haberla amado con el arrebató de un loco Romeo adolescente» (Lemebel, 2001, p. 188).

trois à survivre, à dépasser, ne serait-ce que de peu, sa condition. Contrairement à Divine et à la Manuela, celle-ci ne subit pas de mort violente. Au contraire, la fin du roman la voit s'intégrer davantage encore au groupe de jeunes résistants qui occupent son grenier et participer activement au mouvement de lutte des populations contre la dictature de Pinochet. Là où les personnages de Genet et de Donoso restaient relégués aux zones de l'abjection (prostitution, mort violente), celui de Lemebel unit sa voix à celle des autres, rejoint le groupe des femmes en lutte, et manque de peu un destin tragique et misérable. Bien sûr, la période d'écriture des trois romans explique cette différence. Écrit avant les mouvements de luttes homosexuelles, de visibilisation des minorités sexuelles, Genet et Donoso ne pouvaient sans doute pas imaginer pour leur personnage de travesti pauvre et vieillissant un autre destin que celui de la solitude et de la mort tandis que Pedro Lemebel avait déjà sous les yeux, ne serait-ce qu'en dehors des frontières chiliennes, des exemples de viabilités queer, de passage hors de la zone jadis inviolable d'inhabitabilité.

2. Resignification corporelle: la bouche comme *vagina non dentata*

Mais il serait erroné de croire que les romanciers se cantonnent aux limites de ce vieillissement. Si les trois personnages subissent les affres de l'entropie, ils ont aussi pour point commun de détourner la sénescence pour en faire le pivot d'une performance de genre ultime. En ce sens, les auteurs, chacun à leur manière, opposent ou confrontent implicitement les notions de corporéité et de corporalité. Le phénomène de vieillissement interroge le rapport au corps. Dans un article intitulé «Corporéité et corporalité» et portant plus précisément sur le stade du vieillissement, Marie de Hennezel déclare que «porter son attention du «corps que l'on a» au «corps que l'on est», de la corporéité à la corporalité, est une des manières de négocier ce passage» (De Hennezel, 2008, p. 92). Ainsi, les personnages du corpus, requalifiant leur corps, resémantisant le processus transitionnel de vieillissement, passerait du corps-objet anatomique et délabré au corps-sujet vitaliste et encapacitant. Si Marie de Hennezel déclare dans le même article que «du point de vue du corps objectif, de la corporéité, la vieillesse est incontestablement laide» (De Hennezel, 2008, p.

91), du point de vue du corps subjectif, de la corporalité, tout demeure possible. C'est pourquoi tout se passe comme si, dans les trois romans qui nous occupent, le délabrement physique était subverti, requalifié en tant que nouveau signifiant du féminin. Or, chacun des personnages, selon son contexte géopolitique, connaît une trajectoire d'empouvoirement propre. Un exemple semble à ce titre résolument révélateur, celui de la bouche. De fait, l'obstination des trois auteurs à édenté leur personnage n'est pas à lire comme le phénomène incontournable de folles prolétarisées soumises à la pauvreté, à la prostitution, auxquels serait rendu impossible l'accès au soin. Non, l'obsession des auteurs pour le motif de la bouche édentée est au contraire à analyser sous l'angle d'une performance transgenre du corps, de sorte que la bouche devient la surface corporelle sur laquelle matérialiser enfin le vagin fantasmatique que le travesti appelle de ses vœux. Si les trois romans semblent marqués par ce qu'on pourrait appeler, en détournant le concept freudien, un *Vaginawunsch*, une *envie de vagin*, c'est par la grâce d'une bouche vieillie, amollie, que celle-ci peut enfin se réaliser. Très tôt, dans «Les Théories sexuelles infantiles», Freud formule et conceptualise la notion de «Pénisneid» (Freud, 1908, p. 14). L'«envie du

pénis» serait chez la petite fille le pendant de l'angoisse de castration chez le petit garçon. On sait depuis la postérité du concept et son rayonnement. L'envie du pénis peut se retrouver chez la femme adulte, de même que l'angoisse de la castration peut persister chez l'homme. On pourrait toutefois théoriser chez les personnages travestis déphallicisés –ou, pour être plus précis, reconduisant de jour en jour par leurs performances la déphallicisation, la réitérant jusqu'à donner une impression de stabilité–, une véritable envie de vagin, un *Vaginaneid*, un *Vaginawunsch*. Cette «envie» est d'autant plus notable au moment du vieillissement qui offre au protagoniste une cavité plus que propice. Les trois personnages surpassent ainsi le vieillissement, renversent les signifiants du déclin physique pour les resignifier idéalement. La bouche édentée, ridée, amollie, la bouche sans sourire, la bouche toute en lèvres et mollesse, d'organe vieilli devient vulve; en d'autres termes se surclasse. Le *vagina* serait alors au vagin ce que le phallus est au pénis: un accessoire psychosexuel mobile, invocable et révocable, détaché du sexe organique. Là où le phallus se présente dans l'imaginaire, dans le symbolique, comme éternellement rigide, le *vagina* se veut obstinément ouvert. Quand le phallus se matérialise à divers endroits du

corps et même en dehors du corps, le *vagina* fait de même, requalifiant pour les besoins de son incarnation tel ou tel élément organique ou non organique. Il relève comme le phallus d'une anatomie fantasmatique; de sorte que dans un monde phallocentré, les travestis qui nous occupent affirment partout un nouvel ordre, un *vaginocentrisme* qui reste encore à conceptualiser (Frezzato, 2020, p. 179). La Folle d'en Face en a conscience qui profite de Carlos endormi pour transformer –surclasser– sa bouche de Folle édentée et se performer femme:

Et la Folle s'exécuta, retira son dentier, humecta ses lèvres pour faire glisser sans entraves ce pendule qui cogna sur ses gencives édentées. Puis elle le sentit barboter dans la cavité humide, bouger, s'éveiller, se trémousser plein de reconnaissance sous sa langue de flanelle²¹. (Lemebel, 2004, pp. 97-98)

La bouche devenue «cavité humide» semble bel et bien se requalifier, lors de la

performance sexuelle, en *vagina*. De même, la langue s'amollit pour requalifier sa matière charnelle en «flanelle». Couseuse, tisseuse, la Folle se réinvente un corps, se brode un sexe, redéploie sa bouche en *vagina* fonctionnel. L'action de retirer le dentier est la *praxis* qui autorise à la bouche mâle de se reproduire en organe femelle. L'association de la bouche édentée au vagin est d'autant plus évidente que les attributs mâles de Carlos, à quelques secondes de la fellation, apparaissent précisément dentées à la Folle:

Una de sus piernas se estiraba en el arqueo leve del reposo, y la otra colgando del diván, ofrecía el epicentro abultado de su paquetón tenso por el brillo del cierre eclair a medio abrir a medio descorrer en ese ojal ribeteado por los dientes de bronce del marrueco, donde se podía ver la pretina elástica de un calzoncillo cornado por los rizos negros de la pendejada varonil²². (Lemebel, 2001, p. 105)

21. «Y la loca así lo hizo, sacándose la placa de dientes, se mojó los labios con saliva para resbalar sin trabas ese péndulo que campaneó en sus encías huecas. En la concavidad húmeda lo sintió chapotear, moverse, despertar, corcoveando agradecido de ese franeleo lingual» (Lemebel, 2001, p. 107).

22. «Une de ses jambes reposait en position légèrement repliée, tandis que l'autre pendait hors du canapé, ce qui plaçait à l'épicentre son gros paquet proéminent tendu par la fermeture Éclair à moitié baissée, étincelante, encore prisonnier de la braguette, cet œillet riveté de dents de bronze où l'on apercevait l'élastique d'un slip couronné par les boucles noires d'une toison virile» (Lemebel, 2004, p. 96).

Ainsi quand la bouche de la Folle fellatrice apparaît molle et édentée, le sexe de Carlos apparaît lui viril et denté de bronze, preuve que la denture sert à l'écrivain de métaphore phallique, de sorte que, la retirant, l'écriture procède à la figuration d'un vagin buccal propice à la performance d'une féminité.

On retrouve cette particularité anatomique chez la Manuela de Donoso. Bien sûr, déjà sexagénaire, et tout aussi pauvre, la danseuse a toutes les raisons de se retrouver édentée. *L'incipit* du roman présente ainsi le personnage au saut du lit –qu'elle partage avec sa fille– les yeux chiasseux, le corps meurtri, le crâne glabre, et la bouche évidée: «Elle s'emmitoufla dans son châle rose, mit son dentier et sortit dans la cour, sa robe sur le bras»²³ (Donoso, 2011, p. 14). L'intérêt de la figuration de la bouche édentée est double; elle sert à la fois de signifiant de la vieillesse, et partant d'un corps instable, inhabitable, et de signifiant de la féminité, ou plus précisément de l'appareil génital féminin, et partant d'un corps mobile, requalifiable à l'envi. Dès les premières pages du livre, le narrateur présente son héroïne

affublée d'un vagin buccal associé au port de la robe. Les deux motifs s'entrecroisent: elle est ainsi femme par la tenue (le châle) et par le corps (la bouche requalifiée).

C'est en ce sens que les travestis de Lemebel et Donoso, tous deux lecteurs et connaisseurs de l'œuvre romanesque de Jean Genet, sont des héritiers, voire des réécritures, du personnage de Divine. De fait, Divine est, comme elles, vieillissante, délabrée, édentée. En composant leur personnage de Folle vieillissante, les auteurs chiliens peuvent avoir en tête ce célèbre passage de *Notre-Dame-des-Fleurs*:

Divine rit aux éclats. La couronne de perles tombe à terre et se brise. Condoléances auxquelles la joie méchante donne des richesses de tonalité: «La Divine est découronnée !... C'est la Grande-Déchue !... La pauvre Exilée ! ...» Les petites perles roulent dans la sciure semée sur le plancher où elles sont semblables aux perles de verre que les colporteurs vendent peu de chose aux enfants, et celles-ci sont pareilles aux perles de verre que nous enfions chaque jour dans des kilomètres de fil de laiton, avec quoi, en d'autres cellules, on tresse des couronnes mortuaires pareilles à celles qui jonchaient le cimetière de mon enfance, rouillées, brisées, s'effritant

23. «Se arrebozo en el chal rosado, se acomodo sus dientes postizos y salió al patio con el vestido colgado al brazo» (Donoso, 1999, p. 110).

par le vent et la pluie, ne gardant au bout d'un léger fil de laiton noirci qu'un tout petit ange en porcelaine rose avec des ailes bleues. Dans le cabaret, toutes les tantes sont soudain agenouillées. Seuls, les hommes s'érigent droits. Alors, Divine pousse un rire en cascade stridente. Tout le monde est attentif: c'est son signal. De sa bouche ouverte, elle arrache son dentier, le pose sur son crâne et, le cœur dans la gorge mais victorieuse, elle s'écrie d'une voix changée, et les lèvres rentrées dans la bouche: — Eh bien, merde, mesdames, je serai reine quand même. (Genet, 1976, pp. 211-213)

Encore une fois, l'absence de dents peut tout aussi bien, et simultanément, souligner le vieillissement du personnage, sa dimension pathétique, que sa volonté de remodeler son corps selon le genre qu'il cherche à exprimer. Les «lèvres» se trouvent «rentrées» comme pour mieux signifier le caractère interne des organes sexuels féminins. Usurpation ultime, détournement second: le dentier devient couronne car c'est précisément dans la vieillesse que le travesti devient enfin la reine, c'est le délabrement qui lui permet l'accès au statut royal, celui de «tante» couronnée. C'est d'autant plus significatif que le terme de «reine» est, comme

en anglais (quoique moins usité), un terme d'argot pouvant désigner l'homosexuel masculin efféminé. Toujours est-il qu'en s'évidant la bouche –ou tout du moins en l'exhibant comme telle– Divine devient reine parce qu'elle obtient, en resignifiant sa bouche, le vagin désiré, fantasmé. La couronne ne se trouve pas sur sa tête mais bien sur son visage, il s'agit du *vagina non dentata*, de la figuration sur la bouche d'un *vagina-wunsch* consubstantiel au travesti. Dans *Glas*, Derrida avait déjà mis en évidence la force invaginant à l'œuvre dans *Notre-Dame-des-Fleurs*. «Glas du phallogocentrisme» déclare celui-ci (Derrida, 1974, p. 252). «Vagir enfin» annonce-t-il plus loin en amalgamant le signifiant *vagir* au signifiant *vagin* (Derrida, 1974, p. 351). C'est dire si, dans ce prime opus, il est davantage question de *vagina* que de phallus. C'est dire enfin que la bouche est le cœur même de cette invagination puisqu'il faut «vagir» pour s'invaginer. En ce sens, ces trois folles chanteuses et performeuses que sont Divine, la Manuela et la Folle d'en Face ne font que *vagir* et s'invaginer, elles dont les récits donnent à lire et à entendre leur voix par le biais de dialogues multiples et de saillies verbales, de monologues intérieurs, quand ce n'est pas, tout bonnement, le chant qui s'immisce dans la narration –

on pense à Divine chantant le *Veni Creator* (Genet, 1976, p. 81) ou à la Folle de Lemebel s'exerçant dans sa mansarde aux vocalises de chansons traditionnelles et populaires dont l'une donne son titre au roman, «*tengo miedo torero*».

Enfin, il faut ajouter que l'encapacement du travesti ne passe pas uniquement par la requalification d'organes et que le vieillissement se trouve dans chaque roman dépassé le protagoniste. Les solutions proposées divergent certes mais elles existent: la Folle lemebelienne, on l'a dit, se politise auprès du militant clandestin Carlos, et trouve une place dans la société, et qui plus est dans la société des femmes, en unissant sa voix à celle des mères, des filles, des sœurs, des épouses, à la recherche de leur disparu; la Manuela, au cours du chapitre 9 de *Ce Lieu sans limites*, trouve la force de se confronter à Pancho Vega qui les menace de mort, elle et sa fille, et, dans une ultime performance, une ultime flamboyance, détourne l'attention du viriliste au péril de sa vie –un sacrifice de mère en somme. Quant à Divine, elle poursuit jusqu'au bout son destin de sainte à l'envers, de mystique transgressive, en s'annihilant à la manière des martyres et des saintes qu'elle adule, Saint-Sébastien en tête. Les trois travestis trouvent dans le dépassement des limites du troisième âge,

le moyen de mourir ou survivre en femme (sainte, mère-héroïne ou manifestante).

Pour conclure, le motif du vieillissement –et ses tropismes systématiques que sont la perte des dents, des cheveux et des chairs– multiplie les enjeux littéraires et existentiels: la dislocation du corps transgenre témoigne de sa constitutive mixité, de sa débinarisation systématique; sa dégradation n'est pas seulement à lire selon le registre naturel et corporel de l'entropie universelle mais bien de l'inviabilité du corps queer –en tant que phénomène organique rejeté du grand corps social, il est ce corps soumis à la morbidité, qu'elle soit le fait de la violence transphobe ou des épidémies²⁴; enfin, le vieillissement, en ce qu'il reconduit les corps travestis aux frontières du sexe assigné et de l'injonction masculine, relève d'un *fatum* biologique –le vieillissement masculinise le corps. Toutefois, aucun des trois personnages de ce corpus ne s'arrête aux bornes du vieillissement des chairs mais au contraire subvertit la dégénérescence des tissus pour en faire l'accessoire d'une transformation ultime, d'une performance dernière. C'est en cela que

24. Pedro Lemebel a consacré de nombreuses pages de ses *Chroniques* aux ravages du Sida au Chili et à la politique de l'indifférence menée par le gouvernement. Voir: Lemebel (1996).

les auteurs imposent dans l'univers romanesque l'hypothèse et la représentation d'un vieillir queer. Car, malgré la différence de contextualisation politique, juridique, sociale et historique des romans, celle de cités autoritaires et virilistes (incarnées dans les textes par les figures de Pinochet, du soldat nazi ou, chez Donoso, du magnat mortifère don Alejo), les protagonistes parviennent à dépasser leur corporéité, à ne plus subir un corps-objet, un corps-organe gouverné par le processus de dislocation, pour, dans une ultime performance, corporelle et politique, atteindre à la corporalité, au corps comme pure vitalité, comme surface signifiante et potentiellement resignifiable. En ce sens, le travesti sénescence passe du corps que l'on a au corps que l'on est, et la bouche, édentée, amollie, monstrueuse, est le symbole de ce passage lorsque cessant de représenter la mort et le déclin, elle se repense et se refonde comme vulve fantasmatique, comme vagin transitoire. De sorte que ces zones d'inhabitabilité que mentionnait Butler retrouvent paradoxalement, dans cet épisode abject du vieillissement, une façon d'accueillir ceux à qui l'on dénie le statut de sujet. «Site d'abjection» et d'invivabilité, lieu hors-limite dans lequel se joue l'invalidation du statut même d'humanité, le corps vieilli en vient dès lors à signifier l'intégra-

tion et non l'abjection, l'inclusion et non l'exclusion. Et si ça n'est, pour Donoso et Genet, qu'une échappatoire éphémère, on note que pour Lemebel le vieillissement du corps devient enfin viable, se dote d'une valeur nouvelle. C'est que ce roman, écrit après les mouvements de visibilité et d'émancipation des minorités sexuelles (un roman, en somme, post-Stonewall), peut seul penser, historiquement, politiquement, la possibilité du vieillir queer et faire que se rejoignent les notions socialement oxymoriques de troisième âge et de troisième genre.

Références

- BAUDELAIRE, C. (1972). *Les Fleurs du Mal*. Le Livre de poche.
- BUTLER, J. (2006). *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* (Trad. Cynthia Krauss). Éditions La Découverte.
- DE HENNEZEL, M. (2008). Corporéité et corporalité. In D. Bloch, B. Heilbrunn et G. Le Gouès (dirs.) *Les représentations du corps vieux* (pp. 91-96), «Hors collection». Presses Universitaires de France. Consulté: 27/04/2014. <https://bit.ly/3UsT9Qb>
- DERRIDA, J. (1974). *Glas*. Éditions Galilée.
- DONOSO, José (1999). *Ce lieu sans limites* (Trad. Aline Schulman). Le Serpent à plumes.
- _____ (2011). *El Lugar sin limites*. Editorial Alfaguara.
- FREUD, S. (1999). Les Théories sexuelles infantiles (Trad. J.B. Pontalis). In *La Vie sexuelle (1907-1931)*. Presses Universitaires de France.
- FREZZATO, R. (2020). *Pratiques transgenres dans le roman moderne et postmoderne: travesti et travestissement dans Notre-Dame-des-Fleurs de Jean Genet, Ce Lieu sans limites de José Donoso, Je tremble ô matador de Pedro Lemebel et Last Exit to Brooklyn de Hubert Selby Jr.* Thèse de doctorat, Spécialités Littératures Comparées et Études de genre, Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis, École Doctorale «Pratiques et Théories du sens».
- GAITET, P. (2003). *Queens and Revolutionaries: New Readings of Jean Genet*. University of Delaware Press.
- GENET, J. (1990). *Fragments*. Gallimard.
- _____ (1948). *Notre-Dame-des-Fleurs (1943)*. Éditions L'Arbalète.
- _____ (1976). *Notre-Dame-des-Fleurs (1943)*. Éditions Folio.
- LE BITOUX, J. (2002). *Les Oubliés de la mémoire*. Hachette.
- LEMEBEL, P. (2004). *Je tremble, Ô Matador* (Trad. Alexandra Carrasco). Éditions Denoël.
- _____ (1996). *Loca afán: Crónicas de Sida-río*. Lom Ediciones.
- _____ (2001). *Tengo miedo torero (2001)*. Seix Barral.
- NEWTON, E. (1979). *Mother Camp: Female Impersonators in America*. University of Chicago Press.
- RECHY, J. (1993). *Cité de la nuit (1964)* (Trad. Maurice Rambot). Gallimard, Collection L'Étrangère.

SARTRE, J-P. (1952). *Saint-Genet, comédien et martyr*. Gallimard.

STEINBERG, S. (2001). *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*. Librairie Arthème Fayard.

STEPHENS, E. (2009). *Queer Writing: Homoeroticism in Jean Genet's Fiction*. Palgrave Mc Millan.



Arte travesti para no posponer el fin del mundo: cosmovisiones del cuerpo en la cultura popular brasileña

Ribamar José de Oliveira Junior
Universidad Federal de Río de Janeiro

Resumen

Este texto tiene como objetivo reflexionar sobre la producción del cuerpo travesti en las manifestaciones culturales del *reisado* en la ciudad de Juazeiro do Norte, en el interior de Ceará, en la región nordeste de Brasil. Por eso, presento uno de los pasajes de la cartografía trazada a través de las performances de los *brincantes*¹ LGBTQIA+, en el que traigo la memoria de la maestra Mellysa Giselly con el grupo Guerrero Beija-flor en el barrio João Cabral. Así, el arte de *reisado* aparece como una forma estética

1. Brincantes es un término que se refiere a las personas artistas que bailan la tradición del *reisado* en la cultura popular.

de encarnar el futuro a través de la negritud y su poética de fabular el cuerpo como arte. Partiendo de la provocación de Ailton Krenak de «posponer el fin del mundo», en el acto de contar una historia más, veo cuerpos que hacen del fin un comienzo para transformarse. Si el final ya ha llegado para algunas vidas, los hilos constelares permanecen en el tejido de otra temporalidad que gira en espiral a través de la performance. En la radicalidad de lo imposible, las travestis de la cultura popular del *reisado* empuñan espadas y anuncian un «traviarcado» por venir, no como una promesa para mañana, sino como un milagro para hoy.

Palabras clave:
arte, travesti,
cuerpo, cultura,
reisado,
performance.

Abstract

This text aims to reflect on the production of the travesti body in the cultural manifestations of Reisado in the city of Juazeiro do Norte, in the interior of Ceará, in the Northeast region of Brazil. Therefore, I present one of the passages of sentimental cartography traced through the performances of LGBTQIA+ *brincantes*, in which I bring the memory of Master Mellysa Giselly with the Guerrero Beija-flor group in the João Cabral neighborhood. Thus, Reisado's art appears as an aesthetic way of embodying the future through blackness and its poetics of fabulate the body as art. Based on the Ailton Krenak's provocation to “postpone

the end of the world”, in the act of telling one more story, I see bodies that make the end a beginning to transmute themselves. If the end has already come for some lives, constellar threads remain in the weaving of another temporality spiraling through performance. In the radicalness of the impossible, travestis in popular culture of Reisado hold swords and announce a traviarchy to come, not as a promise for tomorrow, but as a miracle for today.

Keywords:

art, travesti, body, culture, reisado, performance.

1. Introducción²

Este texto surge a partir de las afectaciones iniciadas con la provocación del indígena y filósofo brasileño Ailton Krenak sobre las ideas de posponer el fin del mundo. De acuerdo con él, las ideas para posponer el fin del mundo surgieron cuando estaba en el patio de su casa, como explica el autor, luego de recibir una llamada telefónica que lo invitaba a participar en una ponencia sobre desarrollo sustentable. Aún sin saber cuáles serían las ideas para posponer

el fin del mundo, Krenak (2019) cuenta que la audiencia en ese momento le hizo reflexionar sobre el mito de la sustentabilidad inventado por las corporaciones para justificar el extractivismo de la naturaleza, incluyendo la propia división entre Tierra y humanidad. Frente a la idea formada de una humanidad homogénea, él señala que la respuesta estaría en las formas de habitar otra cosmovisión en la producción de sentidos. Lejos de crear una ausencia en nuestro tiempo, el sentido de la experiencia de vida estaría en posponer el fin del mundo, en el acto de poder contar siempre una historia más, es decir, hablar de la vida como personas colectivas que transmiten el

2. Investigación desarrollada con el apoyo de la Coordinación de la Formación del Personal de Nivel Superior-Programa de Excelencia Académica (Capes-Proex).

tiempo a través de diversas cosmovisiones, en la fricción de contar con los demás y mantener la memoria. Por ello argumento que, si podemos contar una historia más, podemos contar la historia de otro mundo que ya ha terminado para algunos cuerpos. ¿Qué ocurre cuando vislumbramos el fin del mundo tal y como lo conocemos en lugar de posponerlo?

Cuando Krenak (2019) planteó la idea de posponer el fin del mundo por otras cosmovisiones, recordé las manifestaciones culturales de Cariri, mi región –que queda al interior de la provincia de Ceará, Brasil–, enfocado en la tradición del reisado en la cultura popular regional que aparece como un rito religioso bailado por las calles con performances y canciones a través de parodias en los días 25 y 31 de diciembre y el 6 de enero por los barrios de la ciudad de Juazeiro do Norte, escenificando la peregrinación de los Reyes Magos a Belén para el nacimiento del niño Jesús. Barroso (2013) se refiere al reisado como un teatro de encantamiento, donde los cuerpos están encantados para bailar un tiempo cósmico en las calles, plazas y casas, encarnando la devoción teatral. Si es importante vivir la experiencia de nuestra propia circulación en el mundo, pienso no solo en las metáforas, sino en las fricciones de los cuerpos

LGBTQIA+³ que cuentan entre sí y se constituyen alimentando una resistencia continua en la tradición. Así, influenciado por las reflexiones de Mombaça (2021) sobre cuerpos que vibran a pesar de la crudeza y del desencanto del tiempo y por el pensamiento de Brasileiro (2021) frente a las transmutaciones como experiencias vitales, busco en el pensamiento de Krenak (2019) reflexionar que, para algunos cuerpos, además de la idea de posponer el fin del mundo, tal vez sea necesario agotar lo que ya existe, en el sentido de abrir las puertas de lo imposible como un proceso de curación. Esto no quiere decir que no sea necesario posponer el fin del mundo, creo que en la urgencia de nuestros tiempos es más que necesario, lo que articulo a partir del fin sería precisamente crear las fabulaciones contrarias de la vida, en una especie de desafío al sistema onto-epistemológico de la modernidad, a través de la recreación y reincorporación.

3. El acrónimo LGBTQIA+ significa lesbianas, gays, bisexuales, travestis, transexuales, transgéneros, *queers*, intersexuales y asexuales. El signo + busca amplificar las disidencias sexuales y de género en sus contextos localizados.

Para continuar con estas reflexiones, presento la construcción del cuerpo travesti en la experiencia local analizada de la cultura popular. Hace cinco años⁴, del 2016 al 2021, he seguido la participación LGBTQIA+ en las manifestaciones del reisado. Aunque haya comenzado por el Cariri⁵, a partir del estudio monográfico⁶ que hice sobre la experiencia de Francisca da Silva, más conocida como Tica, una artista transexual que, por primera vez, ocupó una figura considerada femenina en el reisado del maestro Dedé, en el barrio Frei Damião, en la ciudad de Juazeiro do Norte. Seguí los flujos de la producción performativa a partir de otras posibles localidades que contaban con la presencia de artistas LGBTQIA+, en las cuales el barrio João Cabral mostró una insurgencia de travestis, transexuales, transgéneras, lesbianas, «maricones»

4. He trabajado en temas de género y sexualidad en la cultura popular desde mi licenciatura hasta mis estudios de doctorado.

5. La región del Cariri tiene 28 ciudades y está situada al sur de la provincia de Ceará. Juazeiro do Norte es una de estas ciudades y tiene una fuerte producción del reisado, destacando algunos barrios, como la comunidad de João Cabral.

6. Investigación que realicé de 2016 a 2018 en mi licenciatura y que sin duda abrió campo para mi investigación de maestría y doctorado.

y bisexuales en el proceso ritual de la tradición religiosa. Estas dos comunidades son barrios periféricos con una presencia activa de la cultura, a menudo están muy estigmatizados por la precariedad sistematizada y la violencia, mostrando esta participación en el arte como una forma de vida posible. Actualmente, busco trazar una cartografía de las disidencias sexuales y de género en los reisados de Ceará, partiendo de una expedición desde el eje Sur hacia el eje Norte del estado, recorriendo 12 ciudades, de las cuales 6 ya fueron recorridas en la búsqueda de las líneas de vida y de los movimientos del deseo dentro del teatro de Reyes.

De esta forma, lo que me interesa en el tejido de esta cartografía sentimental, siguiendo a Rolnik (1989), es percibir cómo los hilos constelares ensamblan repertorios culturales a través de formas sensibles de jugar el reisado. Sobre la base de Benjamin (1984) respecto a las ideas como constelaciones, la propuesta deriva de otra forma de ver la tradición a través de la ruptura y de los fragmentos de los cuerpos como destellos *brincantes* de la experiencia en la tradición. De tal modo, no solo me refiero a las constelaciones de un reinado transgresivo acordado en la tradición, sino que pienso en un reisado por venir a través de los fragmentos temporales y de las corporalidades

disidentes que desembocan en otra forma de decir la cultura popular. En este sentido, busco reflexionar sobre la reinención de las tramas de la tradición a través de la sensibilidad de artistas LGBTQIA+ en escena, sobre todo, a través del cuerpo y de la voz en la performance como pasajes hacia otra temporalidad cósmica del rito religioso capaz de anunciar mundos en cartografías posibles de un reisado por venir, escritos por cuerpos disidentes en escena. «Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con topografiar, cartografiar, aunque sean regiones aún por venir» (Deleuze y Guattari, 1995, pp. 11-12).

En la ciudad de Juazeiro do Norte, tanto el reisado como el guerrero son prácticas artísticas que se bailan con más énfasis desde la segunda quincena de noviembre hasta la primera quincena de enero, en el período estacional del llamado «Ciclo de Reyes», pues pertenecen a las celebraciones navideñas, mezclado entre las culturas negras y el catolicismo popular. En el sentido de ampliar el pensamiento de Barroso (2013) sobre los reisados, debido a que su cartografía no menciona la presencia de artistas LGBTQIA+ en las procesiones, busco reflexionar más allá de los aportes del autor sobre la participación de mujeres, apuntando el surgimiento de artistas disidentes sexuales y de género en las performances.

Para ello, considero la estrategia de la deconstrucción como un gesto ético-político de no oponerse a la noción del «teatro como encantamiento», sino de percibir las contradicciones que constituyen los vestigios que permiten una relectura del encantamiento como la realización para cuerpos disidentes. De acuerdo con Foucault (2004), al mencionar cómo los cuerpos son transformados por las prácticas que hacen de su vida una obra de las artes de la existencia, pretendo problematizar cómo los artistas se encantan en la escena a través de la disidencia.

Tal vez, la perspectiva de ese pensamiento, de no posponer el fin del mundo, esté en diálogo con lo que destaca Haraway (2019) sobre el hecho de que las historias hacen mundos y de que los mundos hacen historias, pues la cultura parece ser una forma de *sympoiesis*; es decir, una relación de presente continuo a partir de cosmologías que permiten nuevas prácticas en el hacer y estar juntos, ya que las figuras en escena pueden ser «prácticas de pensar y hacer, prácticas pedagógicas y actividades cosmológicas» (Haraway, 2019, p. 38). Por eso, hago de la cartografía un mapa de las disidencias en el jolgorio de Reyes para traer uno de los caminos de la investigación a través de la línea de vida de la maestra Mellysa Giselly, más

conocida como Pinto⁷, y de los movimientos del deseo en la producción performativa de Guerrero Beija-flor, surgido en 2020. Este es uno de los primeros grupos en los que una travesti ocupa la posición de maestría en el barrio João Cabral. A partir de este ejemplo, vale la pena pensar: ¿Cuál es el lugar del arte travesti en la fabricación de la cultura popular en sus contextos localizados?

2. El arte travesti en la cultura popular: fabricaciones desde los inicios

En este sentido, al pensar en la fabricación del folclore y de la cultura popular en el nordeste de Brasil, destaco los cambios en el tiempo para reimaginar la cartografía de Barroso (2013) sobre el teatro como encantamiento a partir de los reisados en Ceará, precisamente cuando el concepto mismo de encantamiento vinculado a la performance refiere al contexto en el que los artistas se encantan para incorporar un tiempo cósmico y una figura lúdica y se desencantan

7. Apodo que se le dio en la infancia a través de lazos familiares y comunitarios en torno a las prácticas culturales vividas. Hasta el día de hoy, se la llama más Pinto que Mellysa.

para retornar a la vida cotidiana. Con el arte travesti en los reisados, busco profundizar estas reflexiones sobre género y sexualidad a través de otra cartografía, dadas las formas de ver y decir las producciones culturales de la cultura nordestina, cuando precisamente trato de evitar las formas de hacer la historia de la cultura como un espacio neutral. Digo esto porque no pretendo rescatar, guardar y registrar al reisado como una manifestación, sino problematizar sus invenciones a partir de nuevas formas y materias de expresión. «La relación entre el presente y el pasado es el de diferenciación, distancia, discontinuidad, ruptura» (Albuquerque Junior 2013, p. 229). Incluso porque no se retrocede en el tiempo cuando el instante de la performance retrata una discontinuidad con el pasado mismo, que se convierte en una nueva imagen, cada vez más transformada y diferente de cómo era visto y dicho el teatro de Reyes.

Frente a ello, trato de pensar lejos de la mistificación de la cultura popular y más cerca de la amalgama de las figuraciones de lo popular mismo, porque cuando traigo experiencias LGBTQIA+ en una espacialidad sedimentada por la construcción del género masculino y femenino, estoy pensando el campo cultural en el rechazo a preservar la identidad, pero en el fluir de los devenires



Figura 1. Altar religioso con la imagen del Padre Cícero en la casa de la maestra Mellysa Giselly (Ribamar Oliveira, Juazeiro do Norte, 2019).

que no dejan de crear sentidos proliferados. De hecho, creo que el movimiento es desplazar el arte y relocalizar la travestilidad como posibles modos de existencia en la cultura popular nordestina de Brasil, un poco distante de lo *queer* y más cercana al sentido «transviado»⁸ (Bento, 2017) como una de las sensibilidades escenificadas. En la fisura de estas fabricaciones de la cultura popular, pienso en el *reisado* fabricado en contrapunto al *reisado* «*brincado*» por las clases populares que simbolizan la cultura. De acuerdo con las afectaciones del tiempo y las marcas

8. Estudios «transviados» fue una propuesta de Bento (2017) para pensar en una traducción cultural de la teoría *queer* en Brasil.

del paso de los conceptos, podría decir que no hay nada más travesti que la concepción misma de la cultura popular, por su incompletitud y por su cosmología en los choques y en las alianzas, como hecho siempre reciente y transversal. Con Taylor (2008) sería posible entender la performance del *reisado* por medio de actos de transferencia reiterados por la memoria, teniendo en cuenta el patrimonio cultural inmaterial.

De acuerdo con Barroso (2013), el *reisado* representa la peregrinación de los Reyes Magos a Belén y se desarrolla con cantos, performances y danzas por las calles en la dirección del catolicismo popular, cuyas procesiones se parecen a las de los caciques africanos en las actuaciones de los Congos

que confluyen en la cultura popular brasileña en las Folias de Reis. De hecho, desde la provincia de Alagoas hasta la provincia de Ceará, en la región nordeste de Brasil, el reisado precede al guerrero en cuanto a existencia e influencia, y es del tipo de Reisado de Congos cuando se hace referencia a las escenas de batallas en un carácter devoto, con el uso de espadas. Además de su universo caótico, los reisados muestran la estructura de una pequeña tropa de guerreros encabezada por un maestro, a pesar de las influencias y de los acontecimientos en las costumbres locales. En la región del Cariri, los reisados de Congos son mayoritarios; la ciudad de Juazeiro do Norte es una exponente de estas agrupaciones por la dimensión religiosa de su urbanidad en la imagen del santo popular Padre Cícero⁹. Las procesiones del reisado están compuestas por trabajadoras de las capas más desfavorecidas que juegan a ser realeza en la alegría de las comunidades, cuya mayoría de personas en la escena son negras, como se puede percibir en el barrio João Cabral y en el grupo de Pinto.

9. Fue un sacerdote brasileño del nordeste de Brasil que hasta hoy mueve uno de los mayores centros de religiosidad de América Latina, la ciudad de Juazeiro do Norte, a través de peregrinaciones por su devoción como santo popular.

En el aprendizaje, el maestro manipula al aprendiz casi como una marioneta, la técnica de la imitación y del contacto son las principales formas de aprender la tradición, además de la transmisión de generación en generación, ya sea a través de lazos familiares o comunitarios. Las performances son citaciones incorporadas que se aproximan bastante a lo que Butler (2019) destaca como «citacionalidad» en las dimensiones mágicas de los gestos en el ritual, cuyos artistas muestran abiertamente cómo procesan su arte y exhiben en el espacio público las incorporaciones a través de la procesión en las mutaciones escénicas. A partir de esto, pienso en cómo la materialidad del cuerpo de artistas LGBTQIA+ en escena puede estar vinculada a la performatividad del género, considerando la superficie del cuerpo y los juegos de referencia del lenguaje que muestran un cuerpo constituido por los gestos de los procesos en escena. «Desde ese punto de vista de la construcción, para que algo sea construido debe ser creado y determinado a través de este proceso» (Butler, 2019, p. 23).

Además, se podría considerar –en términos de Preciado (2018)– cómo los ensayos y las performances del reisado se pueden ver en la cultura popular a partir del poder de reprogramar el género en su densidad



Figura 2. Maestra Mellysa Giselly armando una pieza de las performances en su calle (Ribamar Oliveira, Juazeiro do Norte, 2019).

como el espacio público, dadas las formas del espectáculo en la procesualidad de la escena abierta por las mutaciones escénicas de los ejercicios performativos, ya que los efectos del reconocimiento político pueden continuar en los cuerpos a través de la transformación producida incluso después de la performance, durante la vida cotidiana y en la propagación de los gestos. En mi opinión, las representaciones de la cultura popular permiten una experiencia colectiva de la dimensión constituida y arbitraria del género, el caso de los reisados muestra cómo la performance va más allá de un efecto teatral, configurándose como un lugar común en la dimensión del ritual en el ángulo social. A la luz de los conocimien-

tos populares, pienso en la contraofensiva al régimen de poder farmacopornográfico que cerca las prácticas de autoexperimentación del cuerpo.

Sin embargo, como reflexiona Bourcier (2020) sobre las formas de lucha contra las discriminaciones –a través de la afirmación cultural por medio de la creación de subjetividades, de las formas de intimidad y de las sociabilidades diferentes–, creo que las manifestaciones de la cultura son movilizadas por recursos comunitarios y subculturales como un abordaje creativo y colectivo. Frente a esta cuestión, de las formas colectivas de fabricación del género y la subjetividad, el arte circunda un proceso de reversión de la lógica neoliberal que constituye la

vida, en la activación de un deseo que busca construir mundos a través de la potencia del fracaso. Cuando Halberstam (2020) utilizó el término de Stuart Hall para hablar de lo que sería la «baja teoría», estaba mostrando cómo el conocimiento popular puede extrapolar los escollos de las formulaciones binarias, ubicando todos los espacios de las vidas que se encuentran en las fallas, que permiten el acceso a los afectos negativos y que señalan la importancia de sobrevivir simplemente: «en cambio, quiero concentrarme en la baja teoría y los contrasaberes en el ámbito de la cultura popular y en relación con las vidas queer, género y sexualidad» (Halberstam, 2020, p. 94). En el caso del reisado, creo que los contrasaberes están en lo pequeño, en lo micro y en lo irrelevante, precisamente cuando los artistas pueden marcar la diferencia pensando en las pequeñas cosas compartidas de manera amplia, con el fin de cambiar el significado del fracaso para la acumulación de modos afectivos asociados, incluso la risa del *brincante* es una forma de crítica mordaz, de la alegría del pueblo, donde el pueblo es soberano.

En el ejercicio de fabular las políticas del deseo, Rolnik (2018) trae al espectro de la micropolítica para pensar en los choques de los regímenes que producen la realidad.

Así, las performances pueden resistir a la apropiación para inventar mundos en otra orientación, por medio de una subjetividad que demuestra aptitud para sostenerse en el límite entre la estructura y la provocación, «soportando la tensión que desestabiliza y el tiempo necesario para la germinación de un mundo, su lengua y sus sentidos» (Rolnik, 2018, p. 60). De la existencia individual y colectiva, los *brincantes* LGB-TQIA+ transitan de un polo reactivo a uno activo de la dicotomía entre lo micro y macropolítico, en los campos relacionales de lo cotidiano y de los movimientos insurreccionales, cuya experiencia propaga una afirmación transfiguradora. En tal afirmación, los gestos de convulsión de una travesti negra en la cultura popular parecen no solo propagarse, sino excavar frecuencias no binarias de la tradición. De alguna manera, los saberes populares transmutan junto a los «traveco-saberes» que señalan que mientras el *queer* deshace el género en teoría, las travestis deshacen el género en la práctica, mostrando cómo los cruzamientos del campo del arte van más allá de la eliminación del cuerpo, llegando a la celebración al aire libre de la escritura viva de la grafía de los cuerpos. «En la teoría del arte transfeminista en la que se abarca modos de arte-excavaciones, las narrativas pueden ser

producidas en colectividad o insurgidas de una contraconducta del género» (Lustosa, 2016, p. 386).

En cierto modo, esto dialoga con lo que Carvalho (2019) señala como «travaturgia» por el contexto en el que las travestis escriben sus historias y cuentan otras narrativas inventando personajes como ellas mismas. Narrar la transculturalidad sería una forma de agotar el peso de la palabra travesti. Cuando hablo de «traviarcado» quiero resaltar la forma en que no solo los cuerpos son naturales, sino que ellos mismos se leen en la matriz cultural como una forma de arte. Así, desde el Guerrero Beija-flor y la presencia de la maestra Pinto, reflexiono sobre cómo el arte travesti presenta no solo formas de posponer el fin del mundo, sino de cruzar los fines y reconstruir los comienzos, rescatando el tiempo de ayer con la espada afilada para hoy. Como menciona Lopes (2016), quizás desde donde escribo ahora me interesan un poco más las sensaciones y los afectos que el sexo y el género, aunque se relacionen, sobre todo, cuando discuto las singularidades de las travestis, ya que no solo se trata del cuerpo como soporte del arte, sino de la travestilidad como obra artística presentada, pensando en los moldes de Colling (2021).

3. Guerrero Beija-flor: el tiempo en espiral en las fabulaciones del fin

Al mencionar las performances culturales de los rituales del congado en Minas Gerais, región sudeste de Brasil, Martins (2002) muestra cómo los sujetos del rito cantan y bailan una memoria incorporada a través de gestos capaces de curvar el tiempo en diáspora. Las afrografías son formas de revelar los medios de supervivencia no solo de vestigios, sino de creaciones que buscan cubrir faltas, vacíos y rupturas de las culturas y de los sujetos a través de repertorios orales y corporales como pasajes de los saberes. En los congados, la voz y el cuerpo aparecen como portales para la inscripción de saberes que se encarnan en la grafía del gesto, no solo en la dimensión narrativa o descriptiva, sino en la performativa. Por ello, la autora destaca la cultura negra y su lugar en la encrucijada, en los tránsitos signícos y en las formas híbridas de un tercer margen productor de sentidos plurales. En la poética de las performances, la realidad puede alterarse y subvertirse mediante la conjugación del cuerpo que encarna y recrea vestigios y reminiscencias de una ancestralidad.



Figura 3. Ensayo del Guerrero de Beija-flor en la casa de la maestra Mellysa Giselly (Ribamar Oliveira, Juazeiro do Norte, 2019).

Es inherente al proceso ritual la sustitución y reorganización de las fracturas del conocimiento a partir de la fábula que resignifica las relaciones de poder y las redes de comunicación en el microsistema social. «La fábula, por tanto, configura el rito del paso de una situación de angustia, fragmentación y desorden hacia un nuevo orden social, artístico y filosófico que reconfigura el corpus cultural» (Martins, 2002, p. 83). Si la ancestralidad puede verse como una cadena significativa en torno a las fuerzas cósmicas y a los elementos sociales que compone el vínculo entre las temporalidades, el tiempo en espiral –en el pensamiento de Martins (2002)– trae a la matriz de las curvas ancestrales el proceso de transformación novelado en una dinámica mutacional y regenerativa disuelta en la instancia temporal que

constituye al sujeto. Es el movimiento de captar al pasado en una sincronía que acumula la experiencia para habitar el presente y el futuro como lugares también habitados, ya que el instante puede ser restaurado por una palabra vocalizada que resuena como efecto de un lenguaje que circula expresión y potencia en una circularidad en espiral, en el hecho presentificado que prefigura el devenir.

Al mencionar el pensamiento del chamán yanomami, Davi Kopenawa, en el traveco-terrorismo, como arte brasileña en guerra por la supervivencia, así como a Krenak (2019), respecto a sus ideas de posponer el fin del mundo, Lustosa (2016) muestra –a través de la travestilidad– cómo las prácticas discursivas que deconstruyen las estructuras coloniales revelan el sistema productivo que

se relaciona con las capitalizaciones dentro de los procesos artísticos. Si la provocación para posponer el fin del mundo para Krenak (2019) recae siempre en poder contar una historia más de cómo podemos posponer el fin, quizás el arte travesti no piensa en posponer el fin, incluso porque el fin, a menudo, parece ser la forma en que la travestilidad recomienza a partir de sí misma, como las travestis que lanzan espadas en la calle y anuncian la alegría como resistencia. No es mi intención contraponer estos pensamientos, sino trabajarlos de manera que se piense tanto el impacto de la provocación de Krenak (2019) como las reverberaciones sobre la travestilidad por medio del arte en Lustosa (2016), ya que ambas perspectivas buscan desestabilizar un patrón que condiciona la idea del ser humano a un tipo de existencia. Sin embargo, cuando hablamos de imaginar otro mundo posible, pienso en un sentido de reordenamiento de las relaciones y de los espacios, en el agotamiento de este mismo mundo, después de todo, la cisgeneridad es colonial (Vergueiro, 2018). No veo el cuerpo travesti en el arte del reisado como una promesa del mañana, sino como un milagro de hoy.

Por lo tanto, estoy de acuerdo con Krenak (2020) en que hoy estamos viviendo el desastre del tiempo que algunos llaman

Antropoceno. Junto con lo que Stengers (2017) aporta sobre los tiempos de las catástrofes, cabe mencionar los medios por los que se pueden experimentar los dispositivos frente a la saturación de las imposibilidades: «la lucha política debe pasar por todos los lugares donde se fabrica un futuro que nadie se atreve a imaginar» (Stengers, 2017, p. 198). Cuando la autora menciona la posibilidad de experimentar los dispositivos sin caer en la barbarie, pienso, siguiendo a Latour (2020), sobre la necesidad de disolver el mundo común para explorar las posibilidades de vislumbrar otro mundo compartible y hacer un futuro en el presente. Se trata de seguir con el problema, como dice Haraway (2019), en el sentido de generar parentesco y estar presente, especular mundos por venir y futuros posibles. En el debate de Danowski y Viveiros de Castro (2014), pensar en el fin del mundo se retroyecta a un comienzo del mundo, pues hablar del fin sería imaginar la costura de un nuevo comienzo, «un nuevo pueblo, el pueblo que falta. Un pueblo que crea en el mundo que él debe crear con lo que de mundo le dejamos a él» (Danowski y Viveiros de Castro, 2014, p. 159).

Al mencionar esto, en las performances del reisado encuentro una poética de la «afro-fabulación» que va en contra de la

representación y encuentra la fabulación en el arte popular, ya que narra sociabilidades anguladas en el presente en una forma de vida ambivalente. Para Nyong'o (2018), la afro-fabulación es una forma de desdramatizar la muerte y el morir, en la medida en que la muerte pasó por una exaltación en la contemporaneidad de la necropolítica (Mbembe, 2018). Por este mismo lado, Silva (2019) plantea la cuestión de la negritud en el (fin del) mundo a través de una *praxis* radical inspirada en una poética feminista negra que considera la activación potencial registrada por el cuerpo, considerando la variedad de formas de conocer, hacer y existir a través de la negritud, que considera el mandato ético de abrir la imaginación política. Sería más que necesario anunciar el fin del mundo tal como lo conocemos para hablar de la negritud y de su capacidad creativa para reconstruir el mundo y aterrizar en el fin del Mundo. Tras el final, la capacidad disruptiva de la negritud en el cuerpo travesti aparece a través de su cruzabilidad y transustancialidad, ya que el primero muestra el desplazamiento de la existencia de diferentes puntos en el tiempo y el segundo apunta hacia la ruptura del cuerpo con los límites de las categorías de separabilidad.

En el caso de la performance, en el tiempo en espiral de los congos en los reisados, el cuerpo travesti puede ser metamorfoseado en la majestuosidad de un juego. A través de Simas y Rufino (2020, p. 5) es posible percibir el encantamiento por medio de la «experiencia de atravesar el tiempo y transmutarlo en diferentes expresiones para trazar una política de vida al margen del Nuevo Mundo». Los saberes negros y trans, para Leal (2020), poseen una dimensión terapéutica y bélica, ya que significan una travesía existencial como una fuerza que teje la vida, como hilos que se estiran. Por ello, el crear la comunidad, para la autora, refleja la dimensión del trabajo artístico de Mellysa Giselly en la cultura popular, precisamente por la forma en que el arte y la cultura pueden habitar las formas de vida enredadas por la tradición. En lo referente al avivar, pienso en cómo los saberes populares pueden avivar la corporalidad artística travesti a través de las «opacidades» (Mombaça, 2020), como un modo de relación que rechaza la reducción, mostrando potentes modos de vida.

Frente a ello, cuando Mombaça (2021) habla de las personas que viven y vibran a pesar de Brasil, en la imposición de la muerte social a ciertas vidas frente a los campos de olvido de la memoria brasileña, está



Figura 4. Maestra Mellysa Giselly en duelo de espadas en la procesión del maestro Xexéu (Ribamar Oliveira, Juazeiro do Norte, 2019).

escribiendo sobre las que no tienen tiempo, por eso las convoca a vivir en la radicalidad de lo imposible, donde se muere cuando se recrea el cuerpo y la vida. «Donde nuestras vidas imposibles se manifiestan entre sí y manifiestan, con su disonancia, dimensiones y modalidades del mundo que nos negamos a entregar al poder» (Mombaça, 2021, p. 6). A través de las formas de activar el presente, las manifestaciones del cuerpo travesti en la cultura popular parecen mostrar cómo es posible habitar puentes no construidos, ya que la autora menciona cómo la presencia de una impacta en la otra, alimentando el apocalipsis del mundo que las mata. Al fin y al cabo, cuando Mellysa Giselly cuenta que va a «sacar quilombos», un tipo de performan-

ce que implica el encuentro de dos reisados en las calles, ella habla de la encrucijada del cuerpo negro travesti que atraviesa el cerco del sistema mismo que lo cercó, atravesando con una espada la oración espiral de un tiempo.

En este sentido, al señalar que la palabra es siempre un límite, Brasileiro (2021) dice que travesti es el nombre que se le da a las personas que logran transmutar: «mi pensamiento es un pliegue contradictorio que afirma: travestilidad es transmutación. Al principio y al final me interesa la transmutación y no la transición» (Brasileiro, 2021, p. 47). Así, para la autora, travesti no se traduce, pues travesti ya es una traducción colonial de las transmutaciones mismas.

Cuando se pregunta cómo hacer de la lengua un órgano de insurrecciones, pienso en cómo Mellysa Giselly puede transmutar a través del gesto y de las canciones cantadas, al fin y al cabo, sería necesario fabular sobre el fin en una perspectiva travesti, habitar los hiatos de los tiempos cuyo pacto de la travestilidad sería contribuir a las anunciaciones de que el mundo colonial es insostenible. Si en los reisados hablamos de encantamiento, Leal (2021) refiere a «encantravamento» como encantamiento travesti del mundo, una forma de mujerificar el mundo en el rechazo del paradigma disciplinar y productivo en una episteme fabulosa del fracaso. Lo que se puede leer como el «encantravamento» de experiencias trans del Sur Global, dados los cuerpos encantados en la cultura popular brasileña y en el Cariri del Ceará.

Por estos caminos, mi primer contacto con Mellysa Giselly ocurrió el día 9 de enero de 2019; el 12 de enero fue el día en que ella me enseñó, por primera vez, a sostener las espadas del reisado en la casa de la maestra Lúcia del Reisado Estrela Guia. En aquel día, Mellysa Giselly me había contado cómo surgió lo que ella considera «maricones del reisado», por la forma en que ingresó a los grupos y construyó su nombre en las performances. En aquel momento, cuando me puse en la interlocución como

«maricón», ella me dijo que empezó a jugar en la cultura popular como «infante mariconísima» y que no determina pronombres de trato, «lo que sea, todo mezclado», a menudo llamándose a sí misma como travesti. A principios de ese año, Pinto no estaba jugando en ningún grupo, solo cosía para la maestra Lúcia y participaba en algunos grupos mediante pedidos e invitaciones, como el del reisado del maestro Xexéu en el barrio Pirajá. Sin embargo, la historia de Pinto en la tradición remonta temporalidades de la época del Padre Cícero, cuando su abuelo era artista del reisado. A pesar de haber conocido la danza del Reisado da União, coordinado por el colectivo artístico Carroça de Mamulengos¹⁰, Pinto explica que su maestro es el maestro Nena, 70 años, del grupo Bacamarteiros da Paz¹¹.

Respecto a los dilemas de ser aceptada y reconocida en los grupos, Pinto cuenta que hubo algunas formas de violencia indirecta

10. Compañía de teatro familiar itinerante que recorre Brasil desde hace 42 años. En Cariri, el grupo sigue la cultura popular y desarrolla trabajos en conjunto con eventos culturales.

11. Grupo creado en el año 2009 por el maestro Nena que presenta una reinterpretación del movimiento social que tuvo lugar en el Nordeste entre los siglos XVII y XX, denominado Cangaço, en torno a la figura de Lampião, realizando espectáculos de canto y utilizando el trabuco en el escenario.



Figura 5. Maestra Mellysa Giselly costurando un traje de reisado (Ribamar Oliveira, Juazeiro do Norte, 2021).

por parte de algunos *brincantes* que veían el reisado, a causa de la moral en la devoción religiosa: «en el Reisado “solo hay gays”, ¡no acepto eso en el grupo!» (M. Giselly, comunicación personal, 12 de enero de 2019). En una breve ruta, la trayectoria de Mellysa en el reisado dentro de los grupos del barrio João Cabral comienza con las performances de la Estrela Guia de la maestra Lúcia y se desarrolla entre las prácticas culturales de los grupos Reisado Renascer a Tradição, del maestro Dudu; Reisado dos Irmãos, del maestro Antonio, y Reisado São Miguel, del maestro Tarcísio. Mellysa Giselly cuenta que hoy es reconocida en el reisado según el género que presenta: «llego allá, a

la “Maestra Lúcia”, el “Maestro Toinho” me abraza, me tratan como si fuera una mujer» (M. Giselly, comunicación personal, 12 de enero de 2019). La necesidad de ser un personaje, según ella, hace que caigan las máscaras en la performance:

Es en el Reisado, es en la cultura; la máscara es como si tuviera a un hombre incubado, él está allí teniendo la oportunidad. Viendo a un LGBT en el grupo se puede tener una noción, hay gente que no tiene ese conocimiento, «ah, el gay es esto, el gay es aquello, la lesbiana es esto, la lesbiana es aquello», cuando comienzan a participar de nuestra historia, de nuestro

momento allí, comienzan a abrir más la mente. (M. Giselly, comunicación personal, 12 de enero de 2019)

De esa forma, Guerrero Beija-flor surge en 2020, pero la construcción del grupo comenzó en el año 2019, más precisamente el 1 de agosto, en la calle Beata María de Araújo, en una pequeña sala de estar, cerca de la casa de Mellysa Giselly. En ese momento, aún sin ocupar la función de maestra, la artista explicó a algunas personas que tenía esa idea y abrió el grupo para recibir guerreras interesadas en participar de los ensayos ocasionales. Así, el primer ensayo tuvo lugar una semana después de ese encuentro, en esa ocasión, me di cuenta de cómo la travestilidad descubre los dones de los niños y de los jóvenes artistas, revelando la devoción por los conocimientos del cuerpo, en el proceso del arte-excavación. De esa forma, es interesante percibir cómo los *brincantes* cuestionan a Pinto sobre el hecho de que el Guerrero Beija-flor permite la participación mixta de hombres y mujeres, ya que se ven más afectados, de forma más perceptible, por la mayor presencia de artistas trans y travestis, recordando que hay una convención de que los grupos del reisado son para hombres y los grupos de guerreros para mujeres: «los hombres son del Reisado de

Xexéu, las Guerreras son más, ¡las travestis son más!» (M. Giselly, comunicación personal, 7 de agosto de 2019).

Desde entonces, he podido seguir cómo Pinto fue construyendo las figuras que podrían aparecer en la performance, e incluso tuve la oportunidad de seguir la producción de las espadas que serían utilizadas en la procesión escénica. El Guerrero Beija-flor tendría como posibles personajes la contraguía, la contramaestra, los embajadores, la reina, la princesa, las figuritas y la maestra. Como el grupo de guerrero aún se estaba estructurando y no había sido registrado, no hubo presentaciones durante el Ciclo de Reyes de 2020. Pinto cuenta que el grupo finalmente fue registrado –en el sentido de contar con apoyo institucional para participar en presentaciones y proyectos– por el Servicio Social del Comercio (Sesc) Juazeiro do Norte, con un total de 10 artistas, con las figuras de reina, princesa, lira, príncipe, india y tres personas más, entre los protagonistas, en medio de la performance. Como vemos, los registros institucionales de los grupos son solo una forma de apoyo a las manifestaciones que ya llevan la potencia de la tradición bailada en los barrios; no es un requisito para su creación y perpetuación, sino un medio para registrar sus performances en la ciudad. Durante el 2020,



Figura 6. Maestra Mellysa Giselly en la performance del Ciclo de Reyes con el Guerrero Beija-flor, junto a las brincantes Juh, Manul y Emilly (Ribamar Oliveira, Juazeiro do Norte, 2021).

Pinto explica que estuvo en la fase de constitución del disfraz del guerrero, por lo que aún diseñaría los trajes a utilizar, ella cuenta que el primer disfraz en que pensó fue en su traje de marinero, que sería de seda, mientras que los marineros de las niñas serían de malla con brazaletes, canilleras y mucho brillo en el traje.

Además, considero importante resaltar el hecho de que Pinto se reconoce como discípula del maestro Nena del barrio João Cabral: «yo aprendí a jugar espada con él, casi todo era con él, fue él quien me influyó, una parte fue él y la otra fue la sangre que ya es de la cultura, ¿no? Uno de los primeros Maestros fue mi abuelo» (M. Giselly, comunicación personal, 21 de

julio de 2020). Así, resalto el momento en el que la artista recuerda durante nuestros encuentros cómo su abuela, antes de morir, le contaba sobre su abuelo, quien fue considerado uno de los primeros artistas del Reisado de Juazeiro: «desde infante, mi abuela siempre me habló de su trayectoria en la cultura, pero tuve seguridad después de que mi madre me hablara más» (M. Giselly, comunicación personal, 21 de julio de 2020). Según la artista, su abuelo era el maestro Cícero Henrique y él bailaba de la mano del Padre Cícero, vivía en la «calle do Horto» y jugaba al reisado en la década de 1940. Aquello fue lo que la hizo buscar el origen de su tradición, mencionando que ella hablaría con su madre para desglosar

la historia de su abuelo en el sentido de escribir sobre él como una forma de entenderse a sí misma, 80 años después. Estas son las grafías de los gestos en el tiempo en espiral, atravesadas por cosmovisiones que se propagan a través de la tradición. En 2021, el grupo continúa organizándose a la espera de un espectáculo, pues en el año anterior, debido a la pandemia del covid-19, el Guerrero Beija-flor llegó a realizar solo tres *lives* en las redes sociales del grupo, sin tener presentaciones presenciales.

5. No posponer el fin del mundo, transmutar a otro mundo

Si el *brincante* se encanta para incorporar una figura fantástica en la realidad vivida y se desencanta para retornar al cotidiano en una poética cósmica, el encantamiento del cuerpo travesti suscita prácticas artísticas que constituyen la corporeidad en las tramas de la cultura, no como algo dado, sino como algo hecho. Por tanto, considero la trayectoria de las *brincantes* trans y travestis en la cultura popular a partir de la forma en que los cuerpos, las sexualidades y los géneros pueden salir de la condición socialmente abyecta hacia el reconocimiento político artísticamente, lo que apunta al

movimiento de la cultura que conjuga la no existencia de un ser detrás del hacer, pues el propio ser solo existe siendo hecho. Aunque me haya concentrado en la breve historia contada por Mellysa Giselly en algunas partes de este texto, las disidencias sexuales y de género a través de los reisados encuentran en las palabras de Tica, Manul Marinho, Jhully Sousa, Evellyn Maia y Emilly Leite derivas de otras formas de estar en la cultura popular en un enunciado colectivo.

De esta forma, si contar una historia más es una forma de posponer el fin del mundo, inventar memorias a través del cuerpo es una forma de comenzar otro mundo. La incorporación en el campo del arte hace que los cuerpos que son en la vida sean posibles y creíbles de otra forma, por medio de prácticas de significación en los umbrales de la matriz de inteligibilidad de las normas sociales. Creo que esto sucede en la cultura popular porque parece haber una flexibilidad en la gramática de lo que se debe performar como condición para la existencia de esa performance, incluso porque no se trata de cómo los personajes impactan en las travestis, sino cómo las travestis impactan en los personajes. A través del encantamiento como forma estética de encarnar el futuro por la memoria travesti, pienso en estas performances como vestigios de lo imposible.

«El reisado, para mí, es una parte de mí, en el que estoy ahí dentro, si yo viera que el reisa-do no va a ponerme adelante en aquel grupo, si tú tuvieras un reisado y yo viera que encajo ahí, que voy a sentirme feliz junto a ti, que ese ahí me pertenece, voy a valorarte hasta el final» (M. Giselly, comunicación personal, 12 de enero de 2019). ¿Hay un mundo por venir? Escuchemos el pito de la maestra.

Referencias

- ALBUQUERQUE JUNIOR, D. M. de (2013). *Feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*. Intermeios.
- BARROSO, O. (2013). *Teatro como encantamento: bois e caretas do Ceará*. Ar.Cultural.
- BENJAMIN, W. (1984). *Origem do drama barroco alemão*. Brasiliense.
- BENTO, B. (2017). *Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos*. Edufba.
- BOURCIER, S. (2020). *Homo Inc.orporated: o triângulo e o unicórnio que peida*. N-1 edições.
- BRASILEIRO, C. V. (2021). *Eclipse*. CSS Bard/Hessel Museum.
- BUTLER, J. (2019). *Corpos que importam: os limites discursivos do «sexo»*. n-1 edições.
- CARVALHO, R. (2019). «O corpo trans-vestigênera - o corpo travesti - na arte». *ReDoc*, (1), 213-216. UERJ.
- COLLING, L. (2021). *A vontade de expor: arte, gênero e sexualidade*. Edufba.
- DANOWSKI, D. y Viveiros de Castro, E. (2014). *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Cultura e Barbárie Editora.
- DELEUZE, G. y Guattari, F. (1995). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia – vol. 1*. Editora 34.
- FOUCAULT, M. (2004). *Ética, sexualidade e política – Ditos e Escritos V*. Forense Universitária.
- HALBERSTAM, J. (2020). *A arte queer do fracasso*. Cepe.
- HARAWAY, D. (2019). *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthulucene*. Consonni.
- KRENAK, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras.
- LATOUR, B. (2020). *Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno*. Bazar do Tempo.
- LEAL, A. C. (2020). Me curo y me armo, estudando: a dimensão terapêutica y bélica do saber prete e trans. *Cadernos de Subjetividade*, (21), 1-6. PUC-SP.
- LEAL, D. (2021). Fabulações travestis sobre o fim. *Conceição/Conception*, (1), 1-22. Unicamp.
- LOPES, D. (2016). Afetos. Estudos queer e artifício na América Latina. *E-Compós*, (2), 1-16.
- LUSTOSA, T. (2016). Manifesto traveco-terrorista. *Concinnitas*, (28), 384-409.
- MARTINS, L. (2002). Performances do tempo espiralar. En M. Arbex y G. Ravetti (eds.) *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. UFMG.

- MBEMBE, A. (2018). *Necropolítica*. N-1 edições.
- MOMBAÇA, J. (2020). A plantação cognitiva. *Arte e desconolização*, (1), 1-12.
- MOMBAÇA, J. (2021). *Não vão nos matar agora: carta para as que vivem e vibram apesar do Brasil*. Cobogó.
- NYONG'O, T. (2018). *Afro-Fabulations: the queer drama of black life*. NYU Press.
- PRECIADO, P. B. (2018). *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. N-1 edições.
- ROLNIK, S. (1989). *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Estação Liberdade.
- _____. (2018). *Esferas da insurreição: notas para uma vida não-cafetinada*. N-1 edições.
- SILVA, D. F. da (2019). *A dívida impagável*. Forma Certa.
- SIMAS, L. A. y Rufino, L. (2020). *Encantamento: sobre política de vida*. Mórula.
- STENGERS, I. (2017). *No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima*. Cosac Naify.
- TAYLOR, D. (2008). Performance e patrimônio cultural intangível. *Pós*, (1), 91-103.
- VERGUEIRO, V. (2018). *Sou travestis: estudando a cisgeneridade como uma possibilidade decolonial*. Padê.



Mettre en crise les féminités et les masculinités. La mise en scène du corps transgenre chez Michel Journiac, Loren Cameron, Del LaGrace Volcano et SMITH

Quentin Petit Dit Duhal

Université Paris Nanterre

Résumé

Cette contribution s'intéresse au cas d'artistes mettant en scène le corps trans afin de déconstruire le système binaire de genre. Si certaines personnalités connaissent un retentissement médiatique et sont souvent reléguées au domaine du divertissement, la transidentité se trouve investie par des artistes, tels que Michel Journiac et son installation photographique de 1969 intitulée *Les Substituts* qui permet au public de passer d'un corps à l'autre, Loren Cameron en 1996 et Del LaGrace Volcano en 2000 qui mettent en scène leur propre corps nu ou travesti, ou encore Smith qui photographie en 2011 entre autres ses ami·e·s queers. Dans une approche féministe et queer, il s'agit d'examiner les différentes modalités de représentation du corps trans, qu'il

s'agisse d'une fiction produite par les mécanismes de l'image ou qu'il s'agisse d'une mise en scène du corps réel de l'artiste ou d'un tiers. Il est aussi question de partager les recherches en cours qui visent à analyser la manière dont tout un corpus d'artistes de la fin des années 1960 jusqu'à nos jours élaborent une identité de genre échappant à la binarité masculin-féminin. À travers l'étude du contexte historique et des réalités sociales qu'implique la transidentité, la manière dont ces artistes se défont des assignations identitaires est donc ici étudiée.

Mots-clés:

transgenre,
transidentité,
queer, féminité,
masculinité,
photographie.

Abstract

This contribution focuses on the case of artists using the trans body in order to deconstruct the binary gender system. While some celebrities are well publicized and often relegated to entertainment, transidentity is invested by artists, such as Michel Journiac and his photographic installation of 1969 entitled *Les Substituts* which allows the public to move from one body to another, Loren Cameron in 1996 and Del LaGrace Volcano in 2000 who stage-manage their own naked or transvestite body, or Smith who photographs in 2011 his queer friends among others. In a feminist and queer approach, it is a question of examining the different modalities of representation of the trans body, whether it is a fiction

produced by the mechanisms of the image or whether it is a staging of the artist's real body or of a third party. It is also a question of sharing the current research which aims to analyze the way in which a whole corpus of artists from the late 1960s to the present day develop a gender identity that escapes the male-female binary. Through the study of the historical context and the social realities implied by transidentity, the way in which these artists get rid of identity assignments is thus studied here.

Keywords:

transgender,
transidentity,
queer, femininity,
masculinity,
photography.

1. Introduction

Contrairement aux personnes cisgenres qui ont une identité de genre correspondant au sexe assigné à la naissance, les personnes transgenres effectuent une transition qui peut être de nature sociale, comme le changement de pronom, légale avec les déclarations administratives, ou encore médicale avec par exemple la prise d'hormones ou la chirurgie de réattribution sexuelle. La transition permet alors de faire correspondre le sexe biologique du sujet au genre de son choix –qui est performatif et politique–, pouvant même revendiquer la fluidité du genre en composant sa propre identité.

La possibilité d'établir une transition médicale s'élabore au cours du XX^e siècle notamment grâce à l'évolution de l'endo-

crinologie¹, et le perfectionnement des techniques de chirurgie plastique pendant la Seconde Guerre mondiale (Löwy, 2013). Certaines personnalités transgenres connaissent ainsi, au début des années 1950, un retentissement médiatique, telles que Christine Jorgensen aux États-Unis ou encore Coccinelle et Bambi en France, toutes deux membres du cabaret le *Carrousel de Paris* (Macé, 2010). La transidentité semble être un sujet de société souvent relégué au domaine du divertissement, et se

1. L'endocrinologie se développe avec l'industrie pharmaceutique qui commercialise au milieu des années 1930 des préparations d'hormones sexuelles, remplacées durant la décennie suivante par des hormones de synthèse moins onéreuses.

trouve alors investie par des artistes afin de questionner les normes qui façonnent les corps, tels que Michel Journiac en 1969, Loren Cameron en 1996, Del LaGrace Volcano en 2000, ou encore Smith en 2011.

Même si les productions de ces artistes ont déjà fait l'objet d'écrits d'histoire de l'art selon le thème de la transidentité de manière isolée, aucune étude d'ensemble ne les a mises en relation. Les œuvres de Smith et Del LaGrace Volcano sont d'ailleurs récentes et peu commentées, tandis que l'étude de celle de Journiac est ici renouvelée. En ce qui concerne les autoportraits de Loren Cameron publiés dans son ouvrage *Body Alchemy. Transsexual Portraits*, les études ne semblent pas s'accorder sur la signification qu'engendre la mise en scène du corps de l'artiste: Melanie Taylor indique en 2004 que Cameron répète de manière rassurante le modèle d'une identité masculine essentialiste (Taylor, 2004), tandis que pour Josch Hoenes, il reste marginalisé et transgressif même s'il est issu d'une classe sociale privilégiée (Hoenes, 2008).

Jack Halberstam indique en 2017 que la représentation des personnes transgenres est non normative en ce qu'elle rend compte d'une inadéquation entre le corps et l'identité, tout en figurant une nouvelle expérience d'être dans un corps (Halbers-

tam, 2017). Il faut alors examiner si les représentations de Journiac, Cameron, LaGrace Volcano et Smith traduisent cette nouvelle appréhension de la subjectivité, ainsi qu'analyser les différentes modalités de représentation du corps transgenre, qu'il s'agisse d'une fiction produite par les mécanismes de l'image, ou d'une mise en scène du corps réel de l'artiste ou d'un tiers. Après avoir posé la question de la mise en scène d'un corps défiant l'appareil législatif, la manière dont les artistes s'identifient en dehors des assignations sociales est ainsi étudiée.

2. La mise en scène d'un corps hors la loi

Avant d'entamer une transition et de demander une rectification de l'état-civil, la personne intéressée doit obtenir une autorisation médicale lui reconnaissant un trouble psychiatrique, puisque la transidentité est considérée internationalement comme une pathologie depuis les années 1980² (Macé, 2010). Il existe alors un fossé

2. Il faut attendre l'édition de la cinquième version du DSM en 2013 pour que le terme de «trouble de l'identité de genre» soit remplacé par celui de

entre l'appareil médico-légal transphobe et l'expérience de vie: par exemple, dans *Un appartement sur Uranus* en 2019, le philosophe Paul Preciado dénonce la période temporaire où les papiers civils du sujet ne correspondent pas à son corps. Preciado parle alors de «suspension de leur condition politique» (Preciado, 2019).

Cette notion de suspension de l'identité sociale se retrouve dans l'installation de Michel Journiac intitulée *Les Substituts* et réalisée pour l'exposition *Piège pour un voyeur* qui se tenait en juin 1969 à la galerie Martin Malburet à Paris. En effet, l'œuvre est constituée d'une photographie

en noir et blanc grandeur nature de deux corps nus de face et côte à côte, un féminin et l'autre masculin, mais dont les visages ont été évidés. Cette structure rappelle les passe-têtes de fêtes foraines où le figurant est prolongé par un corps qui ne lui appartient pas, qui ici, comme l'énonce Fabrice Hergott, ne présente pas un décor gratifiant mais plutôt régressif en ce que les corps sont nus. Néanmoins, l'installation rencontre un certain succès lors du vernissage de l'exposition, car la pièce maîtresse, *Piège pour un voyeur*, produit une «gêne considérable» (Hergott, 2004): cette seconde installation est composée d'une cage constituée de néons en guise de barreaux, enfermant un homme nu dont le spectateur ou la spectatrice peut prendre la place. *Les Substituts* demandent ainsi une interchangeabilité moins audacieuse, le public pouvant placer de manière ludique son visage au niveau d'un des trous prévus à cet effet et se faire photographe. L'identité du participant ou de la participante se trouve donc suspendue temporairement, en ce que le corps choisi ne correspond pas à son propre visage à l'instar du rapport entre les papiers civils et le physique du sujet transgenre.

Le caractère dénormalisant des *Substituts* semble jouer davantage sur l'absence que sur la présence: la nudité peut attirer

«dysphorie de genre» afin de ne plus considérer les personnes transgenres comme des malades mentaux. Néanmoins, la «dysphorie de genre» reste un terme pathologisant proposé par le psychiatre Norman Fisk en 1974. En 2019, la Classification internationale des maladies (CIM) de l'Organisation mondiale de la santé retire le «transsexualisme» de la catégorie des troubles mentaux, tandis que la France l'extrait de la nomenclature des maladies psychiatriques en 2010 par le décret n° 2010-125 avant d'adopter un autre décret autorisant le changement de sexe sans traitements médicaux, d'opérations chirurgicales ou de stérilisation en mars 2017 (Paricard, 2015). Des militants dénoncent d'ailleurs encore la transphobie de la Société française d'études et de prise en charge du transsexualisme (Sofect) qui lutte pour le suivi psychiatrique des individus transgenres (Nicot, 2015).

l'attention du public mais le néant laissé à la place des visages constitue bien le point clé de l'installation. En effet, tandis que les deux corps nus correspondent aux canons de beauté classiques de la masculinité et de la féminité, le visage du participant ou de la participante qui s'y accole détient la possibilité de les rendre hors-normes. Les trous laissés par Journiac correspondent en fait à un espace d'identification où le visage joue le rôle de preuve visuelle à la manière des photographies d'identité. Cette référence à l'administration fait d'ailleurs écho à la situation de certaines personnes transgenres qui se retrouvent sans papier, à l'origine de certaines actions militantes au début des années 1970 comme celle consistant à distribuer de fausses cartes d'identités pour faciliter leur quotidien menée par Marie-André Schwindenhammer, fondatrice de la première association d'«aide aux malades hormonaux» (AMAHO) (Foerster, 2006). Tel Michel Journiac, Del LaGrace Volcano se focalise sur le visage comme lieu d'identification et introduit un jeu de mutation rendant visible sa transition d'un genre à l'autre. En effet, son œuvre *Gender Optional X 4*, issue de la série *Mutating Self Portraits* réalisée en 2000, se compose de quatre photographies dont le cadrage correspond à celui des photographies

d'identité. La première représente Volcano arborant une moustache et une barbichette, tandis que la seconde le présente en vieil homme avec une calvitie. Il est possible de voir sur la troisième photographie l'artiste rasé portant une perruque féminine et du rouge à lèvres, puis totalement imberbe avec la peau blanchâtre dans la dernière image. Par un jeu d'alternance, Volcano rend donc compte que l'identité peut être plurielle et ne peut pas être seulement réductible au genre assigné à la naissance.

Quatre ans auparavant, Loren Cameron délaisse l'attention portée sur le visage en faveur de la mise en scène de la non-normalité du corps dans son entier dans la photographie de couverture de *Body Alchemy. Transsexual Portraits*, qui selon Josch Hoenes, est considérée comme une des premières publications représentant des hommes transgenres depuis le point de vue d'un homme transgenre (Hoenes, 2008). Issue d'une série d'autoportraits de nus en noir et blanc, cette couverture donne à voir la musculature saillante de l'artiste qui est représenté les cheveux courts, poilu, avec une poitrine masculine marquée par des cicatrices de mastectomie et sans pénis. Feignant une pose de bodybuilding, Cameron est en train de se faire une injection, certainement d'hormones, dans sa hanche

à l'aide d'une seringue. Alexandre Baril fait d'ailleurs remarquer que, si la pratique de l'achat et de la vente de testostérone par les personnes transgenres en dehors du parcours médical est illégale mais courante, cette pratique est aussi illicite pour les bodybuilders et leur fait courir le risque d'une disqualification lors de compétition (Baril, 2017). La seringue de Cameron aurait pu très bien être qualifiée par Paul Preciado de «prothèse bio-culturelle» (Preciado, 2019), puisqu'elle permet la formation continue du corps après l'opération de réassignation sexuelle. Ainsi, comme l'indique Josch Hoenes, ce type d'image permet de rejeter l'idée fausse selon laquelle l'opération chirurgicale marque la fin du processus de transition (Hoenes, 2008) et donc de donner une visibilité artistique à la réalité transgenre.

La problématique administrative liée à l'identification et à la lisibilité du corps «hors la loi» semble être mise en scène par Smith dans une photographie sans titre issue de sa série *Hear us marching up slowly* de 2012, constituée de paysages et de portraits et présentée lors des Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles la même année. Cette photographie représente un jeune homme au visage androgyne avec des marques de moustache

rasée et le regard mi-clos dans le vide, lui donnant l'impression d'être songeur. Allongé sur un drap blanc, il repose sa tête sur ses bras repliés qui laissent visibles ses aisselles poilues. Il est donc possible de lire le corps comme masculin, mais le cadrage photographique en buste attire l'attention sur des cicatrices de mastectomie: il s'agirait d'un corps transgenre sujet à une transformation chirurgicale mais aussi décorative par la présence d'un tatouage au-dessus de la poitrine et d'un piercing sur la lèvre, ce qui renforce l'idée de façonner le corps selon sa propre volonté. De la même manière que le cadrage serré empêche l'identification du lieu où est prise la photographie, le fait que l'œuvre soit sans-titre anonymise le sujet. Sa «prothèse administrative» (Preciado, 2019) étant alors absente, le corps transgenre échappe à sa lisibilité. Ainsi, comme Michel Journiac, Del LaGrace Volcano et Loren Cameron, Smith retravaille l'identification et l'assignation du corps en soulignant le caractère non documentaire de sa photographie, qui fait référence à la manière d'être «hors la loi» du corps transgenre.

3. S'identifier hors des normes sociales de genre

Pour les artistes, comme pour l'expérience réelle des personnes transgenres, il s'agit ici de s'approprier son corps et de l'adapter à sa subjectivité. Ce processus rend en fait le corps modulable et l'identité plurielle, comme le démontre une enquête menée par les sociologues Arnaud Alessandrin et Karine Espineira en 2014 (Alessandrin, 2017). En ce qui concerne les «auto-appellations» des personnes transgenres, trente-six identifications ont été relevées et catégorisées en six grandes familles: «homme», «femme», «trans», «homme trans», «femme trans», et «*queer*». Cette multitude d'identités s'inscrit donc dans une réalité complexe loin d'être uniforme, la transidentité pouvant être ici appréhendée comme un rejet du système binaire de genre et non plus comme un lieu de normalisation (Hoenes, 2008).

Si les *Substituts* de Michel Journiac semblent à première vue rester dans un système binaire, le public choisit un corps et un sexe qui va lui appartenir temporairement, son identité devenant interchangeable. Il ne s'agit pas de la même réappropriation d'un corps féminin à partir d'un corps masculin que Vito Acconci met en scène dans sa performance *Conversions I* de

1971, dans laquelle il cache son pénis entre ses jambes, se brûle les poils du torse et se palpe les pectoraux pour donner forme à des seins, c'est-à-dire qu'il n'est pas question de créer un corps par le geste. Journiac propose ici une image interactive jouant sur la dualité nu/habillé de manière différente que pour *Piège pour un travesti* où le vêtement fait le genre. Dans l'introduction de la publication *Michel Journiac. Le corps travesti*, Preciado établit une distinction entre le travestisme comme «distribution localisée» et transitoire des signes culturels de genre tel que le vêtement et les comportements, et la «transsexualité» en tant que «distribution délocalisée» et persistante touchant le domaine institutionnel de la législation et de l'administration qui rend la vie possible (Preciado, 2018). Journiac semble brouiller ici la frontière entre le travestissement et la «transsexualité» car, selon Fabrice Hergott, les *Substituts* «permettent de désapprendre son corps propre et d'apprendre celui de l'autre qui peut ou ne pas être celui du même sexe que le sien» (Hergott, 2004). Ce processus d'identification rejoint les propos de Preciado lorsqu'il affirme qu'il se distingue de l'hégémonie masculine et de sa nécropolitique, c'est-à-dire le système selon lequel l'homme donne la mort par la violence et la domination

sexuelle, mais aussi de la souveraineté féminine et de sa biopolitique, système où les femmes engendrent la vie tout en étant assujetties sexuellement. En tant qu'«homme trans», Preciado adopte un positionnement selon lequel il se «désidentifie de la masculinité dominante et de sa définition nécropolitique» (Preciado, 2019). De même, les *Substituts* permettent donc par l'image non seulement l'appropriation d'un corps mais aussi et surtout le rejet de l'oppression du système social qui produit des normes.

De manière plus explicite que Journiac et avec son propre corps, Loren Cameron renverse l'hégémonie masculine par le biais de sa musculature. Son corps musclé réfère à l'idée humaniste de l'esprit sain dans un corps sain, renvoyant au contrôle de soi et au pouvoir sur la nature (Hoenes, 2008). Cette idéologie humaniste liée à la masculinité occidentale et blanche tend, selon Alexandre Baril, à marginaliser certains corps, qu'ils soient handicapés, présentant des silhouettes différentes, d'âge avancé ou même des femmes (Baril, 2017). Le corps mis en scène par Cameron ne pourrait alors pas proposer un modèle universel identifiable chez tous les hommes transgenres et suivrait un schéma hétéronormatif participant aux phénomènes d'exclusion. Comme l'indique Josch Hoenes par ailleurs, le fait

de s'inscrire dans une norme serait une manière de rendre vivable des subjectivités transgenres (Hoenes, 2008). Néanmoins, Cameron semble parodier et déplacer les canons masculins. En effet, Hoenes affirme que la pilosité et les tatouages de l'artiste ne sont pas conformes à l'idéal de la nudité masculine blanche, indiquant un manque de contrôle de soi et renvoyant davantage vers une subculture *queer*. Cameron tend en outre à mettre en scène son propre corps à la manière de la statuaire classique, adoptant une pose figée et travaillant les contrastes de lumière de telle sorte qu'ils donnent à la peau un aspect de marbre. L'artiste occupe ainsi l'espace photographique en tant que corps sculpté par la musculature mais aussi par l'injection d'hormones qu'il se fait lui-même sur l'image, suggérant qu'il prend le pouvoir sur son corps. Il est possible de rapprocher cette relation qu'élabore Cameron entre son corps et l'œuvre d'art avec la métaphore que Paul Preciado fait de son corps: celui-ci comme logement vide constitue un espace d'exposition tandis que sa subjectivité est l'œuvre exposée (Preciado, 2019), ce qui révèle le corps comme un lieu d'expression à agencer. L'artiste élabore donc un nouveau rapport au corps renversant le processus de normalisation en se le sculptant à travers la référence à la statuaire,

la transition sexuelle et la musculation intensive.

Del LaGrace Volcano semble s'approprier son corps principalement par l'auto-qualification. En effet, né intersexué puis procédant à une transition sexuelle dans les années 1990, l'artiste affirme une forte identité non-binaire dans la publication *Femmes of Power: Exploding Queer Femininities* de 2008: en grandissant, Volcano se sentait lesbienne mais ne rentrait pas pleinement dans les critères parce qu'il n'était pas sûr d'être une femme et est parfois considéré dans sa vie sociale comme un homme gay (LaGrace Volcano, 2008). Selon Frédérique Villemur, l'artiste s'identifierait comme «queer identified intersexuel» tandis que Catherine Lord le qualifie de «hybride multigenre» [«*multigendered hybrid*»] (Lord, 2013). Cette fluidité identitaire est donnée à voir dans *Gender Optional X 4*, qui, par sa composition en quatre photographies, laisse au public la possibilité de comparer les potentielles mutations du corps de l'artiste. La succession de ces images et la dernière position donnée à celle présentant la sorte d'androgynie imberbe produit l'impression que le corps est épuisé par -ou tente de dépasser- les marqueurs sociaux de genre. Cette neutralisation est d'ailleurs renforcée, comme l'indique Fré-

dérique Villemur, par le prénom «*del*» repris dans le sous-titre «*Del Boy, Daddy Del, Mad Debby, Andro Del*» comme un article indéterminé (Villemur, 2016). Le choix de composition rappelle d'ailleurs les chronophotographies du britannique Eadweard Muybridge (1830-1904) qui décompose le mouvement du sujet photographié, suggérant que l'identité de Volcano est insaisissable dans le temps. Il est alors possible de dresser un parallèle entre cette idée et les propos de Paul Preciado, affirmant que la temporalité de son corps transgenre est le présent: son corps ne se définit pas par son ancien physique ni par ce qu'il est censé devenir dans l'imaginaire collectif, c'est-à-dire un stéréotype (Preciado, 2019).

Le fait que la plastique de l'œuvre reflète l'effet transitoire de l'identité transgenre se retrouve également dans la photographie sans titre de Smith, concernant davantage la palette chromatique que la composition structurelle, comme l'artiste l'affirme dans son entretien publié dans l'ouvrage *Smith* en 2017:

J'ai regroupé les travaux réalisés ces dernières années derrière le titre de *Löyly* (livre paru aux éditions Filigranes), qui évoque en finnois l'idée d'un passage immédiat, sans transition, d'un état à un autre. Et ce

terme signifie également «fantôme». On l'utilise pour décrire la sensation physique, chimique, visuelle à l'œuvre dans les saunas où cette transformation se produit, et que j'associe plus généralement à l'idée du trouble, qu'il soit visuel ou identitaire. Je cherche à restituer cette sensation dans les palettes de couleurs utilisées pour photographier (et filmer) les corps, une forme de diaphane, l'idée d'une couleur en puissance, contenue, altérée par des voiles, des fumées, des sfumatos... (Ollier, 2017, p. 83)

La pâleur bleutée et grisée de la photographie produit alors une impression de fadeur et de flou, reproduisant l'effet de l'évaporation et de la brume, c'est-à-dire de la transformation de la matière qui évoque le caractère transitoire et indéterminé du corps et de l'identité transgenre. La mention du fantôme renforce cette idée avec les notions d'apparition et de disparition, en adéquation avec le sentiment de discrétion qui se dégage du titre de la série traduisible par «Entends-nous marcher lentement». Ce titre suggère qu'un groupe d'individus, peut-être une communauté, avance dans l'ombre, en marge de la société comme s'il était victime d'exclusion mais aussi de pression sociale qui, comme l'indique Stéphanie

Nicot pour la transidentité, exige systématiquement aux personnes transgenres d'expliquer leur situation, pouvant provoquer des dépressions (Nicot, 2015). Ce mal-être produit par la transphobie se heurte dans la photographie de Smith à la palette chromatique qui donne un effet de calme et de mutisme annulant l'image traditionnelle de l'individu transgenre en souffrance.

Ces différentes œuvres rendent ainsi la frontière entre l'art et la réalité sociale poreuse, en ce qu'elles tendent à soutenir les revendications au droit de s'approprier son corps et de le façonner. En effet, depuis les années 1990, la transidentité intervient sur le terrain militant, ce qui provoque des affaires judiciaires, comme la condamnation de la France en 1992 par la Cour européenne des droits de l'Homme suite au refus d'une demande de rectification de la mention du sexe sur l'acte de naissance d'une personne transgenre (Paricard, 2015). Contre leur invisibilité lors des Gay Prides à Paris, le psychologue et fondateur de l'Association du Syndrome de Benjamin (ASB) Tom Reucher fonde en 1997 la première marche de l'ExisTrans qui se déroule toujours aujourd'hui le premier dimanche d'octobre, accompagné de la Journée du souvenir trans tous les 20 novembre de chaque année depuis l'assassinat de la

transgenre Rita Hester en 1998 (Foerster, 2006). La représentation du corps transgenre met alors en lumière le fait que les masculinités et les féminités ne sont pas liées à la possession d'organes génitaux mâles ou femelles. L'évolution de la médecine et la visibilité des luttes au cours de la seconde moitié du XX^e siècle permettent ainsi d'affirmer de nouvelles identités, et de changer l'appréhension des relations de pouvoir qui s'exercent au sein de la société hétéronormative.

Références

- ALESSANDRIN, A. (2017). Au-delà du troisième sexe: expériences de genre, classifications et débordements. *Socio*, (9), 201-214.
- BARIL, A. (2017). Des corps et des hommes trans-formés. La musculation comme "technologie de genre". *Recherches sociologiques et anthropologiques*, (48-1), 65-85.
- FOERSTER, M. (2006). *Histoire des transsexuels en France*. H & O Éditions.
- HALBERSTAM, J. (2017). *Trans*. A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. University of California Press.
- HERGOTT, F. (2004). Les Substituts, 1969. In E. Guigon *et al.* (éds.) *Michel Journiac* (Strasbourg, Musée d'art contemporain de Strasbourg, 19 février - 9 mai 2004). Strasbourg. Editions des musées de Strasbourg.
- HOENES, J. (2008). Images et formations de corps d'hommes trans. Politique visuelle dans les photographies de Loren Cameron. *Cahiers du Genre*, 45(2), 43-57.
- LAGRACE VOLCANO, Del (2008). Introducing Images. In U. Dahl et D. Lagrace Volcano (éds.) *Femmes of Power: Exploding Queer Femininities*. Serpent's Tail.
- LORD, C. (2013). Inside the Body Politic: 1980-present. In C. Lord et R. E. Meyer (eds.) *Art and queer culture*. Phaidon.
- LÖWY, I. (2013). Le traitement des enfants "intersexes": sexe et genre. In T. Hoquet (éd.) *Le sexe biologique: anthologie historique et critique*. Vol. 1. Femelles et mâles? Histoire naturelle des (deux) sexes. Hermann.
- MACÉ, E. (2010). Ce que les normes de genre font aux corps / Ce que les corps trans font aux normes de genre. *Sociologie*, 1(4), 497-515. Presses universitaires de France.
- NICOT, Stéphanie (2015). Sexe, genre et état civil: vers des droits humains nouveaux?. In E. Peyre et J. Wiels (éds.) *Mon corps a-t-il un sexe? Sur le genre, dialogues entre biologies et sciences sociales* (287-294). La Découverte.
- OLLIER, C. (2017). *Smith*. Éditions André Frère.
- PARICARD, S. (2015). Transsexualisme: maintenir ou assouplir les conditions de changement de sexe?. *La Revue des droits de l'homme*, (8). Consulté: 11/12/2018. <https://bit.ly/3dtU9D6>
- PRECIADO, P.B. (2018). Introduction. In V. Labaume (éd.) *Michel Journiac. Le corps travesti*. Galerie Christophe Gaillard.
- ____ (2019). *Un appartement sur Uranus: Chroniques de la traversée*. Éditions Grasset.

- TAYLOR, M. (2004). Peter (A Young English Girl): Visualizing Transgender Masculinities. *Camera Obscura: A Journal of Feminism and Film Theory*, 19(2), 1-45. Duke University Press.
- VILLEMUR, F. (2016). Queeriosité: le poil a-t-il un genre? Autour de Del LaGrace Volcano, Daniela Comani, Katarzyna Kozyra, Ana Mendieta et Cindy Sherman. In *Miranda*, (12). Consulté: 18/04/2020. <https://bit.ly/3Sjz4cY>



Performance y obscenidad /
Performance et obscénité /
Performance and Obscenity

Genealogías de lo obsceno: sexo y dinero, del burdel a *Onlyfans*

Paula Sibilía

Universidade Federal Fluminense

Resumen

Este ensayo propone una reflexión acerca de algunos cambios significativos en las complejas relaciones entre sexo y dinero, que serían sintomáticos de ciertos desplazamientos en el «suelo moral» contemporáneo; y, por tanto, redefinirían también lo que se considera obsceno o indecente. Para anclar esa hipótesis, enfocaremos algunos fenómenos recientes, como el auge de la plataforma *OnlyFans*, que permiten vender imágenes eróticas propias entre sus millones de usuarios, siguiendo un modelo de negocios semejante al de empresas como Uber, Airbnb y iFood. La novedad forma parte de transformaciones históricas que vienen afectando a varias industrias –entre ellas, la pornografía y la prostitución– que exceden los aspectos meramente técnicos

referidos a la digitalización y al consumo vía internet para evidenciar también nuevos valores y creencias, incluso en el campo de la sexualidad. Si en los debates sobre el asunto aún suele evocarse una oposición supuestamente excluyente entre la mercantilización (negativa) y el empoderamiento (positivo) de quienes utilizan esos servicios, aquí argumentamos que tal dilema se diluye a la luz de las nuevas moralidades: cierto cinismo neoliberal, capaz de conjugar esas dos tendencias, estaría reemplazando a la antigua hipocresía burguesa que las disociaba púdicamente.

Palabras clave:

pornografía,
obscenidad,
neoliberalismo,
uberización,
empoderamiento,
cinismo.



Abstract

This essay proposes a reflection on some significant changes in the complex relations between sex and money, which would be symptomatic of certain shifts in the contemporary “moral ground”; and, for that same reason, they would also redefine what is considered obscene or indecent. To anchor this hypothesis, we will focus on some recent phenomena, such as the rise of the OnlyFans platform, which allows its millions of users to sell their own erotic images, following a business model similar to that of companies such as Uber, Airbnb and iFood. This novelty is part of some historical transformations that have been affecting several industries - among them pornography and prostitution - that go beyond the merely technical aspects of digita-

lization and consumption via the internet to also highlight new values and beliefs, including the field of sexuality. If debates on the subject still tend to evoke a supposedly exclusive opposition between the (negative) commodification and (positive) empowerment of those who use these services, we argue here that this dilemma is diluted in the light of the new moralities: a certain neoliberal cynicism, capable of combining these two tendencies, is displacing the old bourgeois hypocrisy that piously dissociated them.

Keywords:

pornography,
obscenity,
neoliberalism,
uberization,
empowerment,
cynicism.

1. Mutaciones de la indecencia: ¿todo por dinero?

¿Vender imágenes eróticas de uno mismo es obsceno? ¿Y ofrecer a buen precio el propio cuerpo o sus servicios sexuales? ¿Indecente, escandaloso, inmoral? Solía serlo, pero quizás ya no lo sea más. O no por los mismos motivos. Mientras la pornografía se populariza a niveles inconcebibles hasta hace poco tiempo atrás, también surgen nuevas polémicas y críticas antes inaudibles. Al mismo tiempo, hoy cualquiera está acostumbrado a producir, emitir y recibir un tipo de material fotográfico o audiovisual que hace un par de décadas se restringía a géneros o espacios considerados marginales. ¿Obsceno? ¿Indecente, escandaloso, inmoral? Depende. O tal vez ya no.

«Aplicaciones como *Tinder* popularizaron el sexo casual y, para mí, tienen la misma dinámica del trabajo sexual, sólo que de una forma menos protegida y no remunerada», afirmaba Patricia Rosa –definida como prostituta, activista feminista e *influencer*– en declaraciones concedidas al diario *El País* en marzo de 2021. «Todo el mundo trabaja con el cuerpo», explicaba, «una empleada doméstica, por ejemplo, trabaja con el cuerpo y gana mucho menos que una puta». Según el extenso reportaje,

ilustrado con glamorosas fotos y videos, ese es uno de los mensajes que la joven transmite a sus miles de entusiastas seguidoras en las redes de Internet: el afecto, el cuidado y el placer que las mujeres suelen proporcionar a los hombres quizás sea fruto de un abuso mal disimulado. «Gracias a la prostitución comencé a entender todos los trabajos no remunerados que hacen las mujeres, como cuando tienen relaciones sexuales con sus novios y maridos gratuitamente y sin ganas» (Oliveira, 2021).

Ese tipo de declaraciones, que habrían sido bombásticas en los siglos XIX y XX, hoy resuenan con diversos tonos y calibres. En el ámbito académico, una de sus referentes más conocidas es la historiadora italiana Silvia Federici, autora de libros fundamentales para la teoría feminista contemporánea como *El patriarcado del salario* o *Calibán y la bruja*. Una parte de su obra se dedica a denunciar que «el sexo para las mujeres ha sido siempre un trabajo» (Federici y Alabao, 2018). En la inmensa mayoría de los casos, de hecho, un trabajo muy mal pago.

Aunque todavía puedan causar cierta perturbación en oídos más refractarios, hay algo en esas frases tan actuales que suena extrañamente familiar. Al fin y al cabo, las oscuras relaciones entre sexo y dinero –y su

estatuto moral– constituyen todo un tópico de las modernas neurosis. «Habría que hacer lo posible para que las relaciones sexuales no tuvieran una razón económica», decía Bertrand Russell en 1936. «Actualmente, tanto las esposas como las prostitutas viven de vender sus encantos sexuales, e incluso en las relaciones provisionales y libres se espera que el varón asuma todos los gastos», insistía, con pocos tapujos para la época, el filósofo británico. «El resultado es una sucia mezcla entre dinero y sexo, que con frecuencia hace que las mujeres se conviertan en una especie de mercenarias» (Russell, 2017, p. 4).

La palabra «mercenario» no tiene nada de liviano, su peso moral es innegable: aquel que actúa por dinero; lo cual, sin duda, está mal. ¿Sin duda? Más todavía cuando lo que se vende es algo ligado a la sexualidad. ¿Más todavía? En los tres argumentos recién citados, el diagnóstico acerca de los vínculos entre sexo y dinero en nuestra cultura es prácticamente el mismo, pero su valoración moral –o, más precisamente, la programática sugerida– difiere. Todos denuncian la hipocresía burguesa que subyace a tales pactos, delatando la «suciedad» que sordamente suele impregnarlos. Sin embargo, mientras hace casi un siglo se proponía –desde cierta masculinidad letrada– un

desenmascaramiento capaz de reinventar lazos más auténticos o valiosos alejando ambos términos (sexo y dinero) para «limpiar» uno de ellos, las voces femeninas de hoy en día proponen blanquear la situación mostrándola tal cual es.

Las fuertes transformaciones ocurridas en las últimas décadas, como se sabe, están generando subjetividades diferenciadas de las vertientes modernas. Eso afecta también lo que se considera obsceno, particularmente en lo que se refiere a las imágenes eróticas y a los discursos sobre prácticas sexuales. Es un proceso histórico complejo, que aún se encuentra en plena lucha e involucra algunas reformulaciones contrastantes con las creencias consideradas hegemónicas o consensuales en los siglos XIX y XX. Por ahora, lo único seguro parece ser que tales consensos han estallado. Mientras ese tipo de novedades no cesan de proliferar en los ámbitos artísticos y mediáticos de la actualidad, crecen también las disputas morales y políticas en torno a lo que puede –o incluso merece– y a lo que no debería ser dicho o exhibido, explicitando fuertes alteraciones con respecto a los valores vigentes en la era moderna.

La moralidad se reconfigura, con muchas sorpresas y contradicciones, acompañando el ritmo de una activa politización de los

cuerpos. Las relaciones entre sexo y dinero están cambiando; y, sobre todo, se renueva el «suelo moral» sobre el cual esas prácticas ocurren y son juzgadas. Este ensayo se propone observar algunos síntomas de esa transformación histórica, desplegando una mirada genealógica para intentar mapear algunos de esos desplazamientos socioculturales, políticos y económicos que están resignificando ámbitos como la prostitución y la pornografía: su definición, su estatuto y su legitimidad, los valores y la moralidad que los incumbe.

2. Emprendedurismo autpornificador: «¡vendo mis desnudos!»

Antes de introducirnos de lleno en esos nuevos territorios, cedo la palabra a otra representante de la cada vez más lejana era moderna: «Hay dos cosas por las que la gente siempre va a pagar: comida y sexo; y yo nunca fui muy buena para cocinar». Como suele suceder con algunas frases célebres, no se sabe si la autoría de esta es apócrifa o si realmente fue proferida por Fernande Grudet, dueña de una mítica red de prostitución de lujo que operó en la Francia de los años 1960 y 1970, cuya

historia ha sido contada recientemente en la película *Madame Claude* (2021), dirigida por Sylvie Verheyde.

Con la digitalización de todos los negocios, en la tercera década del siglo XXI se hizo evidente que «las cosas cambiaron», como trágicamente advierte uno de los personajes de la cinebiografía recién mencionada. A su vez, medidas sanitarias impuestas por la pandemia de covid-19 a principios de 2020 –como el aislamiento domiciliario y el distanciamiento social– reforzaron todavía más esas transformaciones históricas que están lejos de ser apenas técnicas. Buena parte de la sexualidad contemporánea, de hecho, ya venía desplazándose hacia las pantallas interconectadas por las redes informáticas, desde la popularización de las primeras computadoras personales y con una intensificación expresiva en tiempos de *smartphones*. En ese mismo movimiento, que coincide con un vertiginoso aumento del consumo –y de la producción– de una diversidad creciente de géneros pornográficos, viene ocurriendo también una ampliación de los debates en torno a asuntos como la masturbación –sobre todo, la femenina– con una proliferación de testimonios en primera persona, un desarrollo inaudito del mercado de accesorios eróticos y un énfasis en conceptos como autoestima,

empoderamiento y autopornificación (Baltar, 2018).

Las complicadas relaciones entre sexo y dinero también se están adaptando a esas mutaciones. En ese sentido, el caso de *OnlyFans* puede ser bastante esclarecedor. En 2016, esa novedad fue anunciada por el emprendedor británico Tim Stokely, que se proponía lanzar una aplicación más en el agitado mercado de las redes sociales de Internet. El nombre *OnlyFans* aludía a la función inicialmente pensada como característica diferencial: «que los influenciadores pudieran ofrecer contenido premium a sus seguidores» (Adelantado, 2020). La idea era tan cristalina que sorprende el hecho de no haber sido implementada antes. Aunque fuera un pequeño porcentaje de los miles o millones de seguidores que poseen muchos usuarios de canales como *Instagram* y *Facebook*, esos fans probablemente pagarían por tener acceso a ciertos materiales con exclusividad. Era, por tanto, un inmenso mercado desaprovechado.

«Si usas redes sociales para producir tu propio contenido, deberías estar en *OnlyFans*», aconsejaba la empresa al promover el nuevo servicio. «Subes tutoriales, *típs*, material de detrás de escena o *selfies* sin parar, muchos de tus seguidores están dispuestos a pagar por ellos» (Adelantado, 2020). Así

se inauguraba una vía más para «capitalizar tus publicaciones», distinguiendo aquellas que seguirían distribuyéndose gratuitamente a un público mayor, con base en otras rentabilidades, y el nuevo canal por suscripción. El éxito de la propuesta fue inmediato, pero la manera en que eso se materializó terminó sorprendiendo hasta a sus fundadores. Como señaló «la madama» francesa retratada en la película antes citada, hay dos cosas por las cuales la gente parece estar siempre dispuesta a gastar dinero, y en esa lista esencial no figuran *selfies* ni tutoriales. Lo que más convocó a los fans que se interesaron por la plataforma no gratuita fue, precisamente, el mismo tipo de producto que Madame Claude vendía a sus clientes en el analógico siglo pasado: sexo. Así, de modo casi espontáneo, *OnlyFans* se convirtió en una de las *webs* más utilizadas para el consumo de aquello que más abunda en Internet: pornografía.

A pesar de la aparente continuidad con el esquema moderno aquí insinuado, conviene examinar algunas peculiaridades de este fenómeno tan actual, ya que parece sugerir algunos cambios importantes en los valores y costumbres de nuestra sociedad. En un primer momento, actores y actrices del mercado pornográfico vieron en la nueva plataforma una oportunidad de gerenciar

su oficio con más autonomía y, al mismo tiempo, «mantener su empleo en un contexto, el de la pandemia, que ha provocado una reducción considerable de las producciones pornográficas profesionales» (Adelantado, 2020). Pero el movimiento más llamativo fue protagonizado por otros sectores de la población: celebridades locales e internacionales, por un lado, y un creciente número de usuarios hasta entonces desconocidos, por otro. Ambos grupos se consideraban ajenos a la industria pornográfica; y, no obstante, también vislumbraron en la nueva red una ocasión inédita para impulsar la capitalización de sus perfiles en ese sentido otrora «indecente».

Entre marzo y abril de 2020, pleno inicio de la pandemia, la cantidad de usuarios de la plataforma aumentó un 75%. Al finalizar ese mismo año, 200 mil nuevas cuentas se abrían cada día, y al menos el 5% correspondía a «creadores de contenido» (Adelantado, 2020). En diciembre, la red tenía más de 90 millones de usuarios, entre los cuales, un millón de emisores; es decir, un aumento impresionante comparado con los 120 mil que poseía en 2019 (Friedman, 2021). Como resultado de ese veloz movimiento, en noviembre de 2020, por ejemplo, la actriz porno Mía Khalifa ocupaba la quinta posición global entre los perfiles

más lucrativos de *OnlyFans*, con una facturación de más de seis millones de dólares mensuales. En lo que se refiere a los novatos del negocio, uno de los casos más sonoros fue el de Bella Thorne, joven estrella de Hollywood que habría obtenido un millón de dólares en su primer día de actividad, en agosto del mismo año. Ya en abril de 2021, la *rapper* estadounidense Bhad Bhabie dijo haber superado ese récord, recaudando la misma suma en tan solo seis horas.

Noticias como esas han contribuido a popularizar el nuevo medio, convocando *not only fans* sedientos por apreciar los ángulos todavía ocultos de sus ídolos, sino también un número creciente de interesados en incursionar en el prometedor emprendimiento de la autopornificación online. Fue el caso de Matty Gilbert, que pasó a ser conocido como el Vikingo Irlandés. Se trata de un barbero de 29 años de edad, padre de dos niños y morador de una tranquila zona rural al sur de Dublín, cuyos planes de casamiento con la madre de su segundo bebé se postergaron por la pandemia. Según su propio relato, fue justamente en los días iniciales del aislamiento sanitario, en marzo de 2020, cuando posteó un video casual haciendo ejercicios físicos en la página de *TikTok* de su hija Léa, de ocho años de edad. La imagen del atlético progenitor

tuvo tanta repercusión que, en pocas semanas, la cuenta de la niña sumaba cerca de dos millones de seguidores. Entonces, respondiendo a los pedidos de esa legión de admiradores virtuales e incentivado por su compañera, decidió abrir un perfil propio en *OnlyFans* y, de nuevo, el éxito fue tan inmediato como contundente. Tras cuatro meses de actividad, ya poseía más de 3000 suscriptores que pagaban 20 dólares mensuales para tener acceso a sus fotos y vídeos posteados diariamente.

La familia enseguida percibió que el trabajo en la barbería sería dejado de lado, ya que los lucros obtenidos con la nueva ocupación superaban ampliamente las ganancias de su vida anterior. De modo que se trata de un negocio serio. «La gente piensa que es dinero fácil, pero da mucho trabajo», advirtió el mismo Matty Gilbert en una de las entrevistas concedidas para relatar su experiencia (Smith, 2021). Las tareas no involucran solo un esfuerzo de producción audiovisual original y de calidad en ritmo cotidiano, que logre mantener el interés de los fans y conquistar nuevos admiradores. Hay que cuidar, además, la comunicación con los suscriptores y con eventuales interesados: «es una ocupación de 24 horas porque ellos quieren atención constante y yo tengo fans en todo el mundo y en diferentes

husos horarios», aclara. «Si uno no responde, no los conservará», agrega. «Hay que mantenerlos felices, ellos esperan que uno esté disponible y hay que entretenerlos», complementa el Vikingo Irlandés, resaltando el compromiso asumido de proveer «la mejor experiencia» a sus clientes (Smith, 2021).

3. Dilemas morales: ¿empoderamiento o autoexplotación?

Más allá de esas demandas que no admiten pausas y pueden sonar un tanto extenuantes, hay otros indicios de que tal vez no todo sea color de rosa en el cuento de hadas del emprendedurismo autopornificador. Una de las sospechas levantadas en esos debates se refiere a ciertas ambigüedades compartidas por las empresas que integran la actual «economía colaborativa», como *Uber*, *Airbnb* y *iFood*. Así como ocurre con *OnlyFans*, el modelo de negocios de todas esas plataformas tan exitosas se basa en principios inspirados en la agenda neoliberal, que enaltece la vocación emprendedora y la performance individual de sus «colaboradores». En este caso, recurriendo a los eufemismos habituales en tales ambientes, se los denomina «creadores de contenido».

¿Cómo funciona el negocio de *OnlyFans*? Las reglas son bastante claras: quien fija el valor de los servicios en venta es el dueño de cada perfil, con base en criterios de mercado que rigen en la plataforma y que –en el momento en que se escribe este texto– oscilan entre cinco y cincuenta dólares para las suscripciones mensuales. Eso es lo básico, pero también se pueden vender otros productos. «Cuando un suscriptor me llama en privado pidiendo algo (trase-ro, pene, orgasmo, bañándome...) yo se lo envío con un precio, un valor diferenciado dependiendo del contenido», aclara Marlon Schuck, actor brasileño de 33 años que fue uno de los pioneros de *OnlyFans* en su país. ¿Qué precio? «Eso varía mucho, de R\$ 5 [un dólar] una foto simple, a R\$ 100 [veinte dólares] un vídeo más esmerado», explicó en una entrevista concedida en enero de 2021 a una revista de actualidades y farándula. ¿A qué videos se refiere? «Puedo hacer con eyaculación, tomando una ducha con masturbación, a algunos les gusta ver mi trasero bien de cerca y que yo lo acaricie», detalló el actor (Godinho, 2021). En todos los casos, la empresa se queda con el 20% de lo recaudado, sean millones de dólares o unas pocas monedas. Porque, sí: no todos se hacen ricos vendiendo sus *nudes*.

De hecho, la plataforma recibe críticas semejantes a las de otras empresas que funcionan con mano de obra «autónoma», ofreciendo parte de la infraestructura y quedándose con una comisión sobre lo facturado, como las aplicaciones de *delivery* o transporte urbano tipo *iFood*, *Rappi*, *Glovo*, *Uber*, *Cabify*. Alardeando ventajas bien sintonizadas con los modos de vida contemporáneos, como los horarios flexibles o la adaptación a los ritmos y circunstancias de cada «colaborador», las iniciativas de ese tipo son criticadas por contribuir a la precarización del trabajo en la actualidad (Slee, 2017). Y, también, por aprovecharse de esa situación. Se acusa a *OnlyFans*, por ejemplo, de «acercar miles de jóvenes a la prostitución», al abrir una «alternativa económica para muchas mujeres durante la pandemia», sobre todo en las regiones más empobrecidas y desiguales del planeta (Zerega, 2020).

Una investigación publicada en enero de 2021 en el periódico *The New York Times*, entrevistó a varias jóvenes que perdieron sus empleos en ese período y que, en busca de otras fuentes de renta para sostenerse a sí mismas o a sus familias, recurrieron a la venta de fotos y videos pornográficos en *OnlyFans*. Mientras una de ellas recaudó 64 mil dólares en seis meses, «más de lo que jamás había ganado con cualquier trabajo»,

otra confesó no haber obtenido más de 500 dólares, a pesar de sus esfuerzos y del tiempo dedicado. Según el reportaje, para cada caso como el primero hay decenas como el segundo: «que esperan fortuna, pero terminan con algunas centenas de dólares y la preocupación de que esas imágenes perjudiquen sus posibilidades de conseguir un empleo en el futuro» (Friedman, 2021).

La variable de género no es irrelevante: la gran mayoría de las productoras –y vendedoras– de contenido presentes en la red son mujeres y, en menor medida, hombres que apuntan al público gay (Zerega, 2020). Considerando que, solamente en *OnlyFans*, son más de un millón de personas ofreciendo ese tipo de material, la competencia es amplia. Las más exitosas suelen ser modelos, actrices porno y celebridades de todos los ámbitos que ya contaban con muchos seguidores en otros canales. No es el caso de la mayoría de las novatas, que deben invertir en producciones audiovisuales y hacer campañas para seducir suscriptores. Es lo que relata una de las entrevistadas del *New York Times*, que quedó desempleada a los 36 años de edad y optó por probar suerte en el nuevo nicho. ¿Cómo hizo? Primero publicó algunas imágenes en *Instagram* y *Twitter* para promoverse, luego se dedicó a monitorear a quienes les dejaban *likes* o

comentaban sus mensajes, con la intención de invitarlos a suscribirse a su espacio en *OnlyFans*. «Es más difícil, requiere más tiempo del que esperaba y no es tan rentable», concluyó la muchacha, que hasta entonces solo había recaudado 250 dólares como fruto de ocho horas diarias publicando y promoviendo sus imágenes, además de responder mensajes de los posibles interesados (Friedman, 2021).

Por otro lado, está la preocupación por eventuales filtraciones indeseadas, que pueden traer riesgos personales o profesionales no siempre contemplados. «Si quieres trabajar en una oficina, quizás no te contraten al saber que estás en *OnlyFans*», comentó una usuaria, «tal vez no te quieran si descubren que eres una trabajadora sexual» (Friedman, 2021). En esa misma línea, una nota publicada en diciembre de 2020 en el diario *El país* comentaba el caso de una dominicana de 19 años de edad: «como ella, miles de jóvenes en América Latina venden diariamente fotos desnudas o videos caseros masturbándose» (Zerega, 2020). Según este otro reportaje, que conversó no solo con algunas «creadoras de contenido» sino también con varias investigadoras académicas y especialistas, la popularización del comercio de ese tipo de material abrió un debate en torno a su naturaleza. Por tratarse de

una novedad bastante radical, habría cierta dificultad para definir si se trata realmente de trabajo sexual, prostitución, pornografía, o si estamos ante nuevas categorías todavía sin denominación precisa. Y que, además, desbarajustan las viejas certezas con respecto a los vínculos entre sexo y dinero.

Este ensayo se propone zambullirse en ese desafío, como una primera tentativa de mapear y conceptualizar el nuevo territorio. Aunque parezca tratarse de una intensificación de ciertas problemáticas heredadas de la complicada sexualidad decimonónica, tal vez estemos ante una verdadera reformulación de las reglas del juego. *OnlyFans* es un indicio especialmente sintomático de esos cambios, aunque integra un cuadro mucho mayor de transformaciones históricas que posibilitaron su propia existencia y, en conjunto, exceden el plano meramente técnico¹. Ese panorama involucra tanto factores políticos y económicos –inclusive la precarización y la uberización del trabajo rápidamente referidas– como vectores socioculturales todavía confusos, que constituyen el interés prioritario de esta investigación.

1. Aunque *OnlyFans* sea el dispositivo más emblemático, está lejos de ser el único: entre muchos otros que promueven prácticas e involucran valores y creencias semejantes, cabe mencionar *CameraPrive*, *Cam4*, *Privacy* y *Meupatrocínio*.

Por eso, es fundamental observar los debates en torno a la consistencia moral de estas nuevas prácticas, ya que los valores y creencias asociados a la obscenidad de lo erótico, por un lado, y a las complejas relaciones entre sexo y dinero, por otro, parecen sacudirse en la sociedad contemporánea. Aquí intentaremos esbozar una primera hipótesis para ese desplazamiento del «suelo moral» y la consecuente configuración de un nuevo régimen, que implicaría el gradual abandono de la hipocresía burguesa –hegemónica o consensual en la era moderna– rumbo a cierto cinismo neoliberal que pugna por imponerse en la actualidad.

Tales debates suelen concentrarse en dos ejes que se consideran opuestos y mutuamente excluyentes. Por un lado, están las críticas relativas a la explotación de la mayoría de las mujeres que venden sus imágenes en plataformas como *OnlyFans*, porque estarían contribuyendo a la «uberización de la pornografía» ya iniciada en otros procesos (Declercq, 2020) y, de modo concomitante, a la persistencia del patriarcado que cosifica, sexualiza, somete y mercantiliza los cuerpos femeninos. Por otro lado, hay quienes destacan el glamour de los casos exitosos, con la posibilidad de obtener lucros millonarios de modo autónomo y haciendo un trabajo considerado agradable. En ese segundo

eje, cabe incluir el «empoderamiento» que varias usuarias de este tipo de servicios dicen experimentar con la novedad, al disfrutar de la libertad de ganar dinero gracias a la erotización de sus cuerpos; en algunos casos reivindicando, además, formas físicas consideradas fuera de los parámetros estéticos antes omnipresentes.

«Otras personas dicen que la experiencia las hizo sentirse empoderadas», constata el informe publicado en el *New York Times* (Friedman, 2021). Es el caso de una madre soltera de tres hijos que gana 13,30 dólares por hora como paramédica en el interior de los Estados Unidos. En diciembre de 2020 abrió una cuenta de *OnlyFans* y juntó 700 dólares en un mes. «Jamás pensé que alguien pagaría para verme desnuda», relató satisfecha, agregando que «aumentó mucho mi autoestima». Esa postura es replicada por otras «productoras de contenido» y, también, defendida por algunas especialistas de diversas áreas que celebran la ampliación de esas experiencias como una nueva oportunidad para las mujeres. No obstante, tal apreciación suele contraponerse a la crítica que ve en ellas algo en principio opuesto: la mercantilización patriarcal y una autoexplotación que sería típicamente contemporánea. «El neoliberalismo convierte al trabajador oprimido en un con-

tratista libre, un empresario de sí mismo», afirma por ejemplo Byun-Chul Han (2021, s/p), «hoy, todos son trabajadores autoexplotadores en su propia empresa».

Sin pretensiones de cerrar aquí una discusión tan compleja, argumentamos que tal vez se trate de un falso dilema. En el cuadro actual, mercantilización y empoderamiento no son tendencias opuestas, sino confluentes y complementarias. Ambas forman parte de los procesos de subjetivación que brotan en un «suelo moral» distinto al que nutrió la era moderna, con su dinámica disciplinaria (Foucault, 1987), su ética protestante (Weber, 2002) y su malestar civilizador (Freud, 2010). Para la moralidad hipócrita de los tiempos decimonónicos habría sido difícil fusionar esos dos ejes sin que la contradicción resultara demasiado incómoda: o se vende el cuerpo, o se es libre. En cambio, para la mentalidad cínica que viene imponiéndose en las últimas décadas, en sintonía con el ideario neoliberal y los modos de vida derivados de la crisis de las instituciones modernas, puede no haber dilema alguno en esa supuesta oposición. Una manifestación, por tanto, del desplazamiento del «suelo moral» aquí entrevisto.

4. Yo lo merezco: de la represión al estímulo

OnlyFans no podría haber existido hace algunas décadas, por varios motivos, entre los cuales el más obvio es su base técnica. Se trata de una red digital de comunicación e información, semejante a muchas otras con las cuales nos hemos «compatibilizado» en los últimos años, y para cuyo uso es necesario contar con dispositivos de acceso a Internet como computadoras, teléfonos celulares, módems, wifi. Esa herramienta forma parte de todo un conglomerado de otros aparatos desarrollados a fines del siglo XX y principios del XXI, que viene dando apoyo a transformaciones históricas de enorme magnitud en casi todos los ámbitos de nuestra sociedad, contribuyendo también a acelerarlos y reforzarlos.

Uno de los campos que se vio afectado es el de la industria pornográfica y sus mercados, con fuertes metamorfosis en su transición de los formatos analógicos hacia los digitales. Aunque la tecnología desempeña un papel fundamental en esos cambios – como la popularización de los estilos *amateurs* o «caseros» y la disponibilidad de cantidades virtualmente infinitas de materiales de acceso gratuito o ampliamente facilitado en Internet– el fenómeno excede los facto-

res meramente técnicos. Están cambiando los modos de subjetivación, las maneras de relacionarse consigo mismo, con los demás y con el mundo (Sibilia, 2008). Alteraciones gigantescas en las formas de experimentar el tiempo y el espacio (Sibilia, 2006, 2012) y, también, transformaciones en los valores y creencias que conforman el «suelo moral» en que nuestras vidas transcurren; es precisamente ese el terreno que esta reflexión pretende sondear.

En la era moderna, un motivo de sufrimiento crucial fue interpretado como la necesidad de «reprimir» o «sublimar» deseos individuales en nombre de entidades transcendentales como el bien común, el deber o la ley. La sexualidad estaba en el núcleo de ese drama, que alcanzó su apogeo en el siglo XIX y buena parte del XX, irradiado a partir de las metrópolis europeas rumbo a los confines más remotos del planeta, bajo la impronta de la subjetividad burguesa con su proyecto modernizador y colonizador. En el tránsito hacia el siglo XXI, ese cuadro se ha trastocado. «Tú puedes» nos dice la omnipresente publicidad, un lema que sintoniza con el eufórico «yo quiero» de los consumidores –y su consecuente «yo lo merezco»– en contraposición al severo «usted debe» que rubricó a los ciudadanos de otrora (Sibilia, 2020).

Así se fue delineando un nuevo régimen de saber y poder, como vaticinó Gilles Deleuze (2000) al formular su hipótesis sobre las «sociedades de control», que ya en 1990 estaban reemplazando a los regímenes disciplinarios en crisis. Esas transformaciones se han expandido en las últimas décadas, junto con el uso creciente de tecnologías digitales de comunicación e información. Sin embargo, los lineamientos básicos de la nueva configuración histórica ya parecían esbozados en la segunda mitad del siglo XX. El mismo Michel Foucault detectó algunos rasgos bastante elocuentes de esa crisis, según consta en una entrevista concedida en 1975 a la revista *Quel Corps?* y publicada en la antología *Microfísica del Poder*. «Desnúdese, ¡pero sea delgado, bonito, bronceado!», resumía el filósofo en aquellas declaraciones (Foucault, 1979, p. 147). Tras las rebeliones simbolizadas en mayo de 1968, se fueron aflojando algunas de las ataduras que amarraban a los cuerpos disciplinados de la era moderna, aunque no haya habido una liberación total. En vez de eso, según Foucault (1979, p. 147), hubo un rápido y muy eficaz reajuste de las redes de poder, que llevaría a «una explotación económica (y tal vez ideológica) de la erotización, desde los productos para broncearse hasta las películas pornográficas».

Casi medio siglo más tarde, constatamos que el diagnóstico no podría haber sido más certero. De hecho, el filósofo francés agregó que el poder estaría dejando de actuar prioritariamente bajo la forma de un «control-represión», como ocurría en los meticulosos regímenes industriales, para dar lugar a un ambiguo «control-estimulación», que desde entonces no dejó de sofisticarse y multiplicarse hasta hoy. Se trata de estrategias más sutiles y «tenues», aunque cada vez más eficaces y difíciles de burlar, incluso de identificar. El desplazamiento del «suelo moral» aquí en foco, que sugiere un tránsito de la hipocresía moderna hacia los cinismos contemporáneos, sería otro ingrediente de esa decisiva transformación histórica.

La «explotación económica (y tal vez ideológica) de la erotización», vislumbrada por Foucault en aquella entrevista, también podría pensarse —a la luz de nuestro objeto— como una autoexplotación. En ese sentido, puede complementarse con algunos conceptos enunciados más recientemente, como «hipersexualización» (Illouz y Kaplan, 2020), «capital sexual» (Hakim, 2012), «cuerpos pornificados» (Preciado, 2018), «autopornificación» y «pornificación de sí» (Baltar, 2018), «despornificación» (Sibilia, 2014) y «curva pornográfica» (Ferrer, 2006). Esos esfuerzos teóricos intentan

mapear las desconcertantes mutaciones que viene sufriendo el «suelo moral» de aquella cultura que hace tiempo estamos dejando de habitar. Sobre todo, en lo que se refiere a un campo primordial para los valores burgueses que irrigan dicha sensibilidad: el grado de obscenidad e indecencia involucrado en el erotismo; y, en particular, los modos de juzgar las relaciones entre sexo y dinero.

Si la hipocresía brillaba con todo su fulgor en aquellos aspectos de la vida moderna, con sus grietas y cavernas discretamente resguardadas, hoy tal vez sea un tipo peculiar de cinismo el que está iluminando las antiguas tinieblas. Solamente después de atravesar cambios tan notables –de la represión al estímulo, del deber al placer (Jorge y Sibilia, 2019), de la culpa a la vergüenza (Sibilia, 2017), de la hipocresía al cinismo– es posible concebir ciertos episodios contemporáneos que habrían sido inimaginables algunas décadas atrás. Entre los muchos ejemplos posibles, mencionaremos aquí solo un par, ambos ocurridos en los primeros dos años de la pandemia y en los flamantes laberintos de *OnlyFans*.

En febrero de 2021, una de las cantantes brasileñas más famosas del momento, Anitta, anunció la inauguración de su cuenta en la nueva plataforma. Una de sus primeras

publicaciones llamó la atención y repercutió en la prensa: un video que mostraba la realización de un tatuaje en su ano. «Durante la filmación, Lipe Ribeiro aparece al fondo y dice que “el tatuaje quedó excelente”, motivando una carcajada de la cantora y, enseguida, ella confiesa una peculiaridad del dibujo», así lo noticiaba uno de los principales periódicos del país, *Folha de São Paulo*. «Para quien se haga tatuajes en esos lugares, sepa que pierde nitidez», explicaba Anitta en el video, siempre según el reportaje. «”Hay que ir retocándolo”, dijo la artista entre risas», complementaba el diario, agregando otra declaración de la joven: «pero quien quiera saber toda la historia tiene que pagar». El problema era que el video se había filtrado de la red no gratuita y terminó diseminándose por otras plataformas sin su autorización. «Es un contenido exclusivo para suscriptores», afirmó la cantante, que entonces tenía 27 años de edad, «teóricamente lo que se postea allá no se puede difundir en otros lugares» (Folha Press, 2021a).

Otra nota publicada en el mismo diario, algunos días antes, anunciaba la novedad relatando que el perfil de Anitta en *OnlyFans* había conquistado mil suscriptores casi de inmediato. «Para ver el contenido, hay que registrarse y pagar una mensualidad

de US\$ 4,99», informaba el reportaje. Según su propietaria, la idea era usar el nuevo perfil para publicar «trabajos artísticos y también promover más interacción con los fans». La nota periodística, sin embargo, resaltaba que «la creación del perfil está a cargo del equipo de marketing internacional de la cantora», insinuando que su contacto con los miles de seguidores premium tal vez no fuera tan directo como se les prometía. Una aclaración obvia que, de todos modos, no parecía alterar el valor de la noticia ni el de la inversión (FolhaPress, 2021b).

El segundo y último caso por comentar aquí lo protagonizó una *youtuber* estadounidense llamada Gabi DeMartino, cuya cuenta en *OnlyFans* fue clausurada debido a un «delito sexual» que ella habría cometido. En diciembre de 2020, la joven promovió un video con el título «No me pondré las bragas», atribuyéndole un precio de 3 dólares para quien quisiera verlo. Muchos de sus millones de seguidores compraron el clip de 35 segundos, que mostraba a la muchacha cuando tenía tres años de edad subiéndose el vestido sin otras ropas abajo. Algunos reaccionaron indignados y denunciaron el material como pornografía infantil, motivo por lo cual fue vetado. La joven se disculpó diciendo que había divulgado la escena «como un recuerdo para compartir

con amigos». Explicó que ella usaba la plataforma «como una red social tradicional para compartir sus cosas» y, por eso, «pensó que un recuerdo de su niñez era algo bonito como para que la gente lo viera, aunque aseguró no haberlo pensado bien». La explicación no convenció a todo el mundo. Alana Evans, por ejemplo, presidenta del Sindicato de Actores y Artistas para Adultos, posteó el siguiente comentario: «¡Eres asquerosa! Si alguien de la industria de contenido para adultos hiciera esto estaría en la cárcel. Estoy contenta de que eliminaran tu cuenta» (Santos, 2020).

5. Nuevo régimen (in)moral: ¿toda desnudez será capitalizada?

En 1965, el escritor brasileño Nelson Rodrigues dio a conocer una de sus piezas teatrales más famosas, con el título *Toda desnudez será castigada*. Como es habitual en las obras de ese autor, el foco apuntaba a denunciar la hipocresía latente en las costumbres de la sociedad de aquella época, aún bajo influencia de la moral burguesa que impregnó a la era moderna. Herculano, el protagonista, es un viudo que encarna esos valores. Su hermano Patricio, en cambio, transita por los márgenes de aquel universo. Por tal motivo,

introduce en el drama a la prostituta Geni, profesión por la cual el personaje principal dice sentir el consabido rechazo. «Todos mis amigos saben que yo les tengo horror, horror a las prostitutas», afirma Herculano tras haber tenido relaciones con Geni. «Nunca entré en una casa de mujeres. Sólo una vez. De soltero. Yo era un muchachito. Entré y huí enseguida, nunca más» (Rodrigues, 2012, p. 38).

En contraste con la hipocresía burguesa de su hermano, Patricio se sabe diferenciar: «yo soy el cínico de la familia», afirma. «Y los cínicos ven lo obvio. ¡La salvación de Herculano es una mujer, sexo!», agrega (Rodrigues, 2012, p. 14). Si la represión sexual era una suerte de virtud, las diversas conjunciones entre sexo y dinero se difuminaban en un gran tabú. Por eso, era exactamente en esas oscuras cuevas donde las inconvenientes verdades literarias debían asestar sus golpes escandalizadores. Así, según esa otra perspectiva moral que solo el arte y la ficción podían desplegar con cierta impunidad, la profesional del sexo es enaltecida por su sabiduría y pericia. «De cada mil mujeres, sólo una no es un fastidio sexual», dispara el cínico de la familia. «Novecientas noventa y nueve son aburridísimas» (Rodrigues, 2012, p. 14).

Casi seis décadas han pasado desde que el dramaturgo brasileño detonó su iracunda bomba teatral. Ahora, en tiempos de *Only-Fans* y uberización de la pornografía, quedó anticuado el castigo que toda desnudez parecía entonces merecer. Los *nudes* son más bien capitalizados, o así debería poder ser. El paso de la represión pudibunda al estímulo mercantil parece bastante claro al contrastar la pieza de 1965 con las pantallas digitales de 2020. Porque no solo el goce de la sexualidad se liberó del enmohecido corsé de la hipocresía burguesa; además, el interés por el dinero también parece haber soltado las recatadas mordazas que inhibían su expresión. Y, como ya lo advirtiera la mítica «madama» francesa antes citada, la unión entre ambos –sexo y dinero– podría sonar perturbadora a los hipócritas oídos de la moral burguesa, pero era una verdad que cierto cinismo intempestivo a veces se aventuraba a pronunciar.

Los nuevos fenómenos aquí en foco parecen sugerir que esos valores perdieron vigencia. Ya es otro el «suelo moral» en que esas prácticas florecen. Por eso, si estas hipótesis están bien cimentadas, permitirían comprender ciertas aristas de la actualidad. Hoy, el hecho de venderse –o vender las propias imágenes eróticas– perdió buena parte del escarnio que lo inhibía bajo el reinado de

la hipocresía decimonónica. Según las perspectivas más cínicas que brotan en la contemporaneidad, si alguien quiere (vender) algo, ¿por qué no hacerlo? Probablemente serán ineficaces las tentativas de cohibir ese deseo individual con argumentos que apelen al (no) deber; sobre todo en el sentido moral, pero a veces también en su acepción legal. Y eso no solo en el campo de la sexualidad y su eventual obscenidad, sino también en lo que se refiere al dinero y a los vínculos entre ambos.

«Yo cerraba los ojos y pensaba en primer lugar en la plata que estaba ganando», cuenta la ex actriz pornográfica Márcia Imperator en una entrevista filmada en 2016. «Era muy excitante, me masturbaba e iba hasta el final, con ganas, sólo veía los billetes delante mío, literalmente usaba al tipo que estaba allí abajo», agrega, ante la sonrisa cómplice de su entrevistador, el empresario Celso Loducca, también brasileño y uno de los propietarios del coqueto instituto de estudios Casa do Saber. «Entonces pensaba, hasta hoy bromeo con eso: yo unía lo útil a lo agradable, ganaba un platal y gozaba deliciosamente!». Solo para confirmar la total ausencia de hipocresía en el relato, enseguida remata: «en ninguna de mis escenas finjo orgasmos» (Imperator, 2016).

Si, por lo que parece, al fin estamos abandonando los últimos resquicios de la moral hipócrita que marcó la era moderna, hundirse en ese tipo de cinismo no debería ser la única opción. Sin embargo, en algunos territorios de la vida contemporánea, como el que enfocamos en este ensayo, ese parece ser el caso. En suma, ¿por qué mandar *nudes* gratis si hay quien se disponga a pagar(me) cinco dólares? «La economía colaborativa conduce finalmente a la comercialización total de la vida», afirma el ya mencionado Byung-Chul Han (2021). Esa «capitalización total de la existencia» se vuelve evidente cuando hasta la amistad se convierte en mercadería, «hace que sea imposible ser amigable sin un propósito», ya que la misma dinámica de las plataformas online impone tal comportamiento para obtener mejores evaluaciones; y, de paso, ganar más dinero. Como decía Matty Gilbert, el Vikingo Irlandés citado en las páginas iniciales de este artículo, aludiendo a los miles de seguidores que le pagaban mensualmente por recibir sus imágenes: «si uno no responde, no los conservará»; «hay que mantenerlos felices, ellos esperan que uno esté disponible y hay que entretenerlos» (Smith, 2021). O, como dejó claro la cantante Anitta con respecto a su tatuaje anal: hay que pagar (5 dólares) para ver el video y «saber toda la historia» (FolhaPress, 2021a).

Esa capitalización total de la existencia no parece solo inherente a la economía colaborativa de Internet; en una perspectiva más amplia, emerge como una característica propia del régimen de saber y poder que se viene consolidando en la contemporaneidad. No por casualidad, el «suelo moral» requerido para su funcionamiento es marcadamente cínico. Al observar la plataforma de hospedaje *Airbnb*, por ejemplo, el filósofo de origen coreano recién citado la define como «el mercado computarizado que convierte cada hogar en un hotel», resaltando que por eso mismo terminó transformando la hospitalidad en una mercadería (Han, 2021, s/p). Siguiendo un razonamiento semejante, para concluir estas reflexiones, tal vez cabría preguntarnos qué está haciendo *Onlyfans* con –y que nos dice sobre– otros aspectos de nuestras vidas. Otras prácticas, creencias y valores que, así como la hospitalidad y la amistad, también se están capitalizando. Y, por fin, vale pensar si es posible imaginar otros desplazamientos del «suelo moral» en que estas novedades germinan, rumbo a invenciones que sean capaces de esquivar tanto las viejas trampas de la hipocresía como las gélidas certezas de estos nuevos cinismos.

Referencias

- ADELANTADO, D. (2020). OnlyFans: la plataforma para influencers que tuvo que girar hacia el pornô. En *Emprendedores*. Madrid. Consultado: 12/03/2022. <https://bit.ly/3UtgpoX>
- BALTAR, M. (2018). Corpos, pornificações e prazeres partilhados. *Imagofagia*, (18), 564-588.
- DECLERCQ, M. (2020). A ‘uberização’ do pornô: influencers do sexo estão mudando o mercado adulto. En *TAB/UOL*. Consultado: 29/03/2022. <https://bit.ly/3C5y5b2>
- DELEUZE, G. (2000). Posdata a las sociedades de control. En *El lenguaje libertario*. Utopía Libertaria.
- FEDERICI, S. y Alabao, N. (2018). El sexo para las mujeres ha sido siempre un trabajo. En *CTXT, Contexto y Acción*. Consultado: 26/03/2022. <https://bit.ly/2StczmD>
- FERRER, C. (2006). *La curva pornográfica: el sufrimiento sin sentido y la tecnología*. Pepitas de Calabaza.
- FOLHAPRESS (2021a). Anitta comenta vídeo de tatuagem íntima e conta que já participou de orgia. *Folha de São Paulo*. Consultado: 29/03/2022. <https://bit.ly/3finpxa>
- _____. (2021b). Anitta cumpre promessa e inaugura conta no site adulto OnlyFans. *Folha de São Paulo*. Consultado: 29/03/2022. <https://bit.ly/3LByUvs>
- FOUCAULT, M. (1979). Poder-Corpo. En *Microfísica do poder* (pp. 145-152). Ed. Graal.
- _____. (1993). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.
- FREUD, S. (2011). *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Alianza.
- FRIEDMAN, G. (2021). Mujeres desempleadas recurren a vender sus fotos desnudas en línea. En *The New York Times*. Consultado: 29/03/2022. <https://nyti.ms/3BIBR9f>
- GODINHO, R. (2021). Ex-‘Malhação’ rechaza propuesta para fazer pornô nos EUA. En *Quem*. Consultado: 29/03/2022. <http://glo.bo/3LJKcOw>
- HAKIM, C. (2012). *Capital erótico: el poder de fascinar a los demás*. Random House Mondadori.
- HAN, B-C. (2021). ¿Por qué ya no es posible la revolución? En *Socompa*. Consultado: 29/03/2022. <https://bit.ly/3LArl6W>
- ILLOUZ, E. y Kaplan, D. (2020). *El capital sexual en la modernidad tardía*. Herder.
- IMPERATOR, M. (2016, noviembre 7). Pornografía por Márcia Imperator. En *Quem somos nós?* [Archivo de vídeo].

- Consultado: 29/03/2022. <https://bit.ly/3R9vgdv>
- JORGE, M. y Sibilia, P. (2019). The Online “Addiction” as a Malaise of the 21st Century: From repression by the law to “free” unlimited stimulation. *The International Journal of Psychoanalysis*, (100:6), 1422-1438.
- OLIVEIRA, J. (2021). Prostitutas, feministas e “influencers”. En *El País*. Consultado: 26/03/2022. <https://bit.ly/3SqilEV>
- PRECIADO, P. B. (2018). *Testo Junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. N-1 Edições.
- RODRIGUES, N. (2012). *Toda nudez será castigada*. Nova Fronteira.
- RUSSELL, B. (2017). Nuestra ética sexual. En *El Mosquito*. <https://bit.ly/3qZoAnC>
- SANTOS, E. (2020). La youtuber Gabi DeMartino sufre el cierre de su cuenta en OnlyFans por un delito sexual. En *Tiki-Takas*. Consultado: 26/03/2022. <https://bit.ly/3dFxqUv>
- SIBILIA, P. (2006). *El hombre postorgánico*. Fondo de Cultura Económica.
- ____ (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.
- ____ (2012). *Redes ou paredes*. Tinta Fresca.
- ____ (2015). La “pornificación” de la mirada: una genealogía del pecho desnudo. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas (Mavae)*, 10(1), 35-63. <https://bit.ly/3C39800>
- ____ (2017). Bullying: La vergüenza. En *Anfibia*. Unsam. <https://bit.ly/3LANkfx>
- ____ (2020). El malestar de lo ilimitado. *Fronteras*, 984-987. 33° Congreso Latinoamericano de Psicoanálisis. Fepal.
- SLEE, T. (2017). *Uberização: a nova onda do trabalho precarizado*. Editora Elefante.
- SMITH, D. (2021). “Irish Viking” Matty Gilbert reveals fans proposed to him when he set up OnlyFans Page. En *Sunday World*. Consultado: 26/03/2022. <https://bit.ly/3BzaiyW>
- WEBER, M. (2003). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- ZEREGA, G. (2020). “OnlyFans” aproxima milhares de jovens da prostituição na América Latina. En *El país*. Consultado: 26/03/2022. <https://bit.ly/3xMZ7S3>



Je t'encule ou tu m'encules? Performance, pornotopie et revendication esthétique de la violence dans *Baise-moi*, de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi

Gabriela Machado Ramos de Almeida
Daniel Zacariotti

Escola Superior de Propaganda e Marketing,
São Paulo

Résumé

Cet article présente une analyse du film *Baise-moi* (2000), de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, en le considérant comme une œuvre capable de produire des déchirures dans les modes d'énonciation du désir et de certains affects communément liés aux conventions du «féminin». Nous proposons une articulation théorique entre les réflexions de Diana Taylor sur la performance, de Paul B. Preciado sur la pornotopie et de Sam Bourcier sur l'action dissensuelle *queer* afin de procéder à une analyse de trois séquences du long métrage. Nous ajoutons également à l'analyse l'œuvre théorique et littéraire de Despentes

elle-même, qui vient compléter le film et nous aide à percevoir comment *Baise-moi* produit une revendication esthétique de la violence marquée par des traits tels que l'exagération, l'hyper violence graphique et le sexe explicite.

Mots-clés:

Baise-moi,
performance de la
violence, pornotopie,
Virginie Despentes,
cinéma queer.

Abstract

This paper presents an analysis of the film *Baise-moi* (2000), by Virginie Despentes and Coralie Trinh Thi, considering it as a work capable of producing cracks in the ways of enunciating desire and certain affections commonly connected to «feminine» conventions. We propose a theoretical articulation between the formulations of Diana Taylor on performance, Paul B. Preciado on pornotopy, and Sam Bourcier on queer dissenting action to analyze three sequences of the feature film. We also use the theoretical and literary work of Despentes herself, which complements the film and helps to perceive how *Baise-moi* pro-

duces and aesthetic claim of violence marked by traits such as exaggeration, graphic hyperviolence and explicit sex.

Keywords:

Baise-moi,
performance of
violence, pornotopy,
Virginie Despentes,
queer cinema.

1. Introduction

Cet article présente une analyse du film *Baise-moi* (2000), écrit et réalisé par Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, en le prenant comme œuvre capable de produire des ruptures dans les modes d'énonciation du désir et de certains affects communément liés au «féminin», en particulier grâce à sa façon de produire des représentations audiovisuelles de la violence et du sexe. Le contour théorique et méthodologique de la recherche se base sur une triangulation qui articule 1) la notion de performance chez Diana Taylor (2013a, 2013b), 2) la pornotopie chez Paul B. Preciado (2020a, 2020b) et 3) l'action dissensuelle *queer* chez Sam Bourcier (2020), afin de procéder à l'analyse de trois séquences du film

qui illustrent le débat que nous soulevons. Nous travaillerons également les écrits de Virginie Despentes elle-même, qui produit une réflexion sur le viol, son récit, ses interdits et l'éventuelle «faculté de s'en remettre, plutôt que de s'étendre complaisamment sur le florilège des traumas» (Despentes, 2007, p. 42).

Nous cherchons à interroger l'action de l'autrice en tant que sujet féministe et *queer* dissidente qui élabore, dans son travail théorique, dans sa fiction écrite, mais aussi dans son film, une *persona* proche de ce qu'elle définit dans son livre *King Kong Théorie*: «les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les im-baisables, les hystériques, les tarées, toutes

les exclues du grand marché à la bonne meuf» (Despentes, 2007, p. 9). Nous affirmons que le film produit une revendication esthétique de la violence marquée par des traits comme celui de l'exagération, la débauche, l'hyper violence graphique et le sexe explicite, comme contrepoint à «la matrice de l'intelligibilité qui empêche que les minorités deviennent des sujets ayant droit sur leurs propres vies»¹ (Butler, 2020, p. 10).

Comme nous vérifierons à partir de l'argumentation développée ci-dessous, les féminins sont constitués, dans le film, par des relations de négation du masculin et du féminin normalisateurs. Il n'y a pas de place pour la passivité ou pour l'élaboration d'un deuil mélancolique dans *Baise-moi*, dans lequel une des réalisatrices met en scène le viol qu'elle a vécu en cherchant à produire, par des images, la réaction qui lui a échappé durant l'acte subi. Quelqu'un qui, comme l'affirme Ramayana Lira, «parle comme une femme qui a été putain et comme une femme putain d'énervée contre l'état des choses» (Lira, 2017).

1. Toutes les citations dont l'entrée bibliographique présente un ouvrage publié en langue étrangère (anglais, portugais ou espagnol) ont été traduites vers le français.

2. «Impossible de violer une femme pleine de vices»²

Baise-moi, le film, est une adaptation du livre homonyme d'autofiction de Virginie Despentes publié en 1994, qui met en scène l'élaboration de la mémoire d'un viol qu'elle a subi à la fin de son adolescence. Censuré après une semaine en affiche dans le circuit de cinéma d'auteur en France, le long métrage a été classifié par le Conseil d'État Français comme X (c'est-à-dire, comme film pornographique), après une demande de révision de sa classification faite par une association conservatrice auto-intitulée défenseuse des «valeurs juive-chrétiennes et de la famille» (Soares, 2000). Despentes, ex-prostituée, écrivaine et cinéaste, partage le rôle d'écriture et de réalisation du film avec Coralie Trinh Thi, ex-actrice porno, et également écrivaine et cinéaste.

Par-delà le livre d'autofiction et le film *Baise-moi*, la thématique du viol sera revisitée plus tard par Despentes dans *King Kong Théorie*, livre qui l'a faite connaître au Brésil, dans lequel elle dédie un chapitre à

2. Titre du chapitre du livre *King Kong Théorie* dédié au thème du viol; extrait, à son tour, d'un passage de la chanson *Antisocial*, du groupe de punk français Trust (Despentes, 2007).

la discussion des possibilités de résistance et d'existence des femmes victimes de viol, une fois qu'il existe une grande probabilité qu'elles se retrouvent contraintes entre le dire et le taire de leur expérience de violation sexuelle, avec d'énormes risques inhérents à chacun de ces gestes.

Ainsi, Desportes se dispose à discuter dans une partie de son œuvre –deux livres et un film– les dits et non-dits qui tournent autour du viol et, principalement, à demander ce qu'il reste comme possibilité pour une femme marquée par la violence sexuelle, pendant et après les faits : comment ne pas les minimiser et, en même temps, comment ne pas permettre que le viol devienne le grand fait définissant la vie d'une femme, puisque, pour l'autrice, cela impliquerait de conférer à la figure masculine –et, plus généralement, au patriarcat– une importance excessive? S'il ne s'agit pas de refuser le récit du viol, ni de s'auto-définir à partir de celui-ci, comment fabuler le traumatisme?

Le viol est donc l'événement qui constitue la situation dramatique initiale de *Baise-moi*, mais le contexte antérieur au viol présenté dans l'œuvre est celui d'une naturalisation dans le vécu des personnages avec la violence d'une banlieue parisienne, et en particulier la violence de genre. La protagoniste du film est Manu, actrice pornogra-

phique d'ascendance maghrébine fréquemment agressée et maltraitée par son frère (y compris par des offenses morales) et par d'autres hommes du quartier où elle habite, et Nadine, prostituée qui vit également un contexte marqué par des difficultés d'ordres divers. Cependant, au début du film, elles ne se connaissent pas encore.

Alors qu'elle boit une bière avec une amie dans la rue, en pleine journée, Manu est abordée par un groupe d'hommes qui emmènent les deux femmes dans un entrepôt et commettent le viol. Il s'agit d'une des séquences les plus gênantes du film, de par sa violence et de par l'option choisie par les réalisatrices de montrer le viol explicitement, y compris avec des plans fermés sur la pénétration. Or, par-delà la violence et la gêne engendrées par la scène, celle-ci produit des dérangements qui dialoguent de manière très proche avec ce que dit Desportes dans *King Kong Théorie*.

Dans le film, Manu reste immobile et muette pendant presque toute l'agression sexuelle. Son amie, Karla, crie, appelle au secours, essaie de fuir et d'éviter qu'on lui enlève ses vêtements, se désespère et est, pour cela, d'autant plus agressée physiquement. Cependant, dans un contexte où une partie du goût masculin pour le viol se produit justement dans l'affirmation de leur



Figure 1. Le désespoir de Karla (*Baise-moi*, Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, 2000).

force –et, en ce sens, pour le violeur, il faut que la femme démontre sa souffrance face à la situation vécue– l’immobilité de Manu est déroutante pour son bourreau, qui, à un moment donné, après avoir dit qu’il a l’impression de baiser un zombie³ et de lui demander de bouger ses hanches, reçoit comme répon-

3. Il est important de souligner que le violeur affirme être en train de baiser, et non pas de violer, mais il faut faire attention à cette suggestion du manque d’auto-conscience masculine face à l’acte de violence. Comme l’auteur elle-même souligne, «c’est aussi un dialogue privé, le viol, où un homme déclare aux autres hommes: je baise vos femmes à l’arraché» (Despentes, 2007, p. 40).

se de sa part: «Qu’est-ce que tu crois que t’as entre les jambes, connard?». Et au violeur de répondre: «Tu me dégoûtes, j’ai même plus envie. Fait chier!», puis d’interrompre l’acte.

Concernant les dimensions visuelle et sonore et la mise-en-scène, plusieurs éléments composent la violence extrême de la scène: le choc du viol montré explicitement est renforcé par les dialogues, avec des paroles offensantes et violentes des agresseurs («tu veux jouer la rebelle?», «Ça te suffit pas?»), et aussi par des éléments du langage comme la caméra à la main, qui se traduit dans une image instable et tremblante et un point de vue interne à la scène, produisant beaucoup d’inconfort pour le spectateur.

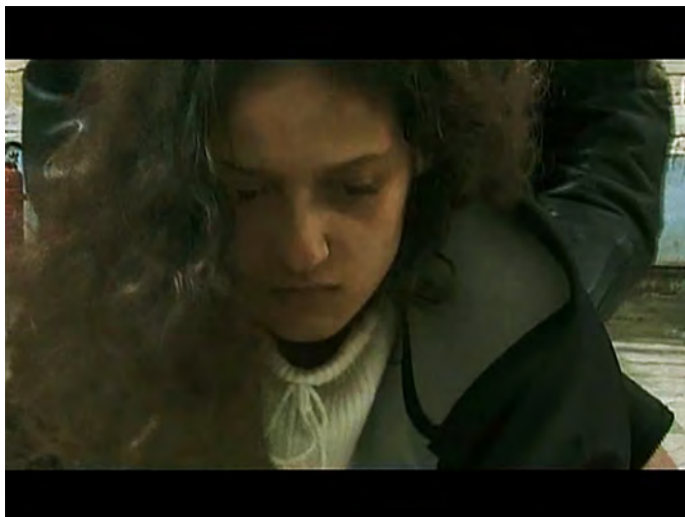


Figure 2. L'apparent manque de réaction de Manu (*Baise-moi*, Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, 2000).

641 /

La conception sonore est composée, en plus des paroles des agresseurs, des cris et des pleurs désespérés du personnage Karla, ainsi que du son direct capté, comme le son des pas, des claques et du choc des corps contre le sol et contre la voiture. Sans intervention d'éléments de post-production tels que des bruits ou de la musique extra-diégétique, la stratégie de production d'effets est ici basée sur le naturalisme. Un autre facteur qui contribue à la construction de l'atmosphère sombre de la scène est le lieu du tournage: le viol a lieu dans un hangar abandonné, sale et détruit, sans que les deux femmes aient la moindre possibilité de réaction ou de demande d'aide –les cris

et les pleurs de Karla, aussi forts soient-ils, ne peuvent pas être entendus.

Dans *King Kong Théorie*, Virginie parle de son malaise face à son propre manque de réaction lorsqu'elle fut violée à 17 ans, et commente qu'elle portait alors un couteau dans la poche de son blouson, à utiliser en cas de besoin, mais quand le moment de se défendre était effectivement là, elle ne parvint pas à réagir:

Défendre ma propre peau ne me permettait pas de blesser un homme [...] Je ne suis pas furieuse contre moi de ne pas avoir osé en tuer un. Je suis furieuse, contre une société qui m'a éduquée sans

jamais m'apprendre à blesser un homme s'il m'écarte les cuisses de force, alors que cette même société m'a inculqué l'idée que c'était un crime dont je ne devais pas me remettre. (Despentes, 2007, p. 47)

Si, dans ce récit du livre, Despentes suggère qu'elle aurait aimé avoir réagi d'une autre façon pendant le viol, dans le film le personnage de Manu parvient à produire sa petite vengeance. Après le viol, deux événements vont produire la rencontre entre Manu et Nadine qui catalyse le récit: dans une discussion avec son frère, Manu finit par le tuer en lui tirant une balle dans le front; Nadine, à son tour, tue par asphyxie, également pendant une altercation, la fille avec qui elle partageait son appartement, et s'enfuit. Elles se croisent et commencent à se parler dans une gare ferroviaire, d'où elles partent, prennent une voiture et commencent leur parcours en duo. En termes narratifs, aucun des actes commis par les personnages (l'assassinat du frère et de l'amie) n'est entièrement justifié. Cependant, une des clés pour comprendre *Baise-moi* est son hyper violence, y compris graphique: du viol à ces deux morts en passant par les autres que les personnages commettront en voyageant ensemble, tout est très explicite.

Baise-moi produit pour les protagonistes un espace totalement écarté de l'image habituellement donnée de la femme victime d'une violence prise comme indépassable. L'autrice elle-même l'interroge:

C'est que tant qu'elle ne porte pas son nom, l'agression perd sa spécificité, peut se confondre avec d'autres agressions, comme se faire braquer, embarquer par les flics, garder à vue, ou tabasser. Cette stratégie de la myopie a son utilité. Car, du moment qu'on appelle son viol un viol, c'est tout l'appareil de surveillance des femmes qui se met en branle: tu veux que ça se sache, ce qui t'est arrivé ? Tu veux que tout le monde te voie comme une femme à qui c'est arrivé ? Et de toute façon, comment peux-tu en être sortie vivante, sans être une salope paten-tée ? Une femme qui tiendrait à sa dignité aurait préféré se faire tuer. Ma survie, en elle-même, est une preuve qui parle contre moi. (Despentes, 2007, p. 39)

Pour Fernanda Capibaribe Leite (2018), qui présente une lecture du film inspirée de l'idée de récit de soi de Judith Butler (2017), narrer et mettre en scène le viol, en le rendant public, c'est mettre en acte de manière critique l'*ethos* qui accueille la culture du viol et ainsi le mettre en charpie, le

dénoncer, le dénaturer: «Narrer le viol, c'est démarquer un lieu d'abjection. C'est marquer son corps comme violé [...] Ainsi, nommer le viol c'est défier le système du patriarcat, parce que la mémoire du viol est une mémoire voilée» (Leite, 2018, p. 4).

La question qui traverse le film, comme l'indique Leite (2018), est la suivante: «et si nous choisissons de nous venger?». En plaçant cette question au centre, Despentes et Trinh Thi mettent en tension les rôles de genre et désorganisent les imaginaires relatifs aux femmes victimes de violence symbolique, sexuelle et physique, exerçant un contrôle créatif important sur le répertoire culturel que le film évoque en fonction de sa thématique: dans *Baise-moi*, la femme violée n'est pas la pauvre fillette que tant de récits antérieurs nous ont montré.

Intéressante ici est l'élaboration d'un récit qui suggère une inversion totalement miroitée et sans nuances des rôles associés au féminin et au masculin dans le sens commun: les deux amies victimes de violences diverses embarquent dans un voyage sans but défini, baisant, agressant et tuant des gens (principalement des hommes blancs), matérialisant des traits d'agressivité et de désir sexuel incontrôlable qui sont habituellement attribués à la masculinité hégémonique.

Il s'agit, cependant, d'une performance de la violence stérilisée et éventuellement tournée en dérision que le cinéma a déjà souvent mise en scène dans des films dirigés par des cinéastes hommes (comme Quentin Tarantino et Gaspar Noé, en nous cantonnant à des exemples contemporains, et, dans le cas de Noé, compatriote), mais qui, lorsqu'elle est produite par des femmes en présentant des rôles inversés, paraît dérangeante non seulement pour l'entité conservatrice qui a demandé la censure du film, mais aussi pour des segments sociaux progressistes de la population, comme des groupes de femmes féministes, chercheuses et militantes qui aujourd'hui encore adressent au film des critiques relatives à ce qu'elles considèrent un excès de violence et à la logique de la violence comme réponse à une violence subie.

3. La performance et la revendication esthétique de la violence

La performance, en tant que ritualisation de sons et de gestes, peut être caractérisée par des comportements hautement stylisés (dans le cas de l'art), ou se référer à un comportement de la vie quotidienne. Elle

concerne des actes doublement exercés, codifiés et transmissibles, engendrés à travers d'interactions entre le jeu et le rituel. Une définition de la performance peut être celle «d'un comportement ritualisé conditionné/traversé par le jeu» (Schechner, 2012, p. 49). La performance comprend, ainsi, l'action, l'interaction et la relation et, pour Schechner, elle n'est pas *dans* les choses, mais *entre* les choses.

Penser la performance demande de penser les variations du rituel, du sacré et du séculier et de comprendre que certaines performances sont plus conscientes que d'autres. Face à des difficultés à distinguer, dans la vie quotidienne, ce qui est rituel, habitude et routine, il est nécessaire, pour Schechner (2012, pp. 56-57), de comprendre ce que les ritualisations englobent (qu'elles soient sacrées ou séculières) et qu'il divise en quatre domaines: 1) les structures (comment les rituels sont vus et entendus, comment ils utilisent l'espace, qui les réalise et comment sont-ils réalisés?); 2) les fonctions (quels rituels sont réalisés par quels groupes, cultures et individus?); 3) les processus (dynamiques sous-jacentes qui conduisent les rituels) et 4) les expériences (comment est-ce le fait d'«être» dans un rituel?).

Dans une ligne distincte de celle de Schechner, et en particulier parce qu'elle

ne s'intéresse pas seulement ou en priorité aux études de la Performance en dialogue avec les langages artistiques canoniques ou ayant une dimension rituelle, Diana Taylor apporte des contributions qui nous intéressent, et particulièrement dans sa compréhension de la performance comme épistémè. L'autrice reconnaît que les processus historiques et transdisciplinaires qui ont aidé à constituer ce domaine dans les années 1960 sont liés à un positionnement de langue anglaise et de «Premier Monde», une fois que la plupart des recherches sur le domaine qui ont acquis une reconnaissance internationale ont été développées aux États-Unis et en Angleterre. Elle défend, alors, que l'étude de la performance doit être fréquemment révisé à travers le contact avec d'autres réalités régionales, politiques et linguistiques.

Ainsi, l'autrice intensifie la perspective politique autour de la performance en incorporant de manière plus radicale les vécus du quotidien et en suggérant le croisement entre les études de la performance et les études latino-américaines. Taylor comprend que les études latino-américaines apparaissent aux États-Unis comme une façon de répandre son influence à des pays du sud et qu'ils supposent toujours l'états-unien comme observateur, et elle considère que

quelque chose de puissant puisse être extrait en explorant les histoires du nord et du sud comme profondément liées entre elles.

Il y a, selon l'autrice, un monde sensible du quotidien et il serait important de comprendre «Comment le comportement expressif (la performance) transmet la mémoire et l'identité culturelle?» (Taylor, 2013b, p. 17). Ainsi, la performance est épistémè parce qu'elle constitue un mode de connaissance et non seulement un objet d'étude. Diana Taylor pose également la question suivante: «La performance serait-elle ce qui disparaît ou ce qui persiste, transmis grâce à un système non-archivé que j'ai fini par appeler de répertoire?» (Taylor, 2013b, p. 18).

Si la notion de performance que nous trouvons chez Schechner concerne la répétition, avec des actes de transfert par moyen desquels se transmettent une connaissance, une mémoire et un sens de l'identité sociale (et qui peuvent être, par exemple, rituels, mises en scènes, danses, rassemblements ou funérailles), chez Taylor la performance apparaît comme un prisme méthodologique qui permet d'analyser les événements *comme* performances. Cette perspective dialogue avec les vécus et identités extériorisées par les sujets:

Obéissance civique, résistance, citoyenneté, genre, ethnicité et identité sexuelle, par exemple, sont expérimentés et performatisés au quotidien dans la sphère publique [...] La performance et l'esthétique de la vie quotidienne varient de communauté à communauté, reflétant la spécificité culturelle et historique existante aussi bien dans la mise en scène que dans la réception. (Taylor, 2013a, p. 27)

En même temps qu'elle pense la transmission de savoir et de mémoires, la performance est aussi une façon de faire des revendications politiques et de penser les jonctions entre le réel et l'artifice. Il existe une dimension de la performance «simultanément 'réelle' et 'construite', comme un ensemble de pratiques qui réunissent ce qui est resté historiquement séparé comme des discours ontologiques et épistémologiques distincts, supposément autonomes» (Taylor, 2013a, p. 28). Taylor nous rappelle ainsi que dans les lectures les plus complexes, le construit est voisin du réel.

L'idée de performance est traversée par des notions comme la théâtralité, le spectacle, l'action et la représentation (Taylor, 2013b) et il nous paraît stimulant de penser comment *Baise-moi* construit une performance de la violence et, en particulier,

produit une revendication esthétique du droit à la violence comme manière de se venger. Nous transférons, ici, les études de la performance de Diana Taylor vers le cinéma, comme l'a déjà fait Dieison Marconi (2020). Le cinéma offre des «opportunités uniques d'explorer aussi bien les procédés opérationnels de la violence que la rhétorique et l'imagination qui la produisent» (Brink et Oppenheimer, 2012, p. 3).

La théorie du cinéma et beaucoup de cinéastes au fil du temps se sont penchés sur la discussion des relations entre cinéma et violence en considérant le cinéma comme partie intégrante de l'engrenage qui non seulement détermine comment la violence politique est perçue, mais aussi comme elle est réalisée, devenant performance⁴, et il nous intéresse de penser les manières pos-

sibles de résister et de produire un contre-discours au sein-même du cinéma, en utilisant son langage propre et ses moyens d'expression. Comme le suggère Hito Steyerl: «résister à un pouvoir/savoir/art –qui réduisait des populations entières à des objets de connaissance, domination et représentation– non seulement à travers la lutte sociale et la révolte, mais aussi à travers l'innovation épistémologique et esthétique» (Steyerl, 2010, nous traduisons).

Dans le film, l'extériorisation de la rage et de la vengeance sous la forme d'une performance de la violence peut être observée, par exemple, dans la séquence où Nadine et Manu vont au casino. En arrivant dans cet espace –communément associé à la figure de l'homme blanc hétérosexuel– elles commencent à faire des paris dans des machines. A un moment donné, un homme s'approche d'elles et elles se regardent. Nous pouvons déduire de cette scène qu'elles décident alors que faire de cet homme.

La séquence se poursuit avec les trois dans une chambre, probablement dans le même hôtel où se trouvait le casino. Nadine prend de la cocaïne pendant que Manu se déshabille et marche jusqu'à l'homme, qui jusqu'alors les observait. Peu à peu Manu et l'homme se mettent à parler, à s'embrasser et à baiser. Dans toute la scène elle se trouve dans une position de pouvoir et de domination, et, entre autres, elle se nie à utiliser un préservatif, effrayant son

4. Ce débat trouve une grande résonance dans les discussions sur les répercussions de l'Holocauste, des génocides et de la violence d'État. De Claude Lanzmann à Jean-Luc Godard, dans un affrontement qui devint canonique dans le cinéma, en passant plus récemment par Rithy Panh et Joshua Oppenheimer, et, dans le champ de la théorie, par Georges Didi-Huberman, il existe un capital critique significatif dédié aux implications entre cinéma et violence et à une certaine pédagogie filmique de la mise en scène de cette violence. Voir Didi-Huberman (2012) et Brink et Oppenheimer (2012).



Figure 3. Manu et Nadine tuent un homme dans la chambre d'hôtel du casino (*Baise-moi*, Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, 2000).

647 /

partenaire. Nadine observe. A un moment donné, Manu mord le pénis de l'homme et lui vomit dessus. L'homme commence à crier et à l'insulter de «salope». Manu et Nadine rigolent et semblent s'amuser. Elles se remettent à prendre de la cocaïne pendant que l'homme s'habille et, alors qu'il s'apprête à sortir, Manu interjette qu'elle ne lui a pas donné l'autorisation de sortir. À ce moment-là, elle donne un coup de tête à l'homme, qui tombe par terre et commence à saigner. Nadine, qui jusqu'alors ne faisait qu'observer, se joint à Manu et ensemble elles s'adonnent à un déferlement de violence contre l'homme, en le piétinant et en lui assenant des coups de pied. Lorsque

l'homme est finalement mort, elles prennent de la cocaïne une dernière fois et quittent la chambre.

La scène nous montre la formation d'un espace de pornotopie de la violence, sens qui sera développé plus loin dans cet article. La mort de l'homme est figurée de façon exagérée, avec des coups de pied sur la tête alors qu'il se débat par terre, et les personnages de Manu et Nadine assument tout le long des rôles associés au masculin hégémonique. Ce qui est posé par le film dans cette scène est une inversion de rôles claire à partir de l'exploration de l'esthétique de l'exagération et de clichés liés aux rôles de genre: ici ce sont les femmes, et non



Figure 4. Actes de rage (*Baise-moi*, Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, 2000).

les hommes, qui se refusent à utiliser des préservatifs, qui ne savent pas faire du sexe oral, qui utilisent des drogues, qui forcent le sexe alors que le partenaire veut partir et qui sont agressives.

Par ailleurs, lorsqu'on passe à l'observation de la construction de la mise-en-scène, cette scène est mise en place pour élucider l'univers des relations hétéronormatives et, surtout, les logiques de pouvoir dans la relation homme-femme au sein d'un contexte des années 2000. Cette scène commence dans un casino, un espace où le risque est vu comme un élément central –le risque de perdre dans le jeu, le risque de la vie– et où la possibilité de changement est toujours imminente– on peut soudainement devenir

riche. Un tel choix esthétique et narratif délimite déjà l'avenir de la scène: il y aura un changement et, dans *Baise-moi*, il est centré sur l'action féminine par rapport à la violence.

En séquence, lorsque nous observons l'ambiance *kitsch* de la chambre d'hôtel du casino et la construction visuelle de cette deuxième partie de la séquence, les choix esthétiques permettent de prévoir son destin, puisque dans le cinéma cet environnement est souvent associé à des relations rapides et interdites, à un espace d'attraction et de répulsion. Dans cette scène dans la chambre, les réalisatrices représentent les deux personnages consommant de la cocaïne, au même temps qu'elles violent l'homme,

se moquent de lui et font la fête. Telles actions peuvent être considérées comme un partage d'espace de pouvoir de la part de ces personnages féminins –après avoir subi des abus de la part de personnages masculins au cours du récit, elles retrouvent leur pouvoir et, avec ceci, des actions associées à une masculinité du cinéma de réalisateurs comme Tarantino. Ainsi, Despentès et Trinh Thi s'imprègnent du langage de ce cinéma où l'homme est capable de tout, sans conséquences ni limites à la violence, et le transposent à *Baise-moi*.

La notion de performance peut nous fournir quelques indices afin de penser le type de fabulation politique autour de la violence qu'un film comme *Baise-moi* est capable de produire. Plus encore, cette notion de performance emprunte sa dimension politique à la matrice *queer* et transféministe de la résistance, formulée par Bourcier (2020), et avec laquelle le film de Despentès et Trinh Thi dialogue:

Mais les praxis et subjectivités de la mobilisation *queer* et transféministe existent, et ce n'est pas par hasard que le corps et la performance jouent en elles un rôle central. Que le corps soit un des principaux supports de la résistance. La subjectivation capitaliste et néolibérale présente des

failles. Beaucoup de choses ont été écrites sur le nouvel esprit du capitalisme, mais très peu sur le nouveau corps qu'il produit. Les gays, les lesbiennes et les trans* ne sont pas tous de «bons homos». (Bourcier, 2020, p. 116)

Bourcier (2020) commente que, pendant longtemps, les pratiques politiques de sujets dissidents en sexe et en genre –spécialement les gays et les lesbiennes– tournèrent autour d'une résistance liée à des cadres juridiques et légaux, à contrario d'une résistance qui vienne intégrer le combat politique en se concentrant sur les droits, la discipline (du corps et des normes) et l'administration des populations au sens large. Cependant, en pensant la performance comme base de la dimension politique *queer* et transféministe, ce scénario devient autre:

L'objectif principal de la politique d'égalité des droits, c'est de nous faire croire qu'elle travaille en visant une égalité réelle, à l'envers de ce qui se passe. En se plaçant à d'autres niveaux, les politiques *queer* et transféministes rompent avec l'individualisme déchaîné, un piège de la politique des droits, et réalisent constamment un croisement permanent de problématiques. (Bourcier, 2020, p. 61)

Ainsi, avec cette idée de croisements, un des points centraux de la question de la performance et des débats politiques contemporains, nous pouvons penser une nouvelle réalité créée par des sujets *queer* qui vise à fuir la violence épistémique néolibérale. Dans le cas de *Baise-moi*, un combat de la violence par la violence, une appropriation des discours et images caractéristiques d'une société patriarcale et hétéro-cis-centrée afin de créer un nouveau monde possible, une utilisation du corps féminin *underground* comme arme d'opposition au biopouvoir exercé sur les minorités de sexe et de genre. De cette façon, la performance devient le centre de résistance politique *queer*, en opposant le corps du sujet à la subjectivation néolibérale, déssexualisante et dépolitisante (Bourcier, 2020).

4. Le cinéma, la pornographie et la pornotopie de la violence

Nous poursuivrons à partir de la question identifiée par Leite (2018) comme centrale au film de Despentès et Trinh Thi: que se passe-t-il quand les féminins décident de se venger? Ou, mieux encore, quel est ce monde créé à partir d'une contre-violence? Comme nous avons pour objet empirique

un produit audiovisuel, nous devons interroger également le rôle du cinéma dans la construction d'une image néolibérale du féminin et, de la même façon, dans l'action de contre-violence perpétrée par ces féminins, comme le propose Preciado (2020a):

Le cinéma ne représente pas une sexualité préexistante, mais constitue (avec le discours médical, juridique, littéraire, etc.) un des dispositifs qui construisent la marque épistémologique et qui tracent les limites à l'intérieur desquelles la sexualité apparaît comme visible [...] La question décisive, dès lors, n'est pas de savoir si l'image est une représentation vraie ou fausse d'une sexualité déterminée (lesbienne ou autre), mais qui a accès à la salle de montage collective dans laquelle se produisent les fictions de la sexualité. Ce qu'une image montre n'est pas la vérité (ou la fausseté) du représenté, mais l'ensemble des conventions (ou critiques) visuelles et politiques de la société qui regarde. (Preciado, 2020a, p. 104)

Il n'y a pas de doute sur le fait que le cinéma soit un des éléments centraux dans la formation d'un modèle social de genre et de sexualité. Cependant, en observant les sujets qui occupent la salle de montage – dans le cas de *Baise-moi* deux femmes qui,

avant de devenir cinéastes, existaient déjà comme sujets dissidents de genre—, nous pouvons interroger la politique de l'image (Rancière, 2008) qui s'y produit.

Comme le propose Preciado (2020a), en ce qui concerne les multitudes *queer*, celles-ci utilisent l'opposition au discours néo-nationaliste et néolibéral comme façon d'élargir des alliances démocratiques. Ainsi, nous proposons ici d'appeler de pornotopie de la violence ce geste réalisé dans le film *Baise-moi*. La pornotopie, telle que présentée par Preciado (2020b), serait un prolongement de l'idée d'hétérotopie développée par Michel Foucault (2013) —un espace autre, un lieu où se juxtaposent divers espaces incompatibles.

L'hétérotopie serait présente dans des environnements tels que le cinéma, la bibliothèque, le musée et l'école; forme et fonction y voient leurs relations altérées, créant ainsi des espaces provisoires d'existence pour les sujets et pour les actions. Dans le passage à la pornotopie, Preciado (2020b) utilise principalement l'exemple des bordels, où les qualités de l'espace-temps sont embrouillées de façon à dissiper la réalité extérieure. En d'autres mots, l'illusion du lieu hétérotopique crée ses propres règles —au moins dans la courte période où le sujet s'y trouve.

La pornotopie, alors, tout comme la proposition initiale de Foucault, serait un lieu provisoire de suspension des normes morales qui régissent le monde commun; la pornotopie est cet espace propre d'ébranlement provoqué par un vecteur sexuel et/ou pornographique:

Ce qui caractérise la pornotopie, c'est sa capacité à établir des relations singulières entre espace, sexualité, plaisir et technologie (audiovisuelle, biochimique, etc.), altérant les conventions sexuelles ou de genre et produisant la subjectivité sexuelle comme dérivé de ses opérations spatiales. (Preciado, 2020b, p. 126)

Dans cette logique, *Baise-moi* fonctionnerait comme un espace pornotopique à cause des actions des personnages à travers tout le film, cependant, contrairement à ce qui se passe dans d'autres pornotopies, il s'agirait ici d'une pornotopie qui prend la violence comme donnée inhérente. La violence est présentée dans le film comme moteur de tout le récit: dès la présentation du quotidien des protagonistes traversé par des violences naturalisées jusqu'à la scène de viol, elle parcourt toute la trajectoire réelle et symbolique des personnages, étant poussée jusqu'au comble au moment d'exagération

maximale, à la fin du film. Ainsi, ce territoire aux codes et réalités propres n'est possible que par la présence d'une résistance au performatif hégémonique, incorporée dans le film par la violence. En nous rapprochant de Preciado (2020a), nous pouvons parler d'une désidentification qui utilise la violence pour reconstruire une subjectivité blessée par le performatif dominant.

Si l'idée de pornotopie de la violence peut être rendue présente dans un film, comme c'est le cas de *Baise-moi*, elle doit être pensée en corrélation avec les scènes qui transforment cet univers en un univers pornotopique, c'est-à-dire les scènes à thématique sexuelle et pornographique. Comme l'indique Preciado (2018), la pornographie peut être vue comme une transformation de la sexualité elle-même en spectacle, c'est-à-dire en virtualité et en information numérique disponible à la circulation et à la consommation.

Il est peut-être possible d'affirmer que la consolidation du biopouvoir du XX^{ème} siècle a rangé les pratiques sexuelles dissidentes et les désirs non-normatifs dans le même tiroir de la pornographie et du travail sexuel. Selon Preciado, la pornographie réunit les mêmes caractéristiques de n'importe quel autre spectacle de l'in-

dustrie culturelle et ne diffère d'eux seulement en ce qu'elle acquiert un «statut *underground*» [...] la pornographie et la prostitution peuvent être considérées comme les lieux performatifs de l'industrie du spectacle qui furent relégués pendant longtemps à l'ostracisme et à l'illégalité. (Almeida et Mello, 2019, p. 18)

Par ailleurs, la pornographie peut également être vue comme sexe en état de performance, sexe composé de (re)présentations et de répétitions publiques des processus et créations politiquement régulées –le sexe dans la pornographie, tout comme l'identité sexuelle en elle-même, est un effet de la réinscription des pratiques hégémoniques de sexe et de genre dans le corps, comme l'affirme Preciado: «La pornographie dit la vérité performative sur la sexualité non pas parce qu'elle est le degré zéro de la représentation, mais parce qu'elle révèle que la sexualité est toujours performance, pratique publique d'une répétition régulée, une mise en scène» (Preciado, 2018, p. 286).

Cependant, les scènes pornographiques de *Baise-moi* fonctionnent de manière opposée. Nous ne pouvons pas parler de répétitions régulées dans ce film. Le récit nous présente au contraire une fuite de ce mécanisme, en particulier grâce à l'optique

de la violence. *Baise-moi* apporte des scènes aux tonalités sexuelles afin de fuir la logique commune du pornographique –et spécialement du pornographique hétéro-cis-centré. Le pornographique devient l'espace d'actualisation biopolitique où les corps des personnages peuvent, finalement, extérioriser leurs gestes de rage et d'agressivité contre celui qui est l'antagoniste du récit, l'homme cis et hétérosexuel.

Dans une des dernières scènes du film, et, par convergence, dans la dernière scène où Nadine et Manu extériorisent la violence de l'univers pornotopique du récit, cette puissance d'actualisation biopolitique du pornographique devient claire. Les protagonistes arrivent à un bordel et demandent une bouteille de champagne, portant des costumes qui renvoient à la culture du BDSM, avec des éléments en cuir et en métal. Nadine se promène dans l'espace et observe les femmes et hommes qui y réalisent des performances sexuelles et, pendant ce temps, un homme cherche à s'approcher de Manu dans le bar. Manu le renvoie. La scène est un moment de plus où du sexe explicite est affiché à l'écran.

L'homme insiste dans son abordage, et Manu cogne sa tête contre le bar, transformant l'environnement pornographique en un espace de violence. Manu et Nadine dégainent leurs armes et arpentent le bordel

en tirant sur tout le monde, y compris sur les femmes qui s'y trouvent. Les corps nus, qui étaient auparavant dans un environnement d'excitation, sont dès lors morts et ensanglantés. Une fois qu'il ne reste qu'un seul homme vivant dans le bordel, Manu lui ordonne de se mettre à quatre pattes, de baisser son pantalon et de remuer ses hanches comme un chien (en reprenant la position dans laquelle Manu est obligée de se mettre lorsqu'elle se fait violer au début du film). Pour revenir à l'idée de Bourcier (2020) d'action dissensuelle *queer*, cette scène, tout comme celle de la chambre d'hôtel évoquée ci-dessus, est l'incorporation filmique de cette action. Les personnages rompent avec l'image du «bon homo» pornotopique en faveur de la violence –une violence contre tous, hommes et femmes, qui reproduisent un régime disciplinaire sur le corps *queer*.

Manu pénètre alors l'homme avec son arme et tire. C'est à ce moment-là que, après tout leur pèlerinage de violence, de sexe et de mort, Manu et Nadine mettent la figure masculine dans la position la plus extrême de soumission et la tuent, violant une partie du corps associée –dans des régimes hétéro-cis-centrés– au manque de masculinité. Le regard du féminin autre, personnifié dans le film par Nadine et Manu, se superpose au regard masculin dans l'univers pornographique et violent.



Figure 5. Pornotopie de la violence (*Baise-moi*, Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, 2000).

La construction cinématographique de la scène a deux moments bien distincts: lorsque Manu et Nadine entrent dans le bordel, nous voyons un public formé essentiellement d'hommes blancs et vieux qui occupent les coins du lieu et qui couchent avec des prostituées également blanches, certaines d'entre elles étant vieilles aussi. Les plans moyens ont une durée plus longue; la caméra à la main est plus stable. Concernant le son, on utilise une musique extra diégétique, avec une bande sonore de *synthpop*, et des dialogues qui suggèrent l'inadéquation des personnages à l'endroit. Au premier assaut d'un homme qui s'intéresse à Manu et Nadine, leur réaction est à

nouveau violente. Dès lors, l'atmosphère de la scène subit un changement radical: des plans très courts, la caméra à la main produisant des images tremblantes, alternant dans un montage rythmé semblable à celui d'un vidéoclip. Nous voyons, dans chaque coupure, une mort différente et des plans rapprochés qui montrent les corps des personnes assassinées. La chanson précédente est remplacée par une chanson *punk*, contribuant pour créer une ambiance plus nerveuse et accélérée, cohérente avec l'humeur des personnages eux-mêmes.

Cette scène nous aide à réfléchir sur les choix esthétiques du film, en particulier parce que le plus grand moment de violence

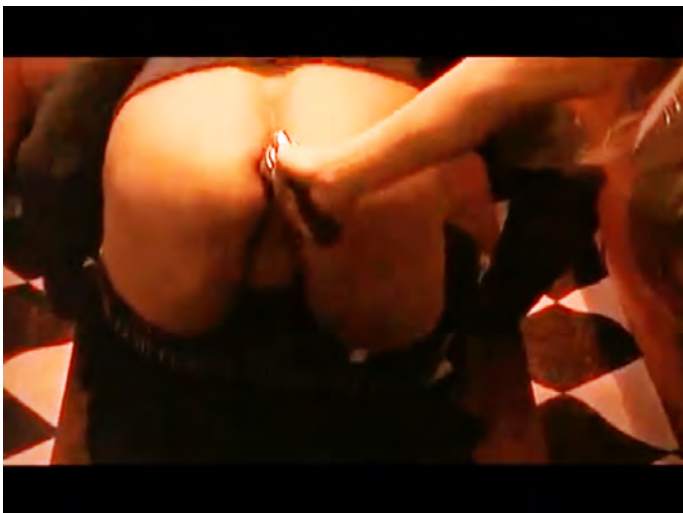


Figure 6. Le dernier homme vivant du bordel est tué avec une arme pénétrée et un coup de feu dans l'anus (*Baise-moi*, Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, 2000).

655 /

dans cette sphère de la pornographie se situe dans un bordel –un espace historiquement et socialement proche des relations interdites et de la soumission féminine à la volonté des hommes. Ainsi, après la résistance à la violence et la réponse avec une contre-violence comme forme d'autoprotection, le récit cède la place à une réaction en chaîne contre tous les sens de l'espace où les caractères sont insérés. En tuant tous ceux qui se trouvent dans l'espace, hommes ou femmes, les réalisatrices, à travers les personnages, s'expriment clairement: nous résisterons à quiconque tentera de nous mettre dans un espace de sujétion et de collaborer avec la violence contre nos corps et, encore, nous résisterons à travers la violence.

Ce détail est crucial puisque, comme nous le montre Preciado (2020b), les images pornographiques fonctionneraient comme une exagération du regard hégémonique dominant –facilement représenté par le regard de l'homme, hétéro, cis, blanc et de classe élevée–, c'est-à-dire qu'elles seraient l'espace où toutes les disciplines contre le corps féminin seraient possibles et validées.

Plusieurs critiques de la représentation et du langage pornographique comme John Berger, Laura Mulvey ou Linda Williams coïncident en montrant que le véritable centre de la représentation pornographique est précisément l'œil (le regard et la subjectivité) masculin qui, paradoxalement, ne

fait jamais partie de l'image. Nonobstant, l'œil masculin laisse sa marque –indice de son pouvoir de fabriquer des images– pour ainsi compléter le moule qu'il a eu la sagacité d'abandonner juste avant que la photographie ait été prise. (Preciado, 2020b, p. 70)

C'est dans la pornographie que le regard masculin peut déposer non seulement ses fétiches, mais ses systématiques imposées aux autres corps –c'est au moins ce qui se passerait dans des espaces autres que le film *Baise-moi*. Dans ce film, ce regard n'est pas seulement dominé, mais pensé pour un féminin enragé et vindicatif, un féminin qui occupe la salle de montage, comme nous l'avons dit précédemment. Guidées alors par la possibilité d'une revanche, les personnages de Despentes et de Trinh Thi occupent le regard de la caméra afin de créer une pornotopie centrée sur la pornographie performative de la violence. L'exagération de cette violence est ce qui rend le tout possible et, en même temps, lointain. Ainsi, c'est à partir de l'optique de l'exagération de la violence que la fuite épistémique du film se fait corps et image. Avec la création d'un autre monde possible pour ces féminins *underground*, *Baise-moi* fait face aux images traditionnelles associées à la perfor-

mance hégémonique: le corps qui fuit les normes est l'arme utilisée par Despentes et Trinh Thi pour interroger les contrôles du biopouvoir du sexe et du genre.

5. «J'ai fait du stop, j'ai été violée, j'ai refait du stop»⁵

Il est possible de penser comment *Baise-moi* met en œuvre des images et discours afin de créer la fantasmagorie d'une pornotopie qui s'appuie sur la violence et la pornographie pour se rendre possible: l'outil de promotion de la performance hégémonique –le cinéma– est ré-occupé de manière à donner voix et visibilité aux récits des féminins des autrices. Un monde de contre-violence épistémique. Un geste d'action dissensuelle *queer* face au monde néolibéral où nous vivons, comme le propose Bourcier (2020), sauf que cette action *queer* se doit d'être pensée en tenant compte de sa production, réception et discussion. Dans le cas de *Baise-moi*, un film censuré en France pour avoir amené sur grand écran le débat du viol et de la réaction à cette forme de violence; un film qui,

5. Phrase de Virginie Despentes dans *King Kong Théorie* (Despentes, 2007, p. 19).

parce qu'il interroge un système hégémonique de performances et de violence de sexe et de genre, est relégué à une circulation très restreinte, de façon à ne pas heurter les sensibilités des détenteurs de la morale et des bons usages.

Nous pensons que l'œuvre est capable de créer des suspensions et des interruptions de la sphère du désir et du sensible de façon à interroger les idéaux hétéro-cis-centrés de masculinité et, spécialement, de féminité. Le sexe et la violence sont le moteur de réponse à la question «et si nous ven- gions?», un moteur qui, comme démontré dans les scènes finales de *Baise-moi*, rend possible non seulement la réponse du féminin mais la création complète d'une fiction de la sexualité.

Comme le propose Mombaça (2021, p. 66), «le monopole de la violence est une fiction du pouvoir basée sur la promesse qu'il est possible de forger une position neutre depuis laquelle les conflits sont médiatisés». C'est en fuyant cette neutralité que Despen- tes et Trinh Thi créent leur propre pornoto- pie dans *Baise-moi*, une pornotopie centrée sur la pratique performative de l'exagéra- tion et de la violence –une pornotopie qui instigue et valide l'action dissensuelle *queer* en présentant la réaction comme possibilité de survie.

Références

- ALMEIDA, G.M.R. et Mello, J. G. (2019). Oh bondage! Up yours! Sexualidades dissidentes e manifestações não-normativas do desejo na obra de Hito Steyerl. *E-Compós*, 1(22). Consulté: 25/05/2021. <https://bit.ly/3feEurz>
- BOURCIER, S. (2020). *Homo Inc. Orporated: o triângulo e o unicórnio que peida*. N-1 edições.
- BRINK, J. T. et Oppenheimer, J. (orgs.) (2012). *Killer images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. Columbia University Press.
- BUTLER, J. (2017). *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Autêntica.
- ____ (2020). Prefácio à edição brasileira. In E. Dorlin (éd.) *Autodefesa: uma filosofia da violência* (pp. 7-10). Crocodilo/Ubu editora.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2012). *Imagens apesar de tudo*. KKYM.
- DESPENTES, V. (2007). *King Kong Théorie*. Edition Livre de Poche.
- FOUCAULT, M. (2013). De espaços outros. *Estudos Avançados*, 27(79), 113-122.
- LEITE, F. C. (2018). E se fosse o contrário? Narrativas cruzadas de enfrentamento à cultura do estupro em Virginie Despentes. *C-Legenda*, Niterói, 36, 91-113. Consulté: 18/05/2021. <https://bit.ly/3SAUm6k>
- LIRA, R. (2017). *Dicionário crítico: puta*. Cultura e Barbárie. Consulté: 14/06/2021. <https://bit.ly/3fmLov1>
- MARCONI, D. (2020). *Ensaio sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâneo*. Thèse de doctorat soutenue auprès du PPGCOM de l'UFRGS. UFRGS. Consulté: 11/06/2020. <https://bit.ly/3DUZSfZ>
- MOMBAÇA, J. (2021). *Não vão nos matar agora*. Cobogó.
- PRECIADO, P. (2014). *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. N-1 edições.
- ____ (2018). *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. N-1 edições.
- ____ (2020a). *Um Apartamento em Urano*. Zhahar.
- ____ (2020b). *Pornotopia: playboy e a invenção da sexualidade multimídia*. N-1 Edições.
- RANCIÈRE, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. La Fabrique.
- SCHNECHNER, R. (2012). Ritual. In Z. Ligiéro (org.) *Performance e antropologia de Richard Schechner* (pp. 49-89). Mauad X.
- SOARES, R. (2000, 6 juillet). Proibição de *Baise-moi* acende debate sobre pornografia na França. *Folha de São Paulo*.

São Paulo, cahier Ilustrada. Consulté:
13/06/2021. <https://bit.ly/3CaRvvr>

STEYERL, H. (2010). ¿Una estética de la
resistencia? *La investigación artística como
disciplina y conflicto*. European Institute for
Progressive Cultural Policies. Consulté:
13/06/2021. <https://bit.ly/3Se1B45>

TAYLOR, D. (2013a). *O arquivo e o re-
pertório: performance e memória cultural
nas Américas*. Editora UFMG.

_____ (2013b). Traduzindo performance.
In J. Dawsey, R. Müller, R. S. Hikiji et
M. Monteiro (orgs.) *Antropologia e per-
formance: ensaios Napedra*. Terceiro nome.



Spinoza es invitado a bailar tango: deseo, disminución y aumento de potencia del cuerpo en la experiencia de la milonga

Ricardo Pérez Martínez
María Teresa Flores Solana

Universidad Nacional Autónoma de México,
Universidad de las Américas Puebla

Resumen

El objetivo del presente texto es reflexionar en torno a la experiencia del cuerpo en el campo de la danza social. Esta experiencia la vemos encarnada en las mujeres milongueras de la comunidad del tango social en Puebla (México). Retomaremos tres nociones spinozistas que son importantes para comprender la noción de «potencia»: deseo (*cupiditas*), aumento (*augere*) y disminución (*minuire*). Entendemos por «disminución» todos aquellos momentos en los cuales, por así decirlo, las milongueras no conocen adecuadamente sus propios cuerpos y tampoco el cuerpo de la pareja. A la inversa, por «aumento» entendemos todos aquellos momentos de la experiencia dancística derivados del conocimiento adecuado que tienen las bailarinas de su propio cuerpo y del cuerpo del otro, lo que abre la posibilidad a que la improvi-

sación tenga lugar. Finalmente, por «deseo» (*cupiditas*) entendemos la inclinación afectiva que resulta o surge del aumento o disminución de la potencia, de la alegría o la tristeza que el cuerpo experimenta mientras baila. El análisis de los relatos etnográficos de las milongueras y de los dos breves relatos autoetnográficos de quienes escribimos este texto no pretende únicamente ejemplificar los conceptos teóricos de Spinoza y de otras autoras contemporáneas del tango, antes bien quiere enriquecerlos, para que la práctica dancística del tango y la teoría nutran mutuamente nuestra reflexión.

Palabras clave:

Puebla, tango,
etnografía,
Spinoza, potencia.



Abstract

The objective of this article is to reflect on the experience of the body in the field of social dance. We see this experience embodied in milongueras from the social tango community in Puebla (Mexico). We use three spinozist notions that are important to understand the notion of power (*potentia*): desire (*cupiditas*), increase (*augere*) and decrease (*minuire*). We understand by diminution all those moments in which, so to speak, milongueras do not adequately know their own bodies and neither the body of the couple. Conversely: by augmentation we understand all those moments of the dance experience derived from the adequate knowledge that the dancers have of their own body and of the body of their partners,

which opens the possibility for improvisation to take place. Finally, by desire (*cupiditas*) we understand the affective inclination that results or arises from the increase or decrease in power, from the joy or sadness that the body experiences while dancing. The analysis of the ethnographic stories from milongueras and from the two brief autoethnographic stories from both of us as authors of this texts not only intend to exemplify the theoretical concepts of Spinoza and other contemporary authors of tango, rather it wants to enrich them, so that the dance practice of tango and theory mutually nourish our reflection.

Keywords:

Puebla, tango,
ethnography,
Spinoza, power.

*El cuerpo está entusiasmado:
dejemos fuera el alma*
Friedrich Nietzsche (2002, pp. 109-110).

1. Introducción

Reflexionamos aquí en torno al cuerpo que baila a partir de nociones spinozistas y de otras autoras contemporáneas del tango. El análisis del material etnográfico y autoetnográfico obtenido en entrevistas, observación participante e intercambios informales con bailarinas del tango social en la ciudad de Puebla, se nutre, completa y desplaza gracias a las nociones de deseo, aumento y disminución de potencia que funcionan como la columna vertebral del análisis. A partir de ello, buscamos también interrogarnos sobre la noción de «improvisación» entendida como la característica central de la experiencia dancística del tango social en la milonga¹.

1. María Rosa Oliveira Williams (2012) ha estudiado el tango desde la teoría de los afectos de Spinoza.

Además de la etnografía, hemos añadido dos breves relatos autoetnográficos porque, para ambos, la experiencia corporal y afectiva del tango ha dejado una huella considerable. Si bien para cada uno de nosotros la experiencia no ha sido igual ni en el tiempo, ni en la intensidad, consideramos que es importante compartir parte de nuestra historia al bailar y posicionarnos dentro del tango. Todo ello a fin de convocar a quien nos lee a una especie de danza en la cual no solo están presentes los testimonios de nuestras informantes en diálogo con la teoría propuesta, sino también nosotros, intentando colocar nuestro cuerpo, al

Sin embargo, a diferencia de lo que nosotros intentamos aquí, su mirada tiene una amplia perspectiva cultural y analiza el tango como un fenómeno de la sensibilidad moderna y posmoderna.

menos desde la narración. Creemos que es importante destacar que «la autoetnografía es una de las perspectivas que reconocen y dan lugar a la subjetividad, a lo emocional, y a la influencia del investigador en la investigación, en lugar de esconder estas cuestiones o asumir que no existen» (Adams *et al.*, 2019, p. 20). Si bien, nuestra experiencia conjunta no ha sido en el baile, sino en la investigación y la reflexión sobre el baile. El trabajo de investigación doctoral del cual se desprende este texto nos reúne con la experiencia de memoria, reflexión e investigación filosófica y dancística. Para Ricardo, como investigador cultural y codirector de tesis y, para Teresa, como doctorante y milonguera este artículo representó, al mismo tiempo, un reto y un placer; un espacio de diálogo para reunir nuestras formaciones e intereses en torno a lo cultural y a la danza, en particular, en torno al tango social en Puebla. Al centrar nuestro análisis en la experiencia de mujeres, también es importante señalar:

Mayoritariamente aquellos que abogan e insisten en las formas canónicas de hacer y escribir la investigación respaldan una perspectiva blanca, masculina, heterosexual, de clase media alta, cristiana y corporalmente capaz. Al seguir estas conven-

ciones, el investigador no sólo descuida otras maneras de saber, sino que también implica que otras maneras son necesariamente insatisfactorias e inválidas. La autoetnografía, por otro lado, expande y abre la mirada sobre el mundo y se aparta de definiciones rígidas de lo que considera la investigación significativa o útil. (Adams *et al.*, 2019, p. 20)

Más allá de la importancia de transparentar nuestras propias experiencias y hacer evidente su pertinencia política en términos de generación de conocimiento, hacemos énfasis en que la autoetnografía permite «utilizar la experiencia personal para ilustrar facetas de una experiencia cultural y, así, hacer que las características de una cultura sean familiares para los del grupo y los externos» (Adams *et al.*, 2019, p. 22). Es por ello que, a través de nuestros propios relatos autoetnográficos, intentamos dar cuenta de la experiencia del deseo, el aumento y disminución de la potencia y la improvisación. Esto nos permite dialogar con los testimonios de nuestras informantes y encontrar las resonancias que la milonga, como fenómeno cultural, tiene también en nosotros mismos:

Cuando los investigadores escriben autoetnografías, buscan producir descripciones densas, estéticas y evocativas de experiencias personales e interpersonales. Esto se logra primeramente discerniendo los patrones de la experiencia cultural evidenciada en las notas de campo, entrevistas u artefactos y después, describiendo dichos patrones usando etapas de narración [...] mostrando y contando, alternando las voces narrativas. De esta manera, el autoetnógrafo no sólo trata de hacer significativas y comprometidas las experiencias personales y culturales, sino que también produce textos accesibles con el fin de tener un público más amplio y diverso. (Adams *et al.*, 2019, p. 24)

Nuestro análisis se sitúa en un contexto histórico-social específico. En general, las comunidades milongueras, fuera de Argentina y Uruguay, siguen una lógica de desarrollo distinta; casi a la inversa que las comunidades rioplatenses. En México, por ejemplo, el tango llega como un producto cultural de importación, primero, a través de la música y el cine; después, a través de la danza de espectáculo y, por último, a través de la tradición de la danza social en las milongas.

Lo anterior tiene implicaciones específicas en distintos aspectos de la vida milonguera en Puebla. Nos interesa, por lo pronto, destacar dos de ellas. La primera, tiene que ver con el tiempo de vida de estas comunidades. Si bien es común escuchar entre la gente que baila tango que a algún pariente le gustaba mucho, normalmente se refieren a la música que se escuchaba en la radio, a las películas de Gardel, de Libertad Lamarque o de alguna otra de las grandes figuras del tango canción y del cine. En Puebla, por ejemplo, la vida milonguera tiene poco más de diez años de vida. Esto es importante dado que no es posible compararlo con comunidades en las que la tradición tiene alrededor de cien años, como en Buenos Aires.

La segunda implicación tiene que ver con el proceso de aprendizaje del tango. Como hemos dicho, su llegada al país se dio cuando ya había comenzado un proceso de codificación del baile en aras de poder ser transmitido pedagógicamente. Los y las bailarinas que llegaron a México, como la maestra Esther Soler, tenían formación académica en la danza, lo cual les daba elementos técnicos e interpretativos específicos para ejecutar y enseñar a bailar. Lejos de una enseñanza amateur transmitida de generación en generación, como la mayoría

de los bailes populares en América Latina, el tango social no comenzó a enseñarse en Puebla entre familiares o amistades, sino que se tuvo que recurrir a espacios dedicados a su aprendizaje. En dichos espacios pueden estar revueltos elementos de baile de corte más de escenario y exhibición, con elementos de la danza social, según el estilo de quien imparte las clases y sus antecedentes.

Finalmente, es importante aclarar que el uso que hacemos en este texto de los conceptos «buen y mal acoplamiento» y «afectos negativos y positivos» no obedece a un ejercicio de juicio sobre las experiencias de las bailarinas, ni sobre el fenómeno de la milonga como tal, sino a un ejercicio descriptivo, que quiere seguir el pensamiento de Spinoza. Siempre en el entendimiento de que las experiencias de baile son procesos vivos y no situaciones dadas como formas fijas.

2. Un infortunado encuentro

Para comenzar con el análisis, partiremos del testimonio de una integrante de la comunidad milonguera poblana. La llamaremos Malena para cuidar la confidencialidad de su testimonio:

Si yo puedo dibujar una línea donde podemos llamar felicidad y no felicidad como dos polos, la he atravesado toda. He podido explorar toda la línea y he decidido y he aprendido a elegir quedarme donde me gusta, pero he experimentado de todo un poco. (Malena, comunicación personal, 2 de octubre de 2019)²

Recorramos el polo negativo o de «no felicidad» en esa línea imaginaria que nos propone la bailarina Malena, polo que podemos llamar también, con Spinoza (1983), «disminución de potencia». En efecto, en la *Ethica*, el filósofo racionalista se sirve de las nociones de deseo, aumento y disminución de potencia para elevar la noción de afecto a un concepto filosófico y, al mismo tiempo, distinguirla de la noción de «pasión»: «Por afectos entiendo las afecciones del cuerpo con las que *aumenta* o *disminuye*, se favorece o se limita la potencia de actuar del

2. Las entrevistas de las que se nutre este artículo se realizaron en el marco del trabajo de campo de la investigación doctoral de Teresa Flores Solana: «Mujeres milongueras en Puebla: potencias y contradicciones en el espacio social del tango», codirigido por la Dra. Alison Lee y el Dr. Ricardo Pérez Martínez en el doctorado en Creación y Teorías de la Cultura de la Universidad de las Américas Puebla.

cuerpo mismo y a la vez las ideas de estas afecciones» (Spinoza, 1983, p. 133). Por ejemplo: si el cuerpo de la pareja de baile (hombre/mujer, mujer/mujer, hombre/hombre) que percibe la bailarina le provoca placer, entonces ella aumenta su potencia de actuar sobre la pista: «la alegría es el paso del hombre de una perfección *menor* a una *mayor*» (Spinoza, 1983, p. 202). A la inversa: si el cuerpo con el que la bailarina danza le produce disgusto, entonces ella disminuye en potencia al actuar sobre la pista: «la tristeza es el paso del hombre de una perfección mayor a una menor» (Spinoza, 1983, p. 202).

A esa dupla de aumento y disminución, alegría y tristeza, habría que agregar lo que Spinoza (1983) llama deseo (*cupiditas*). Esas tres nociones de deseo, aumento (*augere*) y disminución (*minuire*) de potencia conforman la triada afectiva de toda experiencia corporal que es, también, la base de todas las pasiones humanas: «salvo estos tres no reconozco ningún otro afecto primario», «los restantes se derivan de estos tres» (Spinoza, 1983, p. 146). Si queremos comparar esa triada afectiva con un péndulo, el deseo (*cupiditas*) sería el centro, cuyos extremos serían el aumentar y el disminuir de la potencia de actuar de un cuerpo que danza. Solo en las variaciones afectivas del deseo,

aumentar y disminuir (*intensidad*³, alegría y tristeza) de potencia, en esa música de transiciones instantáneas que hacen pasar al cuerpo de la tristeza a la felicidad, se esconde toda experiencia corporal realmente vivida. Es, entonces, a partir de estos tres afectos básicos que también la milonguera puede experimentar y conocer su propio cuerpo y los cuerpos ajenos con los que baila.

Es importante agregar que Spinoza (1983) distingue entre pasión y afecto: siendo las puras transiciones, los afectos son la base de todos los estados emocionales o pasiones. De este modo, el filósofo llama «alegría» al afecto que aumenta la potencia de actuar y «tristeza» al afecto que la disminuye. Sin embargo, los afectos de alegría y tristeza no son pasiones ligadas a estados emocionales, sino las puras variaciones o transiciones que aumentan o disminuyen la potencia, por eso hemos preferido el vocabulario dinámico – intensidad (*cupiditas*), aumento (*augere*) y

3. Dado el léxico polivalente en la Ética, podemos traducir la noción de *cupiditas* como deseo, noción íntimamente relacionada con la noción de *conatus*, pero si este refiere a la insistencia de permanecer siendo lo que se es, la noción de *cupiditas* se refiere principalmente a la inclinación o intensidad afectiva que resulta del aumento o la disminución de alegría o tristeza.

disminución (*minuire*)— frente al vocabulario emotivo —deseo, alegría y tristeza—, el cual puede confundirse también con pasiones o estados emocionales. Las pasiones derivan o se componen de las transiciones afectivas de aumentar y disminuir en la intensidad de potencia, y están ligadas a representaciones culturales en las que esas variaciones de potencia se efectúan. Con el laconismo que lo caracteriza, Spinoza (1983, p. 194) afirma: «La alegría y la tristeza y, por consiguiente, los afectos [*affectus*] que se componen de ellas o que se derivan de ahí, son pasiones [*passiones*]»

Las pasiones no son afectos dinámicos, sino afecciones estáticas ligadas a las representaciones de la memoria. Ejemplos de pasiones serían pues el odio, la ira, la venganza, timidez, soberbia, presunción, envidia, frenesí, melancolía, aburrimiento, soledad, incredulidad y todas las que podamos inventar culturalmente a pesar de que no suelen indicarse con las palabras conocidas. En breve: a diferencia de la pasión que es un estado ligado a una representación, el afecto es la pura relación de ir de más a menos potencia de actuar (tristeza) o de ir de menos a más potencia de actuar (alegría) del cuerpo y de la mente: «Si algo *aumenta o disminuye*, favorece o limita la potencia de actuar de nuestro cuerpo, la idea de esa

misma cosa aumenta o disminuye, favorece o limita la potencia de pensar de nuestra mente» (Spinoza, 1983, p. 194). En ese sentido, la práctica del tango no está exenta tanto de afectos como de pasiones.

Si, por decirlo de algún modo, cada uno de los individuos que conforman la pareja de baile, a pesar de que conozcan perfectamente la técnica de baile, no conocen adecuadamente su propio cuerpo y tampoco el de la pareja, entonces ambos padecen afectivamente y emocionalmente el baile, es decir, disminuyen en su potencia de actuar sobre la pista. Entendemos por «padecer» todos aquellos momentos en los cuales, por ejemplo, la persona que ejecuta el rol de guía se adelanta, mientras que la persona que es guiada se atrasa; una pierde el eje de equilibrio mientras que la otra va fuera de ritmo; una propone una dirección, pero la otra, quizá por distracción o descuido, no percibe la señal sutil de la mano. Cada paso es un tropiezo. Estando en disonancia afectiva (un cuerpo aumenta mientras el otro disminuye o viceversa), los cuerpos chocan y se estorban. Cada cuerpo baila por su propio lado. En consecuencia, las dos personas que bailan tango no conforman una adecuada pareja de baile por el simple hecho de que existe entre ellos un mal acoplamiento haciendo que su experiencia dancística se malogre.

Ahora bien, sería un error suponer que quien baila el rol de guía (ya sea hombre o mujer) es el que más actúa en el tango y viceversa. El padecer no tiene nada que ver con los roles de baile, es simplemente el resultado de no conocer adecuadamente su propio cuerpo ni el del otro, es decir, experimentar una disminución afectiva de potencia de actuar del cuerpo sobre la pista.

Después de este obligado rodeo teórico, podemos entonces preguntar y con ello regresar al testimonio de Malena: ¿Cuáles son las causas más comunes de que exista un mal acoplamiento en el tango social en Puebla y consecuentemente un padecer en los cuerpos que bailan? a) El miedo a quedarse demasiado tiempo sentada; b) el temor a cometer un error técnico, es decir, el miedo a «meter la pata» (perder el eje, estar fuera de tiempo y ejecutar erróneamente un paso o secuencia) y, finalmente, c) la incertidumbre que provoca no saber si la otra persona baila bien o mal. En breve: es frecuentemente por las pasiones negativas de inseguridad, incertidumbre y miedo por la que un cuerpo comienza a acoplarse mal a otro. La inseguridad, la incertidumbre y el miedo son los principales instrumentos de la tiranía de la mente sobre el cuerpo que baila; son, como afirmaba Spinoza (1983), esas pasiones tristes que, envolviendo una

disminución afectiva de potencia de actuar, paralizan el cuerpo y lo llevan a la inacción sobre la pista.

a) *La experiencia del miedo.* Suele comenzar con el cabeceo, una señal sutil de la inclinación del rostro en el que ejecuta el rol de guía, a través de la cual se invita a bailar en una milonga. Para que un encuentro y un buen acoplamiento sea posible, el cabeceo es el primer acuerdo que, aunque silencioso, encarna el deseo de bailar con una persona en particular, su inclinación hacia otro cuerpo. Sin embargo, esta experiencia de invitación gestual no se vive de igual manera en todos los casos. Hay, por ejemplo, milongueras poblanas que por ser de mayor edad están en desventaja al momento de ser invitadas a bailar frente a las bailarinas más jóvenes o con mayores habilidades en el baile. Según un testimonio:

Es que en el tango si no bailas bien, te quedas bien sentadita toda la milonga, en el tango te tienes que preocupar por la técnica, la postura, etc., etc. Y se te va olvidando disfrutar y el sueño que te motivó a bailarlo, el tango es hermoso, pero a veces con

todas estas cosas que pasan en las milongas, te cansas (emoción de cara triste). (*sic*, comunicación vía Facebook, 23 de febrero de 2022)

Los hombres, por su parte, al ser minoría en la mayor parte de comunidades milongueras, se enfrentan entre ellos para invitar a «las mejores bailarinas» en lo que en México se llama el «tiburoneo», que consiste en la práctica agresiva del cabeceo. Un hombre que «tiburonea» transgrede la sutileza del cabeceo, pues se posiciona de tal forma que a la otra persona le es incómodo negarse, al tiempo que obstaculiza a los otros hombres que buscan cabecear de maneras más disimuladas. En general, las mujeres suelen apreciar el cabeceo sutil porque les permite elegir discretamente a sus parejas (Taylor, 2013). El cabeceo es, al mismo tiempo, un ejercicio de atención y de acecho: una negociación gestual silenciosa. Hay que recordar que, en general, en el tango, la conversación en la pareja es mal vista, por lo que se privilegia la insinuación disimulada y los pequeños gestos. El intercambio verbal se minimiza y la sutileza de los gestos se maximizan. Además, siendo el tango una danza que alberga muchas contradicciones

aparentes, el cabeceo tiene que ser sutil, pero contundente. En fin, cuando se hace una mala elección o se acepta una invitación inadecuada suele iniciar un mal acoplamiento o, en jerga milonguera, «una mala tanda».

- b) *El miedo a cometer un error técnico.* Si bien el tango es un baile con orígenes populares en Argentina y Uruguay, a lo largo del tiempo sus movimientos se han codificado para poder ser enseñados en otros lugares del mundo, como en México. Es decir, el tango se ha «academizado», exigiendo así un lenguaje corporal especializado. Esto explica el miedo a cometer un error técnico, por ejemplo: perder el eje de equilibrio. Para bailar adecuadamente, la bailarina Malena sabe que el peso de su cuerpo es importante y por ello tiene que sostenerlo bien y no «perder el eje»; lo que supondría, en el peor de los casos, caerse. No pocas veces Malena pierde su eje, ya sea porque ella misma no se ha acoplado bien con su pareja, o porque esta le aplica demasiada fuerza a su cuerpo cuando intenta guiarla en un paso: «Me jalaba mucho», «Me hacía perder el eje», «Se iba colgando de mí», «Me rompió la espalda» (Malena, comunicación personal, 2 de octubre

de 2019). Otras más, ¿por qué no? Ella misma puede perderse en un paso particular porque no distribuye adecuadamente su gravedad o porque no está familiarizada con los zapatos de tacón. Todo esto suele suceder porque ella no conoce bien su cuerpo y, en consecuencia, lo padece durante la tanda de baile.

Existe también el temor a perder la noción del espacio. El cuerpo de la bailarina Malena se localiza siempre en un espacio concreto, en un sitio; primero en el contexto de Puebla, luego el de salón de baile: su frente, su atrás, su abajo y, en menor grado, su arriba la rodean. Los cuerpos de la pareja que están bailando en la milonga se desplazan en esas coordenadas sobre la pista, y deben estar atentos a no tropezar con otra pareja. No obstante, la bailarina Mercedes nos confía lo siguiente:

Se me va la onda de que atrás hay una pareja y le pego. Se me va, me siento súper mal cuando me dejo hacer el boleó y siento y digo: «¡Ay, soy una tonta!». Pero hay ocasiones en que sí calculo bien y sí se puede hacer, pero hay ocasiones que no y se me olvida. (Mercedes, comunicación personal, 2 de octubre de 2019)

El paso al que hace referencia (boleó) supone levantar la pierna del piso, lo cual, en el caso de las mujeres que llevan zapatos de tacón, expone peligrosamente la punta hacia el aire; si eso se hace en un momento en el que hay una pareja atrás, ella puede «enterrarles» el tacón. Esto es muy mal visto, en las milongas se considera una falta terrible, ya que los códigos espaciales son muy estrictos, y podrían dejar de sacarte a bailar por algo así. Finalmente, está el miedo a perder la música. Si se pierde el espacio y la música se pierde todo en el baile. La bailarina Mercedes nos confía: «La musicalidad, como la escucho no la puedo interpretar. Siento que el cuerpo me queda corto. O sea, lo escucho, a veces ya memoricé el ritmo, pero en el momento en cómo quisiera expresarlo, no me da el cuerpo» (Mercedes, comunicación personal, 2 de octubre de 2019). También en el tango se suele culpar el cuerpo por la experiencia negativa que se experimenta.

c) *La incertidumbre que provoca no saber si la pareja baila bien o mal.* Quienes asisten regularmente a la milonga en Puebla suelen conocer el baile de los demás y, en consecuencia, tienen personas a las que prefieren como pareja

de baile. Aunque no siempre esto sucede así, pues siendo una comunidad abierta, muchas veces se escoge como pareja a personas desconocidas y entonces el baile puede comenzar con una cierta incertidumbre sobre la técnica del otro. Incluso, aunque se conozca el modo en que baila el otro, la pareja no siempre baila igual ni tiene el mismo humor sobre la pista. Los cuerpos, que son paquetes de afectividad que aumentan o disminuyen, están en constante movimiento y nunca son los mismos con respecto a ellos mismos y con respecto a otros. Esto hace parte de la complejidad del baile, pero también de su inesperada belleza.

Puede suceder, en fin, que a pesar de que la bailarina Mercedes domina su técnica; conoce la música y el espacio, además de haber tenido la fortuna de responder al cabeceo adecuado, es decir, de encontrarse con una pareja que le conviene a su propio cuerpo. Sin embargo, en el momento de interpretar en pareja todo eso se vuelve contra su cuerpo, lo limita y lo encierra; entonces, ella suele culparse.

Repetir mecánicamente los pasos aprendidos en la academia, seguir la música (el tiempo) y moverse en la pista (el espacio)

no significa interpretar bien, sino repetir mecánicamente lo aprendido y memorizado. Ella dice: «Me siento limitada, sí» (comunicación personal, 2 de octubre de 2019). Sintiéndose encerrada en su propio cuerpo, experimenta una pasión triste: la frustración. En cierto modo, Mercedes culpa a su propio cuerpo, porque no lo conoce adecuadamente, sobre todo mientras baila en pareja y, entonces lo padece porque experimenta una disminución afectiva de su potencia de actuar; y disminuye también su performance sobre la pista. Todo sale mal.

Como hemos visto hasta ahora, cuando existe un infortunado encuentro y la experiencia de baile se malogra, entonces los dos cuerpos que conforman la pareja experimentan –así lo dicen la mayor parte de las bailarinas entrevistadas en Puebla–, pasiones negativas: miedo, incertidumbre, enojo, tristeza y culpa. Malos humores y pasiones tristes. Puesto que el cuerpo es un paquete de afectos y pasiones performativas, literalmente la experiencia de baile se padece sobre la pista. Así, de las transiciones que aumentan o disminuyen la potencia de actuar de un cuerpo sobre la pista, surgen los malos humores o las pasiones tristes que las bailarinas experimentan.

Entre quienes escribimos aquí, Ricardo es quien ha tenido una experiencia más corta

con la práctica del tango y, si bien su experiencia no fue negativa, hubo muchos momentos en los que se acopló mal a su pareja de baile, perdiendo el ritmo de la música, confundiendo el espacio y tropezando. Tan así es que le es difícil escribir sobre su propia experiencia: le faltan muchas palabras técnicas, además de que tiene algo de pudor en expresar lo que siente porque puede ser objeto de risas. Quizá ello tenga relación con su experiencia personal en el baile. Escribir es difícil, escribir sobre el baile todavía más, y sobre todo para alguien que no baila bien. No obstante lo anterior, he aquí un breve intento.

2. 1. Relato autoetnográfico 1: Ricardo

En 2008 tomé mis primeras clases de tango, en el marco de las actividades que organizaba el centro estudiantil de la Universidad de Estrasburgo. Mi pareja era una amiga italiana llamada Loredana. Fue ella quien me invitó a tomar las clases como su pareja, pues un requisito para esa actividad estudiantil era inscribirse en parejas.

Recuerdo que después de mis primeras clases pensé: el tango es un baile muy exigente. Los movimientos implican involucrar muchas partes del cuerpo y, sobre todo, atención mental, especialmente para el hombre quien tradicionalmente baila en

el rol de líder o guía. Quizá era mi modo de disculparme por mi propia torpeza. Pensaba que el hombre en su rol de guía tenía toda la responsabilidad. Hoy sé que eso es verdad solo en parte, pues es cierto que quienes bailan en el rol de guiadas o *followers* enfrentan otro nivel de dificultades también, que en su momento, yo no conocía.

He de confesar que mi sentido espacial es muy malo, nunca consigo orientarme bien. Esto no me ayudó a coordinar los movimientos con el tiempo y el espacio, cualidad fundamental para bailar en pareja. A pesar de hacer esto explícito frente a mi amiga, ella me animaba a intentar otra vez y mejorar.

Una de las clases que más sufrí fue en una en la que recuerdo intentar una secuencia que incluía un paso llamado «gancho» en el cual la mujer, en este caso Loredana, tendría que hacer un movimiento rápido entre mis piernas con una de sus piernas, justamente como si metiera un gancho. Yo mido apenas 1.55 m y Loredana mide 1.65. Esta asimetría corporal, además de nuestra condición de aprendices novatos en la materia, no nos ayudaba para nada. Eso nos llevó a intentar muchas veces completar esa secuencia, sin éxito.

Yo me sentí algo apenado, frustrado y enojado. La práctica de estos movimientos parecía evidenciar mi torpeza y la in-

capacidad para acoplarnos como pareja. Incluso creo que sudé debido a los nervios. Pero gracias al buen humor de Loredana, nosotros mismos comenzamos a reír y dejamos de bailar. La risa ayudó a liberar las tensiones que sentía en ese momento.

Entonces, nuestros profesores, una pareja de bailarines rusos, que nos vieron fracasar, interrumpir el baile y echarnos a reír, nos tomaron como sus respectivas parejas, pero ambos en el rol de guías. La profesora tomó como pareja a Loredana y el profesor me tomó a mí. Por primera vez me tocó bailar un rol de guiado que normalmente corresponde a la mujer.

Esta experiencia cambió por completo mi perspectiva, pues al bailar con el profesor sentía que los movimientos fluían y esto se convirtió en una experiencia agradable. En México utilizamos la expresión «me bailó» en los bailes populares cuando nos referimos a una experiencia en la cual bailamos con alguien que nos demuestra ser capaces de manera que ni nosotros mismos sabíamos que podíamos bailar. Normalmente es para referirse a una experiencia placentera en la cual hubo menos preocupación por la ejecución de los pasos y más sensación de conexión y disfrute.

Si bien mi breve experiencia en el tango como guía me conectó con la dificultad de ejecutar con facilidad ciertos movimientos

y coordinarlos con una pareja con quien, además de todo, no había un acoplamiento «natural» dadas las características de nuestros cuerpos; es cierto que mi breve experiencia como guiado me mostró la posibilidad de conectar con un cuerpo completamente desconocido y disfrutar un momento de movimiento musical libre de preocupaciones y conectado simplemente con el presente.

3. El azar de un buen encuentro

Regresamos a lo que afirma Malena:

Si yo puedo dibujar una línea donde podemos llamar felicidad y no felicidad como dos polos, la he atravesado toda. He podido explorar toda la línea y he decidido y he aprendido a elegir quedarme donde me gusta, pero he experimentado de todo un poco». (Comunicación personal, 2 de octubre de 2019)

Recorramos ahora el polo positivo de esa línea imaginaria que nos propone la bailarina, es decir, recorramos el polo de la felicidad, la alegría o el aumento de potencia de actuar sobre la pista de baile.

Si, como ha dicho Spinoza (1983), un cuerpo solamente se conoce en relación

con otros cuerpos, podemos decir entonces que, cuando existe un buen acoplamiento en la pareja, las bailarinas conocen bien sus propios cuerpos y el cuerpo con el que bailan, es decir, actúan libremente sobre la pista. Entendemos por «actuar» todos aquellos momentos en los cuales los dos cuerpos de la pareja, independientemente de su género y rol de baile, sienten una conexión afectiva profunda y positiva; las bailarinas distinguen habilidades musicales que no sabían que tenían; se apropian del espacio en el que se encuentran y experimentan una forma de comunicación corporal afectiva fluida que las potencializa sobre la pista abriendo así el espacio a la improvisación artística. El baile se disfruta. En ese sentido, podemos afirmar que ya no hay dos cuerpos sino uno solo, el de la pareja, y los dos roles del baile ya no se aprecian el uno al otro por separado; surge eso que María Rosa Oliveira-Williams (2012, p. 213) llama «lo colectivo como individualidad». Cuerpo colectivo que, valga la aparente paradoja, sin embargo, no niega la «autonomía» de cada cuerpo y de cada rol del baile. El cuerpo plural o colectivo actúa o baila, porque se conoce y autoafirma como un todo. Decíamos que el conocer del cuerpo es su actuar, independientemente de su género (mujer/ hombre) y del rol (guía/ guiada) que se ejecute sobre la pista.

En una buena correspondencia los dos cuerpos bailarines ya no sienten únicamente sus propios cuerpos individuales, sino que el cuerpo común de la pareja o el cuerpo plural se autoafirma y conoce a sí mismo mientras baila o actúa sobre la pista, pues en él el rol de guía y el rol de guiado se complementan mediante una experiencia afectiva de agenciamiento que da como resultado un todo indivisible durante el tiempo que dura la tanda. La experiencia de baile cambia completamente y cambia para bien: lo que capta ahora el cuerpo de las bailarinas Malena, Mercedes y Lucía no son efectos, indicaciones u órdenes de su pareja que ellas deben seguir rigurosamente, sino que los dos cuerpos componen un nuevo sistema de relaciones afectivas (alegría, placer, goce) y corporales (movimiento, velocidad y reposo) perfectamente complementarias. Podemos afirmar entonces que ese nuevo cuerpo se vuelve más potente, abriendo así la posibilidad de que algo nuevo pueda suceder, la improvisación artística. La potencia de este nuevo cuerpo no es la suma de las dos potencias individuales, sino una nueva potencia conjunta, pues, como sostiene Spinoza (1983, p. 189), «si, por ejemplo, dos individuos, enteramente de la misma naturaleza, se unen el uno al otro, componen un individuo dos

veces más potente que cada uno por separado».

¿Cuáles son las razones más comunes por las que, según la comunidad de tango en Puebla, puede haber un buen acoplamiento y, consecuentemente, un actuar mejor de los cuerpos que bailan sobre la pista como uno solo cuerpo plural? Analizando las entrevistas, proponemos pensar en tres elementos: a) la disposición corporal recíproca, b) el abrazo, y c) la musicalidad reflejada en lo que llamamos «encarnar la música».

a) *La disposición corporal recíproca*. Se entiende como la capacidad del cuerpo para disponerse a ejecutar lo que desea, unida a la voluntad de poner esa capacidad al servicio, no de la pareja, sino del buen acoplamiento con la pareja. También podemos llamarla, con Spinoza, *cupiditas*, es decir, deseo. Esta capacidad puede estar vinculada directamente con la técnica de baile o no. Es decir, alguien puede estar muy entrenado y tener una gran técnica y no tener disposición corporal y, por el contrario, alguien con elementos técnicos básicos y entrenamiento de principiante puede «poner a disposición» su cuerpo «a la situación» de manera que la pareja de

baile sea posible. Además de que una misma persona no va a bailar siempre con la misma pareja y tampoco va a bailar igual, aunque sea con la misma persona. Como hemos mencionado antes, se trata de procesos vivos, no de categorías rígidas. Sin embargo, es cierto que después de entrenamiento a base de repetición, el cuerpo genera memoria muscular y ciertos elementos de la danza se convierten en una especie de hábito corporal.

La disposición corporal es una inclinación del propio cuerpo, apertura al cuerpo del otro, deseo; y es el resultado de su aumento o disminución de potencia. Esto pareciera tener algo de azar, algo de voluntad y otro poco de aprendizaje a base de repetición; también guarda una relación interesante con otro de los *pisos* comunes para la pareja, además de la danza, el contacto con la tierra. Al estar parada sobre el suelo, cada pareja mantiene un contacto de fuerzas con el mismo que le permite estructurar su postura y disponer de su movimiento. La disposición corporal guarda pues un vínculo estrecho con la capacidad de cada integrante de la pareja para conectarse también con el suelo.

b) *El disfrutable abrazo de pareja* (independientemente de la identidad sexual de las personas que bailan). Es el resultado concreto de la conexión recíproca de los dos cuerpos que bailan, facilitada por el espacio y la música, pero en ocasiones también nacida desde la invitación el cabeceo. Al respecto, una milonguera, Aurora, nos narra su experiencia sobre la primera vez que bailó tango y sintió esa sensación:

La primera vez fue en el Breve Espacio y fue gracias a que bailé con Tadeo. Porque lo que sentí con Tadeo fue así como... sentí que el alma se me iba. O sea, sentí como, ¿me entiendes? [suspiro]. O sea, nunca en todas las danzas que había bailado había sentido eso. Como que el alma, claro, como que se desprendía, y yo estaba así, y fue muy bonito. Y esto del abrazo pues más bien fue la primera vez. (Aurora, comunicación personal, 3 de abril de 2020)

Como podemos ver en el testimonio, Aurora tiene incluso dificultad para encontrar las palabras precisas que expliquen realmente qué fue lo que pasó. Puede ubicar bien cuándo pasó, con

quién pasó, de qué manera la impactó y que se trataba de una experiencia inédita para ella, pero al decir que el alma se le iba o se le desprendía del cuerpo, lo que nos dice es que la única manera que encuentra para definir la conexión, es comparándola con una experiencia inmaterial cuando, paradójicamente, es el momento de conocimiento/acoplamiento más corporal dancístico que ha tenido. Al tratar de ahondar en esta misma experiencia, la milonguera nos cuenta:

Indudablemente es la música pero creo que también, más que nada, son los cuerpos. Es la conexión de estos cuerpos así más en esta parte del pecho, del corazón. Es la conexión que se siente en esa parte. *Aún sin saber bailar*⁴ [...] Lo que sentí fue esa conexión como en el pecho, así tremenda. Eso es lo que, claro, lo que me hizo buscar clases y lo que me hace seguir yendo. Como este suspiro que me brinda el baile, el tango, las luces. (Aurora, comunicación personal, 3 de abril de 2020)

4. Las cursivas son nuestras.

Destacamos en este último testimonio el hecho de que Nina dice que aún sin saber bailar logró sentir esa conexión y, ahora sí, hace referencia al cuerpo, al pecho concretamente que, en el tango, es uno de los lugares de contacto más importantes entre una persona y otra, pues además de la espalda, las manos y los brazos, el pecho es el espacio a través del cual se comparte información entre los dos roles de la pareja. A diferencia de otras danzas de abrazo, en el tango milonguero se busca que no haya espacio entre corazón y corazón. Abrazo profundo.

- c) *Musicalidad o la posibilidad de encarnar la música.* La construcción musical del tango es compleja y, sin entrar aquí en todos los detalles que implica, quisiéramos mencionar dos elementos fundamentales en la experiencia del baile social en términos de la relación movimiento-música. El primero de ellos tiene que ver con el ritmo, también conocido como el pulso; es aquel elemento que, como dice Emilio Rosales (2022), hace posible que el tiempo se encarne en el cuerpo. El segundo es el elemento melódico, para muchos docentes en el tango es fácil transmitirlo

como aquel elemento de una canción que se puede reproducir con un silbido. Ambos conviven y están presentes en una canción que, con mayor o menor complejidad, la pareja de baile escucha e interpreta.

La experiencia de sentir que el movimiento y el sonido se correlacionan supone un dominio/conocimiento de habilidades técnicas, como de sensibilidad, oído y conocimiento musical. El tango, en tanto fenómeno que incluye no solo la danza, sino la música y la poesía, ofrece a sus intérpretes milongueras la posibilidad de hacer suya la experiencia musical a través de movimientos o de la quietud, es decir, les ofrece la posibilidad de encarnar la música en tanto su cuerpo se convierte en un vehículo de sensaciones posibles para materializar la pieza musical.

Cuando escuchamos que cierto milonguero, milonguera o pareja tiene «buena musicalidad», es porque justamente se refiere a esta experiencia a través de la cual la música se pone en primer plano a través del movimiento del cuerpo, porque el cuerpo es movimiento. Esta musicalidad puede ser

construida desde distintos estilos, no nos detendremos en eso aquí. Simplemente consideramos fundamental destacar que la musicalidad de cada integrante de la pareja tiene una carga de información subjetiva sobre su interpretación de la música muy importante y, al lograr una conexión, esta información se comparte, a manera de diálogo, a través del abrazo y la improvisación.

En breve: en el buen acoplamiento, las dicotomías binarias (hombre/ mujer, rol de guiado/ rol de guiado/) tienden a fundirse, convirtiéndose en «lógicas diferentes pero conectadas» (Oliveira-Williams, 2012, p. 219). Como hemos visto, cuando existe un buen encuentro y la experiencia de baile se disfruta, entonces los dos cuerpos que conforman la pareja de baile perfectamente acoplada experimentan –así lo dicen también la mayor parte de las bailarinas entrevistadas de Puebla– emociones positivas: alegría, placer, goce, disfrute. Todo esto, no les genera solamente una sensación de bienestar, sino que también les motiva a mantener un compromiso con la danza.

De las transiciones que aumentan progresivamente la potencia de actuar de un cuerpo sobre la pista surge ese disfrute en

pareja. De ahí que, para explicar su propia experiencia mientras bailan, diferentes personas utilicen palabras vinculadas al placer, la alegría e, incluso, el éxtasis. Es más, las pasiones aparentemente tristes que se experimentan, por ejemplo, la melancolía de la música o la nostalgia que provoca la memoria, esas pasiones fluctuantes se experimentan de modo positivo pues se incorporan al baile: «una pasión, deja de ser una pasión, tan pronto como formamos una idea clara y distinta de ella» (Spinoza, 1983, p. 324). Es así que, entonces, y solo entonces, la improvisación dancística puede tener lugar.

Para seguir pensando el buen acoplamiento, quisiéramos presentar este segundo relato autoetnográfico. Esta vez, desde la experiencia de Teresa, para quien en un momento determinado, cerrar los ojos al bailar, opera como señal inequívoca de la conexión que deriva del acoplamiento entre los cuerpos. La confianza, el famoso «dejarse llevar», la experiencia de fluir en el movimiento se ancla a señales pequeñas y fundamentales que el cuerpo lee como seguras y para disponer de sí y para proponer el movimiento improvisatorio.

3. 1. Relato autoetnográfico 2: Teresa

Carlos Brizuela, uno de los milongueros más experimentados que conozco y con quien tuve el placer de tomar clases para aprender el rol de guía me dijo alguna vez que el mejor regalo que le puede dar una mujer (guiada) a un hombre (guía) en el tango es cerrar los ojos mientras bailan.

Esto me hizo recordar dos cosas: el primer momento en el que cerré los ojos mientras bailaba como guiada y el momento en el que, años después, fui consciente de que no lo había vuelto a hacer casi nunca. Sobre todo, mientras más aprendía a bailar y mi nivel –por decirlo de alguna manera– avanzaba.

El primer momento en el que cerré los ojos mientras bailaba fue en Buenos Aires, en una academia de barrio en donde encontré una pareja de maestros que daba clases y a donde fui por primera vez a aprender. Conocí a Guillermo, un hombre mucho mayor que yo, quizá de unos 60 años en aquel momento, con quien coincidía en las clases y con quien practicaba la mayoría del tiempo por la facilidad que, desde el principio, tuvimos para bailar juntos. Perfumado siempre por alguna loción fresca y atalcada cuyo

nombre nunca pregunté. Recuerdo el estilo de abrazo de Guillermo: cerrado e íntimo. Tenía más experiencia que yo, pero seguía siendo principiante. Sus recursos al bailar eran muy básicos, pero era un buen milonguero. Su abrazo se sentía seguro y cómodo y mi memoria guardó nítidamente ese momento en el cual, sin darme cuenta, cerré los ojos mientras bailábamos algún tango. El costado de nuestras frentes se tocaba sutilmente y había una especie de lenguaje corporal entre los dos que mi cuerpo interpretó como un espacio seguro y placentero.

Después de eso no recuerdo cerrar los ojos muy a menudo. Sobre todo, en los últimos años. Rara vez volví a tener esa sensación. Excepto cuando bailé con Carlos, el milonguero de quien hablé al principio. Con él era una situación casi instantánea: su abrazo era como una declaración de amor y de ternura. La honestidad de aquel gesto permite la entrega en otro nivel. No solo hay disposición corporal para bailar o conexión entre ambas personas, se trata de una especie de tregua en donde mis ojos están cerrados porque sé que sus ojos van a ser los ojos de los dos.

La dimensión técnica de este evento es, hasta cierto punto, simple. Si la persona que va guiando es quien va caminando de frente de acuerdo a la estructura y disposición

básica de la pareja de tango en la milonga, esto significa que quien guía puede ver el espacio de manera más completa, así como el desplazamiento de las parejas que van delante de ellos o a los lados. Lo más práctico es que sea el principal encargado de observar y decidir hacia dónde se desplazará la pareja. Esta es una de las dificultades también del rol de guía, la capacidad para decidir de manera precisa y musical hacia dónde y cómo ir en términos de velocidad, tiempo y distancia. Es por ello que la persona que guía no puede cerrar los ojos, pero la persona guiada sí.

¿Cuál es ese regalo del que habla Carlos, aquel que se entrega al cerrar los ojos mientras se baila? La confianza. Una confianza que es, literalmente, ciega. Pero que *observa* de otra manera; a través de la forma en la que la otra persona abraza, en cómo se mueve, en la manera en que está dispuesto su cuerpo al bailar.

Esta disposición es la condición necesaria para que exista una conexión y, por ende, un abrazo que permita la improvisación. A través de esta conexión (que al cerrar los ojos pareciera casi mística), la conciencia del propio cuerpo pareciera fundirse con la de la otra persona la cual, desde su posibilidad de ver y decidir la dirección del movimiento, aporta un sentido de seguridad a

quien abraza y también la posibilidad de concentración en otras facetas del baile que no son interrumpidas en ese momento por lo visual.

¿Cuántas veces cerramos los ojos para poder escuchar algo de manera más intensa? Pareciera que la mirada a veces nos estorba. Pero no podríamos bailar con los ojos cerrados en medio de una pista de baile sin tropezarnos y probablemente caernos después de uno o dos pasos. Eso solo es posible en el contexto del abrazo de tango que ofrece *ese* espacio dentro del espacio de la milonga.

Mientras abrazaba a Guillermo no solo conocía su cuerpo, y por ende, el mío; también conocía la música. Eso me permite a la fecha recordar qué canción estábamos bailando en ese momento: «Así se baila el tango» con la Orquesta de Tanturi (1942) que dice: «Así se baila el tango, / mezclando el aliento, / cerrando los ojos / pa' escuchar mejor / cómo los violines / le cuentan al fueye / por qué desde esa noche / Malena no cantó».

4. La improvisación artística

Podemos definir la improvisación en el tango como la experiencia de la pareja de

creación de movimiento conjunto en congruencia con la música que suena en la milonga. Hallam e Ingold (2007) entienden la improvisación en las artes como un devenir de la capacidad creativa de la persona que se diferencia de otras formas de manifestación de la creatividad, como la innovación técnica, en la medida en la que está centrada en el proceso creativo en sí y no en los productos que derivan de él. La improvisación artística, desde esta óptica, se trata de un fin en sí mismo y no un medio para otra cosa.

En otra aproximación al concepto de improvisación, como la derivada de la teorización en torno a la danza *contact improvisation*, se afirma que la improvisación: «le exige al bailarín un tipo de conciencia específica en la que la creación y la ejecución ocurren en un tiempo y espacio simultáneos, pues para dicho acto no existe ninguna clase de preparación coreográfica establecida con anterioridad» (Dowling, 2018). Si bien no hay una preparación coreográfica previa, quienes asisten a las milongas han pasado por un proceso de aprendizaje previo (distinto en cada contexto) en el cual se han familiarizado con ciertos movimientos que al momento de improvisar son ejecutados sin que necesariamente sean pensados en el momento en el que se está bailando.

De hecho, es común escuchar en milongueos y milongueras que su disfrute en la pista apareció o se potenció cuando pudieron «dejar de pensar».

Para Torrents (2013):

Cualquier modalidad de danza improvisada puede ser muy reveladora para analizar la emergencia de comportamiento creativo, puesto que el objetivo de este tipo de prácticas es justamente esta misma creatividad, y no está condicionada a la efectividad de las acciones. (p. 131)

En este sentido, los bailarines, investigadores y pareja de tango, Gloria y Rodolfo Dinzel (2018) apuntalan:

Para que la improvisación fluya como juego de construcción, es fundamental que cada uno de los que compone la pareja responda al proceso de creación desde la conciencia real de una autonomía propia, que por definición constituye la facultad de gobernarse por sí mismo. (p. 36)

Una joven asidua a las milongas de la comunidad de Puebla que estudiamos, Eva, narra una anécdota en la cual la manera de bailar de una pareja fue tan impresionante que todos decidieron sentarse a verlos, cabe

mencionar que la pareja a la que hacemos referencia no eran profesores, ni bailarines profesionales de tango, sino habitués de las milongas igual que las personas que los vieron:

Los veías disfrutar un montón. Y yo veía, por ejemplo, una libertad de no sentirse presionados de que saliera bien, sino que fluía. Y se notaba en los dos. Y es tan fuerte que se transmitió a todos los que estábamos ahí. Yo creo que fue un espectáculo bien bonito verlos bailar. Yo nunca los había visto bailar a ese nivel, jamás. (Eva, comunicación personal, 31 de marzo de 2020)

Este testimonio, como podemos ver, no habla de ciertos pasos, secuencias o movimientos concretos. Tampoco habla de la trayectoria de los integrantes de la pareja, sino que destaca elementos como la libertad, el fluir, la capacidad de transmitir el disfrute a quienes estaban viéndolos bailar. Todo esto nos refiere un proceso: son construcciones en movimiento que la pareja al bailar logra por unos instantes y después desaparecen. Esta pareja improvisó en la medida en que logró una conexión eficiente entre ellos mismos y la música. Aleatoriamente, se logró una conexión también con

el «público» que ese día coincidió con la pareja en la milonga, aunque en realidad no haya estado planeado así, sino que surgió de *improvisto*.

La bailarina Milena Plebs⁵ dijo en un taller impartido en Puebla en 2019 que una de las tandas más lindas que había bailado fue con un hombre mayor en Colombia con quien no hizo nada más que caminar con un lindo abrazo. Es curioso que una figura tan importante en el mundo del tango como ella, que ha bailado con los mejores bailarines del mundo, destaque el disfrute que puede sentir con elementos técnicos aparentemente tan básicos, pero que implican un nivel de conexión corporal y de ejecución profundos: caminar, improvisando un lindo abrazo. La caminata (su técnica, cadencia, etc.) es el eje a partir del cual se configura el desplazamiento en el espacio de la milonga, así como la interpretación más elemental y, al mismo tiempo, más profunda de la música. No es pues difícil imaginar que sea la caminata uno de los lugares privilegiados en donde la improvisación tiene

5. Milena Plebs es una bailarina y docente de tango reconocida a nivel mundial. Su paso por Puebla se dio en el marco de unos talleres de tango salón en 2019. Durante muchos años fue pareja del también reconocido a nivel mundial, Miguel Ángel Zotto.

lugar. De acuerdo con María Julia Carozzi (2015), una buena caminata es una de las habilidades máspreciadas que puede ofrecer un bailarín. Se trata, de acuerdo con su experiencia de bailarina y de investigadora, de un aspecto coreográfico e interpretativo del baile en sí mismo y no solo de un mecanismo de desplazamiento en la pista. También afirma que: «El caminar bien el tango, sin que de ello resulte una forma de baile repetitiva y sin gracia, supone jugar con el ritmo de la música y responder a él sin reproducirlo con exactitud» (Carozzi, 2015, p. 107). Esta experiencia, como se indica anteriormente, supone una relación directa con la música ya que esta tiene un lugar primordial en el movimiento: por un lado, supone límites y, por el otro, facilita el aumento de la potencia de actuar del cuerpo sobre la pista.

Para Hallam e Inglod (2007), una de las condiciones de la improvisación es, como también lo venimos sugiriendo aquí, su relacionalidad situada, pues en la experiencia de la improvisación se encuentra: «el potencial dinámico de todo un campo de relaciones para mostrar a las personas que están situadas en él»⁶. Curiosamente, los autores uti-

lizan, como ejemplo de esto, la caminata de los peatones en la calle: sus distintas trayectorias son un ejercicio creativo de improvisación –si no artística, sí experiencial– en la medida en que lo llevan a cabo en una constante negociación con el espacio, el tiempo, los objetos y las otras personas a su alrededor. Lo mismo sucede en la caminata del tango, donde también existen límites en cuanto a la circulación en la pista que permiten que las parejas se desplacen de manera controlada y armónica. Como nos sugiere Mercedes, la improvisación está situada y delimitada, lo que implica múltiples posibilidades de expresarse dentro de esta situación, siempre y cuando exista un buen acoplamiento:

Yo disfruto mucho la improvisación porque soy pésima memorizando. No memorizo nada. Pero la disfruto cuando ya hay algo técnico más claro en mi cuerpo, sino esta parte de permitirle al instinto salir, no, no puedo. (Comunicación personal, 2 de octubre 2019)

La improvisación dancística se da en el marco de ciertas condiciones y límites, como lo veíamos previamente con la música o con

6. La traducción es nuestra. La cita original en inglés es la siguiente: «the dynamic potential of an entire field of relationships to bring forth the persons

situated in it».

el propio conjunto de códigos de la milonga: existe todo un lenguaje corporal al que los y las bailarinas tienen acceso a través de la técnica y el aprendizaje del baile que les permite entenderse, conectarse y dialogar creativamente. Este lenguaje se compone de distintas unidades de movimiento y quietud que pueden ir desde lo más simple, como una respiración, hasta lo más complejo, como los mensajes a través de los músculos dorsales de la espalda o la fuerza de la zona central-inferior del torso (*core*).

A esta posibilidad particular de improvisar que ofrece el tango en la milonga le podemos llamar, invitando a la reflexión a Spinoza, potencia de actuar en el baile que el cuerpo común de la pareja puede experimentar cuando existe un buen encuentro. Con la elección del concepto de potencia se busca vincular la tradición spinozista, pasando por las lecturas de Nietzsche a Deleuze, con el afecto. Para Spinoza (1983, p. 142), la potencia es «el esfuerzo con que cada cosa se afana por perseverar en su ser», lo que «no es sino la esencia actual de la cosa misma». El ser es potencia, *conatus*, deseo de preservación. Nosotros entendemos aquí la potencia no solamente en sentido filosófico de Spinoza, sino que queremos también comprenderla como una expresión a través de la cual se expanden o intensifican las

posibilidades de ejecución en el baile, de *ser* en el baile en pareja. La potencia del baile en el tango, que la improvisación posibilita, implicaría una vía a través de la cual quienes participan de él son capaces de acrecentar, además de su paquete de afectividad corporal individual, su potencia de expresar mejor o con más intensidad el cuerpo plural de la pareja. En ese sentido, y sin referirse específicamente a Spinoza (1983) pero siendo coincidentemente concordante con sus planteamientos, Malena refiere:

Improvisar es ser. Es el ser. Si tú puedes ser, ya estás. Para mí, improvisar es ser porque es el auténtico. Es eso. Entonces, si algo en la vida te da la oportunidad de poder ser... ¡pff! ... Pues no inventes, estás como del otro lado... Pues eso, yo pude ser pero no lo sabía. Eso apenas hace poco que lo desmenucé. Después de años, después de bailar, después de sentir, dices: «¿Qué es esto?» Pues es que soy [...] Entonces, a mí el tango me ofrece ser, entonces estoy porque soy. (Comunicación personal, 2 de octubre 2019)

Si, para Spinoza (1983), la potencia es la esencia actual de la cosa misma, entonces ella no únicamente experimenta un acrecentamiento de la amplitud de la propia

experiencia afectiva, sino también la posibilidad de disminución de la misma, con la posibilidad de que incluso esa disminución se convierta en algo «positivo». Como en la vida misma, en el tango también está presente este elemento «negativo», pues no todas las experiencias del baile son siempre placenteras, sino que conviven en tensión con experiencias pequeñas de frustración, insatisfacción o, incluso, agresión. La potencia, en tanto categoría móvil, siempre implicará que lo que puede aumentar, puede también disminuir. Sin embargo, incluso las pequeñas frustraciones y los diminutos errores pueden convertirse en algo «positivo», si, comprendiéndose afectivamente, se incorporan a la improvisación. De ahí que cuando esto sucede se generan pasiones alegres o «positivas» como el gozo, la felicidad o el placer. Si bien es cierto que siempre existen pequeños y diminutos afectos «negativos» que momentáneamente disminuyen una acción del baile, también es cierto que los cuerpos tienen la posibilidad de moverse de acuerdo con lo que les provoque más placer, seleccionando los instantes de mayor amplitud afectiva, y en función de lo que la música y el espacio posibilitan. Para que esto se logre, tiene que haber un grado elemental de conexión, es decir, una disposición del cuerpo para dejar

afectarse por el otro cuerpo, por el espacio y por la música.

El aparente límite en la expresión dancística en realidad funciona como un vehículo que provee un espacio para la realización del acrecentamiento de la amplitud de la potencia expresiva a través de la improvisación. Por ejemplo: retomando los límites del tango, recordamos que tradicionalmente este impone ciertas posibilidades de ejecución de acuerdo con la condición sexo-genérica de las personas. Esta forma tradicional de enseñar y bailar tango se ve cuestionada por el tango *queer* que revierte, flexibiliza, cuestiona y aumenta las posibilidades de baile de las personas, independientemente de si se identifican como hombres, mujeres o cualquier otra identidad o preferencia sexual. En ese sentido podríamos decir que, expandiendo su límite, el tango *queer* aumenta la potencia de la improvisación en el tango al abrir y flexibilizar los códigos de baile varones-guías/mujeres-guiadas: la improvisación cuestiona la condición rígida de los roles dada por la tradición y los hace móviles. Las posibilidades de un cuerpo en el baile aumentan y se diversifican generando así un proceso de adecuaciones nuevas para quienes las experimentan.

Decíamos antes, que el cuerpo plural de la pareja hace posible, más que el baile

bien ejecutado, la experiencia feliz de la creación dancística, que es una propiedad común de ambos cuerpos. Podemos decir que ahora los dos cuerpos perfectamente acoplados poseen una idea clara y distinta de sus cuerpos, es decir, se conocen gracias a la experiencia de la improvisación. La improvisación, debemos insistir, no necesariamente se da como un paso nuevo, un giro inesperado, una secuencia súbita, sino que se da, sobre todo, como un conjunto de movimientos mínimos muchas veces apenas visibles al ojo del espectador, incluso como un conjunto de pequeñas percepciones apenas conscientes en la psique de la pareja. La libertad anárquica, diferencial e imperceptible es el dominio de la improvisación. La pareja perfectamente acoplada no necesita emitir palabras para hacer comunicar sus partes de guía y guiado porque su cuerpo común percibe, por todos lados, un conjunto de pequeñas percepciones en el nuevo cuerpo plural de la pareja. Como diría el filósofo contemporáneo de Spinoza, Leibniz (1991), con respecto a esas diminutas percepciones del cuerpo invisibles a la conciencia:

Ciertamente nosotros no disponemos de suficientes palabras para expresar todas las más sutiles diferencias de cualidades

sensibles, de colores, de sonidos, de olores, de gusto, de tacto; y también de sentidos internos, de apetitos, de placeres y de dolores; los cuales se diversifican tanto por el cambio de los objetos que por los estados cambio de nuestro temperamento o de nuestra salud. (Leibniz, 1991, p. 41)

Sin duda, el que una milonguera conozca su cuerpo por medio de la improvisación se trata de un conocer más corporal que intelectual o, mejor dicho, más corporal que consciente. Conocer el cuerpo no es una cosa que se obtenga y se guarde como un objeto, sino que es algo que se experimenta; saber más silencioso que argumentativo. En todo caso, mientras la bailarina se mueve sobre la pista junto con el bailarín u otra bailarina el nuevo cuerpo de la pareja conoce inmediata y simultáneamente los dos roles, el de guía y el de guiado, y las emociones que se experimentan en el cuerpo plural son en su mayoría positivas (goce, placer, alegría, sorpresa, diversión); incluso, en caso de haber emociones negativas como la nostalgia, la melancolía y la añoranza (vinculadas a las canciones), estas pasiones fluctuantes (que alternan entre la alegría y la tristeza) ya no se experimentan de modo negativo, pues los dos bailarines comprenden esas pasiones y las dejan at-

ravesar sus cuerpos, es decir, las hacen parte de su posibilidad de ser, las interpretan. Spinoza diría quizá que, las potencian, o que la pareja misma se potencia al dejarse afectar por ellas. Una vez comprendidas las pasiones fluctuantes, ellas se convierten en «positivas». Privadas de su parte «negativa», el miedo, la nostalgia, la melancolía dejan de ser, por así decirlo, pasiones tristes para devenir experiencias afectivas positivas que aumentan la potencia de actuar sobre la pista.

Si las bailarinas experimentan felicidad, alegría o goce, entonces ellas aumentan su potencia de actuar o bailar. Ellas están en concordancia con todo, las cosas les salen muy bien. Sus cuerpos lo perciben todo mejor y más claro (el espacio, la música, etcétera). Es en ese sentido que mientras aumenta su potencia de actuar las bailarinas conocen su propio cuerpo y, en consecuencia, también conocen el cuerpo plural de la pareja de baile: «Si algo aumenta o disminuye, favorece o limita la potencia de actuar de nuestro cuerpo, la idea de esa misma cosa aumenta o disminuye, favorece o limita la potencia de pensar de nuestra mente» (Spinoza, 1983, p. 194).

El placer que el cuerpo plural de la pareja experimenta en el baile es una pasión positiva en tanto hace posible no solo el conocer de cada persona que integra la pareja,

sino la existencia de la pareja en sí misma y, en consecuencia, la existencia de la improvisación. La mirada de quienes, al verlos bailar así (y no de otro modo), opera como una especie de celebración. Pero, sobre todo, al interior de la pareja, aunque no se diga explícitamente, la experiencia se celebra y se reafirma cuando, al regresar a sus lugares cada integrante de la pareja siente, no solo el placer de haber disfrutado una tanda, sino el deseo de que una experiencia así se vuelva a repetir: poder *seguir siendo* en la milonga social.

5. Conclusiones

Siendo la alegría y la tristeza, el aumentar y el disminuir de la potencia, junto con el deseo, las tres grandes tonalidades afectivas que constituyen toda la experiencia humana, nada se vive en el cuerpo sin ser afectados por estos tres afectos, incluso mientras se baila tango. Cuando hay un buen acoplamiento, cuando el cuerpo plural experimenta goce en el baile, cuando el nuevo cuerpo compuesto de la pareja se conoce a sí mismo como un todo y se llena de potencia, entonces se abre un espacio en el que la improvisación puede tener lugar. En cierto sentido, la improvisación en el tango es el modo en

que la potencia, mientras más aumenta, más se expresa o intensifica en el baile. Los dos cuerpos de la pareja están de buen humor porque expresan complementariamente sus distintos temperamentos gracias a la música y el espacio: los cuerpos se conocen mutuamente. Entregados a la experiencia del baile, pueden entonces cerrar los ojos o confiarse a una sola mirada mutua.

Dejados atrás el miedo y la inseguridad, la tristeza y la frustración, el cuerpo entero de la pareja se deja a la improvisación inesperada. De pronto algo mágico sucede: salen, como se dice en jerga milonguera, «los imperceptibles duendes». El poeta Federico García Lorca (2014) preguntaba a propósito de la inspiración artística: «El duende... ¿Dónde está el duende?». Respuesta: el duende está «en las últimas habitaciones de la sangre» (García Lorca, 2014, p. 32). La inspiración es una pequeña percepción del cuerpo que aún no ha tomado la forma de una idea clara y distinta, pero que ya comienza a expresarse en el cuerpo como improvisación. Es decir, la inspiración en el baile es una sensación que nace tan pequeña, diminuta, pero que se vive por todas partes del cuerpo, en cada diminuta célula. La pareja de baile ya no escucha cada una de las notas de la pieza musical golpeando sus tímpanos, sino que

escucha el rumor de la melodía. Poniendo en relación el *diminuendo* y el *in crescendo* musical con el aumentar y disminuir afectivo, Francis Bacon (1988, p. 90) señalaba lo siguiente: «Esa norma del músico, de pasar de una disonancia o acorde áspero a una asonancia o acorde dulce, ¿no vale igualmente para los afectos?»

Referencias

- ADAMS, T. E., Bocher, A. P. y Ellis, C. (2019). Autoetnografía: un panorama. En S. M. Bérnard Calva (ed.) *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*. Universidad Autónoma de Aguascalientes y El colegio de San Luis AC.
- BÉRNARD CALVA, S. M. (2019). *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*. Universidad Autónoma de Aguascalientes y El colegio de San Luis AC.
- BACON, Francis (1988). *El avance del saber*. Alianza.
- CAROZZI, M. J. (2015). *Aquí se baila tango. Una etnografía de las milongas porteñas*. Siglo Veintiuno Editores.
- DINZEL, G. y Dinzel, R. (2018). *El Tango, una danza. La improvisación Parte I*. Editorial Corregidor.
- DOWLING, A. (2018). *La danza improvisada. Contact Improvisation o la exploración perceptiva del cuerpo*. Historia-Arte. <https://bit.ly/3Shp30m>
- GARCÍA LORCA, F. (2014). *Medio pan y un libro/Teoría y juego del duende*. El perro y la rana. <https://bit.ly/3UEo3oC>
- HALLAM, E. e Ingold, I. (2007). *Creativity and Cultural Improvisation*. Berg Publishers.
- LEIBNIZ, G. W. (1991). *De l'horizon de la doctrine humaine*. Librairie Philosophique J. Vrin.
- OLIVERA-WILLIAMS, M. R. (2012). Tango como afecto: cruces y cortes de la sensibilidad moderna y posmoderna. En *Lenguaje de las emociones afecto y cultura en América Latina*. Iberoamericana.
- NIETZSCHE, F. (2002). *Ecce Homo*. Alianza Editorial.
- ROSALES, G. E. (2022). *Historia Esotérica de la Danza*. Módulo 1. Presencia. Seminario impartido de manera virtual.
- SPINOZA, B. (1983). *Ética*. UNAM.
- TAYLOR, J. (2013). Death Dressed As a Dancer. The Grotesque, Violence, and the Argentine Tango. *The Drama Review*, 57, issue 3, 117-131. <https://bit.ly/3UCsaBI>
- TORRENTS MARTÍN, M. C., Hristovsky, R. y Balagué I Serre, N. (2013). Creatividad y emergencia espontánea de habilidades de danza. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, 24, 129-134. <https://bit.ly/3xVdaoG>



Cuerpo y sufrimiento después del fin del cosmos. Una aproximación al *différend* entre el poshumanismo y el transhumanismo

Sergio Meijide Casas
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen

Este texto repasa algunas de las principales propuestas del transhumanismo y del poshumanismo a partir de la oposición que Lyotard establece en la conferencia «Si l'on peut penser sans corps» (1986) –posteriormente recogida en su libro *L'Inhumain: Causeries sur le temps* (1988)–, donde especula sobre el destino de la humanidad después de la explosión del Sol y de la muerte cósmica. Para ello, no solo se toman las ideas y las críticas de algunos filósofos contemporáneos que comentaron directamente dicho texto (Braidotti, Brassier), sino que también se profundiza en las raíces históricas de tales movimientos (Bentham, Fiódorov) con el fin de caracterizar sus principios

éticos, políticos, estéticos y ontológicos, así como sus diferentes aportaciones a la metafísica y la filosofía de la historia. A lo largo de tal exposición, las principales ideas que se verán contrapuestas serán las relativas al cuerpo y al sufrimiento, que aparejarán, a su vez, profundas diferencias en lo tocante al género y a la técnica. En este sentido, la pregunta central no será solo la relativa al cuerpo ontológico, en un sentido amplio, sino que se abordará directamente la relación entre el cuerpo y el sufrimiento como garantía última del pensar.

Palabras clave:

ontología,
metafísica, estética,
inhumano, Ray
Brassier, Rosi
Braidotti.

Abstract

This text reviews some of the main proposals of transhumanism and posthumanism through the opposition that Lyotard establishes in the conference “Si l’on peut penser sans corps” –later collected in his book *L’Inhumain: Causeries sur le temps*–, where he speculates on the fate of humanity after the explosion of the Sun and the cosmic death. To do this, we will collect ideas and criticisms of some contemporary philosophers who thought about said text (Braidotti, Brassier), and we will explore the historical roots of these movements (Bentham, Fedorov) to characterize their ethical, political, aesthetic, and ontological principles, as well as their contributions to

metaphysics and the philosophy of history. Throughout our text, we will discuss the topics of “body” and “suffering”, which, in turn, will create profound differences in gender and technique. In this regard, the central theme will no longer be that of the body but rather the relationship between body and suffering, which we will address as the maximum guarantee of thought.

Keywords:

ontology,
metaphysics,
aesthetics, inhuman,
Ray Brassier,
Rosi Braidotti.

1. Introducción

La condición ontológica del cuerpo ha sido uno de los problemas centrales de la filosofía desde sus orígenes, estando ya presente en el pensamiento de figuras fundamentales de su historia como Platón y Aristóteles, pero también Pablo de Tarso, Agustín de Hipona y René Descartes. Lo mismo ocurre con la reflexión sobre la animalidad, que primero era abyectada de lo humano y que solo recientemente ha sido aceptada como parte intrínseca de lo que nosotros mismos somos: para los humanistas, humanos con cuerpo animal, y para los antihumanistas, animales humanos. Según los primeros, la animalidad sería una mera carcasa; según los segundos, la animalidad sería lo que somos, pues no hay una humanidad in-

dependiente del cuerpo animal. Esto, que semeja una reactualización del debate tradicional entre el dualismo y el monismo sobre las relaciones mente-cuerpo, ha cobrado una nueva dimensión en los últimos cincuenta años, pues la relativa hegemonía filosófica de la segunda posición se ha visto desplazada o cuestionada por su imposibilidad de dar respuesta al mayor problema de la humanidad como especie: la extinción. Es decir, la pregunta por el fin del cosmos.

Siguiendo el ejercicio ya realizado por Francesca Ferrando (2013), lo que aquí nos proponemos es hacer un repaso de las dos grandes posiciones que participan de este mismo debate en nuestra contemporaneidad inmediata, donde el antiguo en-

frentamiento entre el humanismo y el antihumanismo se ha visto continuado por las reformulaciones críticas de estas mismas posiciones: el transhumanismo y el poshumanismo¹. Para ello, recurriremos al *différend* establecido por el filósofo francés Jean-François Lyotard en su texto «Si l'on peut penser sans corps» (1998), donde caracteriza ambas posiciones desde el ejercicio especulativo de pensar la explosión solar.

En palabras del propio Lyotard (1999, p. 9), un *différend* es

un caso de conflicto entre (por lo menos) dos partes, conflicto que no puede zanjarse equitativamente por faltar una regla de juicio aplicable a las dos argumentaciones. Que una argumentación sea legítima no implica que la otra no lo sea.

Lo que Lyotard pretendía plantear mediante el uso de este término es que una

1. Ferrando propone una clasificación somera –pero erudita– del complejo paisaje conceptual que aparece con la crisis del humanismo. Para ello, diferencia perspectivas y corrientes como el transhumanismo y el poshumanismo, pero también el antihumanismo, el metahumanismo y los nuevos materialismos. Nuestra propuesta es más específica, menos panorámica y más comparativa.

confrontación entre dos heterogeneidades no tiene por qué llegar a un acuerdo. Su objetivo era defender la falta de una regla universal de juicio entre heterogeneidades, y lo que aquí haremos no es otra cosa que utilizar tal concepto como metodología de trabajo. Siguiendo a Lyotard en su discurso, intentaremos analizar los conflictos entre dos posiciones irreconciliables. Para ello, nos remontaremos al origen de algunos aspectos de tales propuestas, en Jeremy Bentham y en Nikolái Fiódorov, para, a partir de ahí, aproximarnos a las propuestas concretas de algunos filósofos contemporáneos implicados en el debate, como la italiana Rosi Braidotti o el británico Ray Brassier, quienes se aproximaron al texto de Lyotard de una forma muy diferente. Nuestra hipótesis es que, desde sus primeras formulaciones hasta la actualidad, la cuestión del sufrimiento ha sido uno de los elementos centrales de la disputa, condicionando inevitablemente el *différend* existente en lo que refiere a la ontología, la metafísica, la ética, la estética, la política y la filosofía de la historia. En estos términos, si nos acercamos al texto de Lyotard es también por su visionaria capacidad para anticipar muchos de estos aspectos.

2. Antihumanismo, poshumanismo, transhumanismo

Sin lugar a duda, una de las constantes que ha definido el siglo XX es la crisis del humano, del humanismo y del sujeto. El reverso destructivo de los grandes proyectos de emancipación (Adorno y Horkheimer, 1998), la patologización sufrida por las minorías sociales (Foucault, 1976) y el reconocimiento del impacto antrópico sobre el cambio climático (Guattari, 1990) fueron cuestiones cruciales para que el sujeto existencial y dueño de sus decisiones que había comenzado el siglo (Kierkegaard, Dostoievski, Sartre) terminara escindido, fragmentado o tachado. Bajo esta nueva consideración del humano y de la humanidad aparecieron diferentes corrientes de pensamiento, como el estructuralismo (Lévi-Strauss, Lacan, Foucault, Barthes) o el posestructuralismo (Deleuze, Lyotard, Derrida, Guattari), que se preocuparon por dotar la subjetividad de una nueva dimensión, siempre en contra de aquellos principios humanistas que habían fundamentado una injusticia que ya no solo era ética o política, sino metafísica².

2. Los pensadores afines al estructuralismo, al

Braidotti (2013, pp. 35-38) propone que el pensamiento de sus maestros posestructuralistas ya era prácticamente poshumanista, pero tiene bien a precisar que lo que sí era plenamente es antihumanista. Es decir, no tanto enemigo del humano o de lo humano, como de la humanidad, en su dimensión antropocéntrica. Así, su propuesta era crítica: rechazar el racionalismo eurocéntrico, afirmar las multiplicidades por encima de las unicidades, negar los consensos en favor de los disensos, etc. Por supuesto, estas cuestiones también son defendidas por el poshumanismo, pero la diferencia se encuentra en la dimensión afirmativa que este último tiene. Es decir, sobre las ruinas de la humanidad que fueron reveladas por los antihumanistas, los poshumanistas presentan un proyecto de reconstrucción de la humanidad que ya no esté ligado a los desastres de lo humano. Sobre esta cuestión, Braidotti (2013, pp. 51) señala que «el poshumanismo es la condición histórica que marca el fin de la oposición entre humanismo y antihumanismo, y que designa un

posestructuralismo y también al poshumanismo serán los que recibirán popularmente el nombre de «posmodernos». Brassier suscribirá plenamente esta etiqueta, pues le resulta útil para diferenciarse de ellos en lo que refiere a la reconstrucción del relato emancipador.

contexto discursivo diferente, mirando de modo más propositivo a nuevas alternativas», mientras que Ferrando (2013, pp. 31-32) precisa que la principal diferencia entre el antihumanismo y el poshumanismo es la siguiente: si los antihumanistas afirmaron la «muerte del hombre» (Foucault, 1968, pp. 331-333), los poshumanistas niegan cualquier tipo de dualismo entre la vida y la muerte. En estos términos, el antihumanismo se *opondría* al humanismo, y el poshumanismo no lo haría.

Aunque el poshumanismo tiene como principales valedores a los herederos del *debolismo* italiano, algunos de sus principios pueden ya encontrarse en el cuestionamiento que Bentham (2008) hizo del sufrimiento animal. Desde luego, la complejidad de su pregunta («Can they suffer?») excede la ética animalista defendida por otros autores de su misma tradición, como Peter Singer (1976), para abrirse al problema ontológico de fondo: la *otredad* animal y su reconocimiento como *misma* en el momento en el que el humano es consciente de que sí, *they can suffer*. A partir de ahí, Derrida (2008) toma a su propia gata para exponer una profunda reflexión sobre el seguir y el ser seguido que refleja como evidente lo ya sospechado: que el fundamento antihumanista que desemboca en el poshumanismo ya está presente en el seno de la propia humanidad,

una humanidad autorreflexiva que no tiene miedo de atentar contra sus fundamentos para continuar pensando su particular condición.

Paralelamente al desarrollo del poshumanismo, un grupo de humanistas muy interesados en la ciencia ficción comenzó a trazar su propio marco conceptual. Así nació el transhumanismo, una suerte de humanismo desapegado cuya máxima radica, todavía hoy, en la renuncia al cuerpo animal como principal vía para evitar su finitud. El origen de tales propuestas está en la University of California, Los Ángeles (UCLA), donde a mediados de los años ochenta impartía docencia Fereidoun M. Esfandiary, también llamado FM-2030, novelista y autor del libro *Are You a Transhuman?* (1989). Sus principios son semejantes a los que Fiódorov ya había anticipado en el siglo XIX: el prometeísmo radical, la mejora técnica de la especie humana, la prolongación de la duración de la vida y la resurrección de los muertos (Groys, 2018), siendo su objetivo principal el de llegar a convertir a la especie en una suerte de superhumanidad³.

3. En múltiples ocasiones se ha asegurado que su objetivo es la poshumanidad, y así lo han dicho ellos mismos, pero la transhumanidad no propone

La propuesta transhumanista, que desde los años ochenta estuvo acompañada de una necesaria migración de la mente a un nuevo *hardware*, es hoy en día encarnada por muchos de los magnates de Silicon Valley, como Elon Musk (Tesla Motors, SpaceX), Peter Thiel (PayPal) y Raymond Kurzweil (Google). En oposición directa, mientras el neoliberalismo abraza esta nueva transhumanidad, los herederos de la izquierda sesentayochista toman el poshumanismo como principal camino ético, político y filosófico, quedando relegado el humanismo tradicional a las posiciones residuales de lo que fuera la Modernidad filosófica: la ética habermasiana, la política marxista y la metafísica racionalista.

Además de la diferencia política, y dejando de lado la posición humanista, cabe distinguir el conflicto entre el poshumanismo y el transhumanismo como un enfrentamiento a través de varios niveles. En lo re-

una renuncia al proyecto humanista, sino su radicalización. Si hay alguna renuncia en el transhumanismo es a la animalidad, por lo que cabría decir que su objetivo de emancipar la conciencia del cuerpo es «posanimalista» y no poshumanista. Si recurrimos al término «superhumano» no es solo por ser este el que utiliza Braidotti (2013), sino también es porque así lo hizo Robert Ettinger, uno de los padres de la criónica, en su libro *Man into Superman* (2005).

lativo al cuerpo, los poshumanistas defienden que no es que no tengamos uno, sino que lo *somos*, por lo que renunciar a él no es una esperanza ni una posibilidad. Frente a este argumento, los transhumanistas esgrimen un claro dualismo: la única forma de que la especie sobreviva es emigrando a otro *hardware* o, en su defecto, cambiando las piezas que sean necesarias para que podamos sobrevivir. Bajo esta posibilidad, la pregunta resultante no será solo el habitual lamento metafísico «¿qué será de nosotros (pecadores)?» como otra mucho más sencilla: «¿Cuántas piezas?».

Directamente relacionada con esta cuestión está la del sufrimiento, condición que para Bentham es la prueba de que también somos animales. No obstante, si emigramos a un nuevo *hardware* podremos evitarlo, pues dejaremos de serlo. Una vez más, el fondo de la cuestión es ontológico. El poshumanismo propone reducir la violencia que ejercemos sobre las demás formas de vida, debilitar nuestra hegemonía para abrirnos a la otredad de la vida no-humana, incluso no-orgánica. Por su parte, el transhumanismo no quiere «devenir animal, devenir tierra, devenir máquina» hasta «devenir imperceptible» (Deleuze y Guattari, 1994, pp. 241-307), pues lo que necesita es un poder que le permita cambiar el

destino de la humanidad. Cuando explote el Sol o cuando llegue la muerte térmica, toda la vida desaparecerá, y reduciendo nuestra violencia no podremos salvar nada. Su objetivo es *mejorar* y *avanzar*, para hacer de la humanidad una subjetividad prometeica capaz de lo imposible. En estos términos, el sufrimiento solo sería un lastre que condicionaría tal tarea.

3. El cuerpo como campo de batalla, o el *différend* según Lyotard

La diferente consideración del cuerpo y del sufrimiento por parte de estas dos líneas de pensamiento ya fue advertida por Lyotard en 1986, mucho antes de la ordenación de ambas perspectivas como proyectos definidos. Ese año, Lyotard impartió en el Gra-duiertenkolleg de la Universidad de Siegen (RDA) su conferencia «Si l'on peut penser sans corps», en la que presentaba un diálogo entre dos personajes ficcionales que ejemplificaba eso mismo que él había denominado en su filosofía como *différend*. En este caso, y como ya hemos comentado, el texto no solo servía para ilustrar aquel concepto, sino también para exponer o confrontar esas dos perspectivas emergentes que ter-

minarían cifrándose bajo las etiquetas de transhumanismo y poshumanismo.

Los personajes fueron llamados Él y *Ella* (en francés: *Il* y *Elle*), masculino y femenino. La conferencia exponía sus respectivos monólogos de forma consecutiva, comenzando por Él. Este es un fragmento de su propuesta:

Al desaparecer la tierra, el pensamiento cesará, lo que ha de dejar esa desaparición absolutamente impensada [...] Entonces, la tarea, la única, es muy clara y está vigente desde hace tiempo: simular las condiciones de la vida y el pensamiento de tal modo que, después del cambio de estado de la materia que es el desastre, siga siendo materialmente posible un pensamiento. (Lyotard, 1998, pp. 18-20)

Aunque sus argumentos son los del transhumanismo, su alegato concluye con un rechazo del proyecto de la inteligencia artificial. Posteriormente interviene *Ella*, quien replica las propuestas que Él blandió durante casi toda su exposición: «No basta con que esas máquinas simulen pasablemente los resultados de la visión o la escritura» (*ibid.*, pp. 26). La conclusión nunca llega, pero podemos intuir que ambos personajes resuelven que emigrar

a un cuerpo-máquina no es tan evidente, pues no solo implica contar con la tecnología necesaria, sino confiar en que todos los elementos de lo vivo van a resultar transferidos al nuevo cuerpo. Por supuesto, este escepticismo inicial no quita que haya que seguir pensando en ello, y así lo acepta el personaje femenino: «debéis preparar el pensamiento post-solar. De lo contrario, y pese a todo, quien pilotee el Éxodo espacial ha de ser la entropía» (*ibíd.*, p. 31). Como contribución a este pensar, *Ella* plantea dos cuestiones de notable relevancia. En primer lugar, la pregunta por la especificidad ontológica de la mujer, que, de emigrar la humanidad a un *hardware* diferente, sería inevitablemente absorbida por el régimen falocéntrico. En segundo lugar, aquello que ya había apuntado Bentham: la cuestión del sufrimiento.

Aunque Lyotard nunca se caracterizó por haber pensado desde posiciones cercanas al feminismo⁴, el ejercicio transformista que realiza en este texto es verdaderamente in-

teligente a este respecto: mientras el personaje que inicialmente defiende la migración de cuerpo y la perpetuación de la especie es un hombre, la que baja el problema al suelo de lo sensible es la mujer. Lyotard hace que el Bentham del sufrimiento devenga mujer para introducir aquellos problemas ético-políticos –y también ontológicos– que al hombre metafísico nunca le han interesado, pues siempre tuvo el privilegio de no necesitar preocuparse por ellos. Al fin y al cabo, solo puede especular sobre el final de la humanidad aquel que tiene condiciones para pensarlo. Es decir, quien no sufre una serie de violencias que le hacen pensar antes en la inmediatez sensible que en la posibilidad especulativa que permite el fin del cosmos. Así acontece que el ideal de la especie humana sea el hombre blanco occidental y que más de tres tercios de la población mundial no se identifique con él.

El personaje femenino sigue una línea de pensamiento relativamente esencialista, pues concibe la diferencia de género como una dualidad intrínseca al cuerpo animal, y si esto le interesa a Lyotard es porque le permite alimentar la diferencia –no la oposición– dentro de la homogeneidad de la especie humana. Por supuesto, Braidotti no estaría de acuerdo con tal dualismo, pero Lyotard no habla por sí mismo, sino que lo

4. El principal texto donde Lyotard acomete el ejercicio de pensar sus privilegios masculinos es «Che cosa è in gioco nelle lote femministe», que fue editado bajo el título «Féminité dans la métalangue» como capítulo séptimo de *Rudiments païens* (1977, pp. 145-156).

hace a través de máscaras, y esto favorece las multiplicidades. ¿Podemos asegurar que la superación del cuerpo animal terminará con la brecha de género o, por el contrario, tal superación aniquilará la diferencia femenina bajo una homogeneidad falogocéntrica?

El problema del sufrimiento se plantea en términos semejantes. Al comienzo del texto, el personaje masculino critica a los filósofos desde fuera («vosotros, filósofos») para cuestionar que nunca se preocupen por obtener respuesta a las preguntas que formulan. Y esto se concreta en el ejemplo de la explosión solar: «mientras tanto [es decir, mientras los filósofos rehúyen las respuestas], el sol envejece. Explotará dentro de 4.500 millones de años» (Lyotard, 1998, p. 18). Lo que busca es una solución práctica que garantice la supervivencia, utilizando la especulación como acicate para una *praxis* concreta de la inmortalidad. Sin embargo, el personaje masculino mantiene una diferencia notable con el discurso que sostienen los magnates de Silicon Valley, pues su proyecto es «en beneficio de los seres humanos» (*ibid.*, p. 21). Su preocupación no es la vida concreta, sino la de su especie.

¿Qué tiene que ver esto con el sufrimiento? Aquí entra la respuesta del personaje femenino. Mientras Él se apoya

en el dualismo funcionalista que Putnam (1985) mantuvo hasta finales de los años ochenta, *Ella*, autoasumiéndose como filósofa («nosotros, los filósofos»), introduce el problema de la fenomenología del cuerpo. La precisión es evidente: si queremos sobrevivir a la explosión solar transmitiendo nuestra conciencia a un nuevo *hardware*, tendremos que «dar cuerpo» [*donner du corps*] a esa futura inteligencia artificial que seremos, de manera que la complejidad de nuestros sentidos animales no se vea reducida por la traducción a un código binario. El problema es el que Searle (1985) había caracterizado bajo el denominado «experimento de la sala china», a través del que evidenciaba la diferencia entre el conocimiento de un idioma y la mera traducción de un código. Pero incluso así, aunque se pudiera llegar a dotar el nuevo *hardware* de experiencia fenomenológica, *Ella* nos advierte de otra preocupación:

¿Es otra? Hay una imbricación del pensar y del sufrir. Esas palabras, esas frases en instancia de escritura, esos matices y timbres en latencia alrededor de la pintura y la música en proceso de elaboración, se prestan y se sustraen –lo habéis dicho– a la captación. Y aun inscriptos, sobre la hoja o la tela, «dicen» otra cosa que lo que

se «quería decir», porque son más viejos que la intención actual y están sobrecargados de usos, esto es, conectados con otras palabras, frases, matices, timbres [...] Cuando se cree describir el pensamiento en la forma de una selección de datos y su articulación, se calla la verdad: los datos no son dados sino dables, y la selección no es una elección. Pensar como se escribe o se pinta no es casi otra cosa que dejar llegar lo dable. (Lyotard, 1998, p. 26)

Por supuesto, esta otra preocupación no es más que la misma. Es decir, la pregunta por la multiplicidad de lo sensible y por su difícil reducción a meros datos. Una reducción que, aún de realizarse en su totalidad, pudiendo transmitirse a través de nuestro nuevo *hardware* aquellos datos sensibles que captamos involuntariamente, siempre estaría sesgada por la intencionalidad y la funcionalidad del aparato que hayamos construido para albergar nuestra conciencia. Además, siendo la superación del sufrimiento uno de los ansiados fines de la migración de la mente a un nuevo cuerpo, es seguro que todo malestar sería inevitablemente erradicado.

Aunque la posición de Lyotard no aflora de forma directa detrás de ninguna de las dos máscaras, es evidente que su herencia

fenomenológica le liga más cercanamente a la perspectiva que defiende el personaje femenino, más aún cuando incluso el masculino duda de la transferencia de conciencia. Donde sí tenemos claro que se posiciona con *Ella* es en lo tocante a las artes. No en vano, Lyotard (1971) ya había relacionado directamente la creación artística con la pulsión de muerte, sugiriendo una relación muy profunda entre las artes, la estética y el sufrimiento. No solo cabe asegurar que muchas de las grandes obras de las artes plásticas, de la literatura o del cine están profundamente atravesadas por un sufrimiento sin el cual nunca habrían existido, sino que, siguiendo a Lyotard, todo proceso creativo es, en cierto modo, intrínsecamente tánático. Es de esta forma que se explica su reiterada desconfianza de la tecnociencia, pues una sociedad incapaz de sufrir tendrá un repertorio experiencial más limitado, quedando anulada toda aquella diferencia que exceda el límite tecnológico que seamos capaces de alcanzar. Un límite que no tolerará el sufrimiento como parte del repertorio vivencial necesario. Como vemos, el pensamiento de Lyotard apareja toda una estética del sufrimiento que viene radicada en la profunda interrelación que existe, no ya entre el pensar y el sufrir, sino entre el sufrir y el relacionarnos estéticamente con

el mundo. Un relacionarnos estéticamente con el mundo que se haría extensivo a aquellos animales no humanos que, como bien decía Bentham, también sufren⁵.

4. El poshumanismo y la reformulación de la falacia naturalista

En los años noventa, la obra de Lyotard suscitó un notable interés en los círculos que dieron lugar a corrientes de pensamiento como el aceleracionismo y el realismo especulativo, algo esperable si tenemos en cuenta su interés común por lo *sci-fi* como forma de filosofía. Para lo que aquí nos ocupa, el mejor ejemplo es Brassier, quien en su obra *Nihil Desencadenado* (2017) dedicó un apartado entero a comentar el texto de Lyotard en cuestión. Aunque la relación de Brassier con el transhumanismo y el poshumanismo es compleja, sí cabe indicar que en numero-

sas ocasiones se ha posicionado a favor de los primeros y en contra de los segundos. Al respecto, hay dos cuestiones que nos dan herramientas para comprender su posición en el debate: la primera, su defensa del prometeísmo, y la segunda, su crítica de la posmodernidad.

Como es lógico, Prometeo no gozó de gran aceptación entre la mayoría de los pensadores «posmodernos». El que había sido una de las figuras más eminentes de la modernidad filosófica, artística y literaria representaba la singularidad de la humanidad con respecto al resto de animales de la naturaleza, condición que lo había convertido en el protagonista de la antropología filosófica de Arnold Gehlen (1993), quien no solo militó en el *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterprtei* (NSDAP), sino que también dio cobertura teórica al neoservadurismo alemán. Plenamente disconforme con el abandono de esta figura, Brassier la retoma con gusto, negando los pilares fundamentales de la «filosofía posmoderna» y reestableciendo a Prometeo como personaje central de su pensamiento. El fundamento de tal decisión viene desarrollado en su texto «El prometeísmo y sus críticos» (Brassier, 2019), donde explica que a los rupturistas y polémicos filósofos «posmodernos» todavía les faltó un límite que

5. Aunque Bentham y Derrida hablan del *suffer* como dolor, la ambigüedad de Lyotard lleva esta cuestión a una dimensión mucho más amplia. Si él no distingue entre el sufrimiento del dolor y el sufrimiento existencial puede ser porque ambos son corpóreos. En cualquier caso, el dolor es parte de un sufrir que siempre es experiencia estética.

transgredir: la confianza en el orden de la naturaleza.

Lo que Brassier quiere decir con este aserto es que la filosofía posestructuralista se fundamenta en el mismo principio que rige el poshumanismo de Braidotti: una capacidad autoorganizativa de la vida que nunca se cuestiona. Así, la filosofía que se dice posmetafísica acaba erigida sobre un nuevo patrón metafísico que no es otro que el mismo orden cósmico que ya estaba presente en el taoísmo. Esta comparativa que proponemos no es azarosa, pues la crítica que hace Brassier al pensamiento «posmoderno» radica en su *indiferencia* frente al devenir de la humanidad, una indiferencia que se materializa en una suerte de fe en la vida, a la que la propia Braidotti (2013) caracteriza como «energía cósmica». Al respecto, Brassier indica:

Al igual que sucede con la escatología dialéctica, que es su principal rival [...] la escatología vitalista sigue eludiendo la fuerza niveladora de la extinción [...] El vitalismo querría dar buena cuenta de la voluntad de nada, pero piensa que puede lograrlo haciendo recaer su fe en la evolución creativa e insistiendo en que la extinción solar no es más que un contratiempo local y temporal que la vida superará [...]

Sin embargo, de esa forma, lo único que se consigue es postergar la hora de la verdad, porque más tarde o más temprano la vida como la mente tendrán que hacer frente a la desintegración del horizonte último, cuando [...] la expansión acelerada del universo haya desintegrado la estructura misma de la materia, poniendo punto final a la posibilidad de toda encarnación. (Brassier, 2017, pp. 417-418)

Lo que Brassier viene a decir es que la evolución creativa que defiende el poshumanismo implica una reformulación de la «falacia naturalista», un problema clásico de la filosofía que no se estaría abordando con la complejidad que merece. Según Moore (1959), nada nos indicaría que las propiedades morales sean intrínsecamente naturales, pues esto implicaría una ética esencial que regiría teológicamente el cosmos. De la misma forma, si las propiedades morales no son naturales, tampoco habría indicio alguno de que lo natural sea éticamente mejor. Esta crítica de Brassier al poshumanismo puede ser revertida a través del argumento según el cual los poshumanistas niegan cualquier dualismo, de manera que la perpetuación de la vida no resultaría *per se* algo bueno ni malo. Pese a todo, resulta muy conveniente que la deriva de la vida natural

funcione para Braidotti como una «energía cósmica» que tiende a la autoorganización y no a la extinción.

Más allá del problema metafísico, lo que aquí está en juego es la condición ontológica de la humanidad. Frente a la perspectiva poshumanista, que la asume como parte de un cosmos más complejo en el que ninguno de los elementos ni de las especies vale más que ningún otro, a Brassier todavía le importa el ser humano. Su nihilismo le lleva a no confiar en la capacidad autoorganizativa de la naturaleza, pues solo cree en el caos y en la extinción, futuro inevitable para una humanidad posmoderna que se ha olvidado del relato emancipador. Por supuesto, este discurso sobre el fin de los tiempos no debe entenderse como algo peligroso, sino como una oportunidad especulativa. Al fin y al cabo, solo podemos combatir la extinción si pensamos en ella. El verdadero objeto de la filosofía solo puede cumplirse desde la posición más denostada por el vitalismo de-leuziano y poshumanista: el nihilismo. Así lo explica Brassier:

La naturaleza no es nuestro «hogar» ni el de ninguna otra criatura, y ni siquiera puede decirse que sea una progenitora especialmente bondadosa. Los filósofos harían bien en desistir de seguir pronun-

ciando mandatos sobre la necesidad de restablecer la significatividad de la existencia, el sentido de la vida o la concordia rota entre el ser humano y la naturaleza. La filosofía debería ser algo más que un simple bálsamo para aliviar el patético dolor de una autoestima humana herida. El nihilismo no es un dilema existencial sino una oportunidad especulativa. El pensamiento tiene intereses que no coinciden con los de la vida. (Brassier, 2017, p. 17)

Llegados a este punto, queda claro que, aunque la relación con Lyotard sea evidente, sus respectivas posiciones son diferentes. Por una parte, aunque de forma implícita, el texto de Lyotard denota que las inquietudes poshumanistas que son comunes a su generación le llevan a tener una mayor sintonía con el personaje femenino. Por la otra, Brassier está con el masculino, con la reconstrucción de un relato prometeico que ya había sido cifrado por Fiódorov en su verdadera complejidad: no la de salvarse a uno mismo, sino la de salvar al conjunto de la especie. No en vano, su ejercicio reside en pensar aquello que Él anunció como única alternativa a la extinción: «prever el desastre, precaveros de él, con los medios de su orden, que son los de las leyes de transformación de la energía» (Lyotard, 1998, p. 20).

Por supuesto, los intereses de Brassier no son especialmente aplicados, sino eminentemente especulativos. De hecho, en su *Nihil Desencadenado* nunca queda muy claro cuál es su proyecto de supervivencia a la explosión solar, mientras que sus reflexiones sobre el texto de Lyotard parecen estar principalmente destinadas a la inversión teórica de las de Meillassoux (2015) sobre el archifósil. En este sentido, en lugar de acercarse especulativamente a aquello que había *antes* de la humanidad, el texto de Lyotard le sirve para pensar lo que habrá *después* de que esta se extinga, un *después* que no es posible ni pensable en tanto en cuanto no es una incidencia espacio-temporal localizable, sino que es, directamente, la extinción del espacio-tiempo (Brassier, 2017, p. 422). «Todo ya está muerto», dice el personaje de Lyotard (1998, p. 18). El problema es que, en tanto que no habrá nadie para pensarla, la extinción no puede ser concebible como muerte, pues esta se inscribe dentro de la historia de la humanidad. Si no hay humanidad, no hay muerte, y solo hay un camino para que esto no sea así: separando el futuro del pensamiento del destino de un cuerpo animal que morirá ante nuestros ojos. Así lo explica Lyotard en un fragmento también citado por Brassier:

Pensar sin cuerpo es la condición para pensar la muerte de los cuerpos, solares y terrestres, y de los pensamientos inseparables de los cuerpos. Pero sin cuerpo en un sentido preciso: sin el organismo vivo terrestre y complejo conocido con el nombre de cuerpo humano. No sin hardware desde luego. (Lyotard, 1998, p. 22)

Lo que Lyotard y Brassier quieren decir es que la muerte solo atañe *necesariamente* al *hardware* animal, por lo que la única opción para preservar el pensamiento después de la muerte cósmica es la de transferir el *software* humano a un *hardware* no-animal. Por supuesto, teniendo en cuenta que tales ideas se cifran en un dualismo naíf que Lyotard no suscribió en ningún momento de su vida, cabe pensar que él nunca aceptó esa posibilidad que pone en palabras de su personaje: la de poder pensar la muerte de los cuerpos después de la extinción solar. No olvidemos que ni siquiera su personaje consigue mantener su posición inicial al respecto. Frente a esta postura, Brassier se ha declarado abiertamente anti-spinozista y defensor de la emancipación representada inicialmente por Él, abrazando de forma relativamente explícita una suerte de dualismo, aunque este solo pertenezca al ejercicio especulativo que propone.

5. El transhumanismo y la perpetuación de la violencia metafísica

La cuestión del dualismo nos lleva directamente a la segunda diferencia de Brassier con los «posmodernos», la que refiere al familiarismo. Poshumanistas y transhumanistas se dan la mano en su consideración preeminente del cuerpo concreto como un mero familiarismo, sin mostrar nostalgia alguna por su pérdida. A este respecto, los poshumanistas no tienen ningún problema en asimilar la extinción a escala local terrestre y transferir la reflexión filosófica a escala global cósmica, asumiendo que la vida no terminaría con la bomba nuclear, aunque sí lo hiciera la especie humana. Sin embargo, Brassier no refiere solo al familiarismo del cuerpo concreto, sino también al familiarismo del cuerpo en su generalidad, afirmando lo siguiente:

La extinción cósmica representa un *factum* tan irrecusable para la filosofía como el que pueda constituir la muerte biológica –aunque curiosamente los filósofos parecen dar por sentado que esta última es más relevante que la primera, como si la familiaridad fuera un criterio de relevancia filosófica. (Brassier, 2017, p. 419)

Aunque Brassier no haya precisado su aceptación del discurso transhumanista, la equivalencia de los problemas de la extinción cósmica y la muerte biológica implica una toma de partido por la perpetuación de la especie, pues, de suscribir algo parecido al monismo spinozista, nunca entendería la muerte biológica como equivalente a la extinción. Y si esto es así no es solo porque sin cuerpo no se pueda pensar –afirmación que convierte al cuerpo en la condición de posibilidad de toda reflexión sobre la extinción cósmica–, sino porque para los poshumanistas no hay un fin teleológico en la muerte biológica. Al respecto, Braiddotti (2013, p. 160) dice, «la muerte no es la meta teleológica de la vida, una especie de imán ontológico que nos impulsa hacia delante», sino que es un acontecimiento que solo existe a nivel de conciencia. Fallecemos como sujetos, pero la vida continúa con la descomposición de nuestros órganos.

Sin profundizar en la diferente consideración de lo que sería una diferente filosofía de la historia en relación con el devenir cósmico, es preciso señalar que la equiparación transhumanista entre muerte biológica y muerte cósmica pasa por asumir una misma consideración temporal para ambas magnitudes, la del Cronos, mientras que

los poshumanistas distinguirían este tiempo absoluto de un otro tiempo experiencial que no es cualitativo y progresivo, sino cuantitativo (Deleuze, 2005). Bajo el Aión, nombre que recibe esta otra temporalidad, la escatología cristiana que viene implícita en el transhumanismo fiódoroviano –no olvidemos que Fiódorov era cristiano– es desplazada hacia nuevas formas de religiosidad poslaica, pues se produce una apertura a otras formas de tiempo, de historia y de religiosidad. Sin embargo, con el Cronos se perpetúa la misma idea teleológica que la modernidad heredó del cristianismo, y, con ella, el mismo dualismo neoplatónico que consideraba la separación entre alma y cuerpo, algo en lo que Brassier (2017, p. 17) redundaba al decir que «el pensamiento tiene intereses que no coinciden con los de la vida», como si el pensamiento no fuera vida, como si los seres humanos gozáramos de una superioridad ontológica fundamentada en la capacidad de pensar que nos permitiera superar lo natural. Al final, esto no deja de suscribir un transhumanismo que perpetúa el humanismo tradicional, registrándose –una vez más– los términos del debate entre transhumanistas y poshumanistas bajo el mismo *différend* planteado por Lyotard en su conferencia: la consideración de un pensar que excede la vida

(transhumanistas) frente a un pensar que forma parte de la vida (poshumanistas).

Frente a Brassier, que estaba muy interesado en el primero de los personajes de Lyotard, a Braidotti solo le interesa el segundo. A pesar de su filiación fenomenológica y de su preocupación por la diferencia sexual, este interés encuentra su mayor explicación en el cuestionamiento que hace del transhumanismo a través del sufrimiento. El Aión y el Cronos presentaban una diferencia clara en lo temporal, pero también en lo corporal, pues poner el acento en el Cronos implicaba minusvalorar la experiencia del Aión, lugar de encuentro cualitativo entre las diferentes formas de vida. El seguir y el ser seguido de Derrida (2008) y su gata no es un acontecimiento que discurra en el tiempo del Cronos, sino que transgrede el tiempo cuantitativo para abrirse al tiempo cualitativo, y eso es lo que más les interesa a los pensadores poshumanistas. La muerte cósmica no resulta una preocupación para ellos, pues cualquier reformulación de un proyecto debe venir precedida de una apertura ética a la otredad, un respeto por la diferencia que apenas es considerado por los transhumanistas y que tiene su arraigo en su propia propuesta ontológica.

Si recordábamos la experiencia de Derrida con su gata es, precisamente, porque

en ese reconocimiento de un sufrimiento común no solo hay un desplazamiento del Cronos al Aión, sino también la revelación de una subjetividad. Al mencionar las preocupaciones que afloraban en el texto de Lyotard, una de las más relevantes era la profunda interrelación que existía entre la Estética –como *poiesis* y como *aisthesis*– y el sufrimiento. Pero este problema estético tiene un correlato gnoseológico y ético, pues el cuerpo deja de ser un familiarismo cuando se constituye como vía de conocimiento sensible y espacio de subjetivación. El cuerpo no solo es una carcasa que nos hace sufrir, sino que también nos informa del mundo, nos hace ser-en-el-mundo. Así ocurre que ni siquiera la mayoría de transhumanistas se atreven a renunciar al cuerpo: quieren sustituirlo por otro mejor, pero no renunciar a él. Si la posibilidad de toda gnoseología pasa por el hecho de que somos un cuerpo, el reconocimiento del cuerpo del otro implica que este también *es* y, en cierto modo, sufriente o no, también participa del mundo. O como le gustaría más a los poshumanistas, *deviene con* el mundo. Bajo esta perspectiva gnoseológica solo cabe una ética común que entienda que no solo los humanos merecemos reconocer y ser reconocidos (Hegel), ni tampoco los animales (Derrida), sino que incluso las piedras me-

recen considerarse como una extensión del cuerpo. Como dice Nancy (2003, p. 100): «Yo, supuesto Dasein, soy también piedra y lagartija».

En definitiva, la principal crítica del poshumanismo al transhumanismo no es otra que la perpetuación de aquella violencia metafísica que minoriza –a través del dualismo mente-cuerpo– las demás formas de ser-en-el-mundo, negando que, como ocurre con los seres humanos, también son un cuerpo y, por lo tanto, conocen y son conocidos a través de él. Como ocurre con el poshumanismo, algunos de los pensadores más hábiles de entre los afines al transhumanismo evitarían muchas de las principales críticas que se pueden vislumbrar en el texto de Lyotard. Desde luego, Brassier es un ejemplo de ello, pues su consideración del sujeto como un objeto que será exterminado con el fin del cosmos es mucho más interesante que la propuesta de los empresarios de Silicon Valley. Aunque anima a pensar cómo sobrevivir a la muerte del cuerpo y plantea un posible potencial emancipador de la mente, da a entender que, hasta que eso ocurra, todo es una potencialidad que nos deja en la misma situación de los objetos. Al fin y al cabo, eso es para él el nihilismo, «el corolario inevitable de que existe una realidad independiente de

la mente» (Brassier, 2017, p. 17). Es decir, una realidad independiente de nosotros, que estuvo antes de que llegáramos y que seguirá estando después de que termine-
mos nuestra aventura en el cosmos.

6. Conclusiones

Como hemos visto, el *différend* establecido por Lyotard ejemplifica a la perfección las principales oposiciones irreconciliables del poshumanismo y el transhumanismo: a nivel metafísico, una diferente consideración del humano para con el devenir del cosmos; en el plano ontológico, un claro enfrentamiento entre la perspectiva monista de unos y el dualismo de los otros; en materia ético-política, el conflicto entre un discurso centrado en la especie y un aperturismo ético de mayor alcance; en lo que refiere a la filosofía de la historia, la preocupación por el final teleológico del cosmos frente a una valoración de otras formas de temporalidad; y a nivel estético, el fin de la experiencia tal y como la conocemos frente a una necesidad de hacer valer el cuerpo que somos. Además, la aportación de Lyotard no solo resulta fecunda para pensar estas diferencias, sino también para reflexionar sobre la progresiva complejidad que ha

ido alcanzando el debate, desde las primeras formulaciones de Bentham y Fiódorov hasta las propuestas actuales de Braidotti y Brassier.

La principal conclusión que extraemos de esta dialéctica irreconciliable es que la única posibilidad de consenso se encuentra en una concesión que hace, en el texto de Lyotard, el personaje femenino al masculino, no muy diferente de la duda que Él tiene al final de su intervención. En el momento en el que *Ella* acepta el cambio de cuerpo, siempre y cuando se pueda *donner du corps* a ese nuevo cuerpo, las posibilidades del conflicto cambian. Por supuesto, esta propuesta no anula un enfrentamiento que cubre ámbitos tan complejos como la ética, la política y la estética, pero sí indica un posible camino de reflexión, pues ese *donner du corps* conlleva, en cierto modo, el mantener el sufrir como constante del cuerpo futuro, pues solo así se mantendrá la complejidad de la experiencia *aisthetica* de ser un cuerpo en su totalidad. «Nos hacen falta máquinas que sufran la obstrucción de su memoria», dice *Ella* (Lyotard, 1998, p. 28). ¿Sería posible encontrar una respuesta a las aspiraciones transhumanistas de sobrevivir a la explosión del Sol o a la muerte térmica sin renunciar por ello al sufrimiento? ¿Podría el proyecto del HUMAN+ abandonar su

solipsismo antropocéntrico y abrir generosamente sus investigaciones a la supervivencia futura de todas las especies, de toda la vida en su complejidad? Parece difícil que estas preguntas se adapten a los requerimientos de ninguna de las dos posiciones, pues, en el presente inmediato, su *différend* es ya mucho mayor que el que Lyotard pensó en los años ochenta. En cualquier caso, estas preguntas pueden ayudarnos a pensar otras alternativas a un proyecto humanista que deberemos seguir cuestionando para adaptarnos al continuamente cambiante *zeitgeist* de nuestro tiempo.

Referencias

- ADORNO, T. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta.
- BENTHAM, J. (2008). *Los principios de la moral y la legislación*. Claridad.
- BRAIDOTTI, R. (2013). *Lo Posthumano*. Gedisa.
- BRASSIER, R. (2019). El prometeísmo y sus críticos. En A. Avanesian y M. Reis (eds.) *Aceleracionismo: Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Caja Negra.
- _____. (2017). *Nihil desencadenado. Ilustración y extinción*. Materia Oscura.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- _____. (2005). *La lógica del sentido*. Paidós.
- DERRIDA, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Trotta.
- ETTINGER, R. C. W. (2005). *Man into Superman: The Startling Potencial of Human Evolution*. Ria University Press.
- FERRANDO, F. (2013). Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Meta-humanism, and New Materialisms. Differences and Relations. *Existenz. An International Journal in Philosophy, Religion, Politics, and the Arts*, 8(2), 26-32.
- FM-2030 (1989). *Are You a Transhuman?: Monitoring and Stimulating Your Personal Rate of Growth in a Rapidly Changing World*. Grand Central Pub.
- FOUCAULT, M. (1976). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- _____. (1968). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- GEHLEN, A. (1993). *Antropología filosófica: del encuentro y descubrimiento del hombre por sí mismo*. Paidós.
- GROYS, B. (2018). Introduction: Russian Cosmism and the Technology of Immortality. En B. Groys (ed.) *Russian Cosmism*. MIT Press.
- GUATTARI, F. (1990). *Las tres ecologías*. Pre-Textos.
- LYOTARD, J-F. (2017). *Discurso, figura*. La Cebra.
- _____. (1999). *La diferencia*. Gedisa.
- _____. (1998). *Lo Inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Manantial.
- _____. (1977). *Rudiments païens*. Klincksieck.
- MEILLASSOUX, Q. (2015). *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Caja Negra.

- MOORE, G. E. (1959). *Principia Ethica*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- NANCY, J-L. (2003). *El sentido del mundo*. La Marca.
- PUTNAM, H. (1985). *Mentes y máquinas*. En A. M. Turing, H. Putnam y D. Davidson (eds.) *Mentes y máquinas*. Madrid.
- SEARLE, J. (1985). *Mentes, cerebros y ciencia*. Cátedra.
- SINGER, Peter (1976). *Animal Liberation. A New Ethics for Our Treatment of Animals*. Jonathan Cape.



Desnudamientos: de los cuerpos dóciles a las desnudeces indómitas

Fabián Giménez Gatto
Universidad Autónoma de Querétaro

Resumen

Las convenciones representacionales del desnudo conforman una especie de archivo, de inconsciente óptico, puesta en imagen de un mecanismo disciplinario, operando desde la performatividad de un limitado repertorio de poses, estrategias representacionales y modelos corporales, engranajes de un imaginario corporal naturalizado a fuerza de repeticiones, exclusiones e invisibilizaciones. Afortunadamente, algunas figuraciones de la desnudez –en el registro del arte contemporáneo– tienden a subvertir estas canónicas condiciones de desnudabilidad, problematizando los mecanismos disciplinarios y normalizadores del

desnudo clásico. Este ensayo se concentra en el análisis de lo que podríamos llamar desnudeces indómitas, es decir, ciertas modulaciones de la desnudez que, en el marco de la cultura visual contemporánea y en el registro de visibilidad del cuerpo explícito, problematizan –desde la obscenidad como un efecto de sentido y de enmarcado que alude a lo irrepresentable del cuerpo– la domesticación del placer visual presente en las disciplinadas coordenadas epidérmicas del desnudo artístico.

Palabras clave:

estudios
del cuerpo,
representaciones
corporales,
desnudo, desnudez,
cuerpos dóciles,
desnudeces
indómitas.



Abstract

The representational conventions of the nude make up a kind of archive, of optical unconscious, put into the image a disciplinary mechanism, operating from the performativity of a limited repertoire of poses, representational strategies and body models, gears of a naturalized body imaginary by dint of repetitions, exclusions and invisibilizations. Fortunately, some figurations of nudity –in the register of contemporary art– tend to subvert these canonical conditions of nakedness, problematizing the disciplinary and normalizing mechanisms of the classical nude. This essay concentrates on the analysis of what we could call

untamed nudities, that is, certain modulations of nudity that, within the framework of contemporary visual culture and in the register of visibility of the explicit body, problematize –from obscenity as an effect of meaning and framing that alludes to the unrepresentable of the body– the domestication of visual pleasure present in the disciplined epidermal coordinates of the artistic nude.

Keywords:

body studies, body representations, nude, nakedness, docile bodies, untamed nudities.

Este ensayo pretende aproximarse al desnudo no solo como género artístico –o sea, como una de las tantas maquinarias de producción de sentido a través de la visualidad– sino, principalmente, como un dispositivo que traduce, en nuestro régimen escópico, la noción foucaultiana de «cuerpos dóciles» (Foucault, 2005, pp. 139–174). Es decir, junto al cuerpo inteligible y al cuerpo manipulable –tal como se configuran al interior de los registros anatómico-metafísicos y técnico-políticos de la modernidad (Foucault, 2005, p. 140)– valdría la pena agregar, quizás, otra figura, la del *cuerpo desnudable*: otro avatar de la docilidad, ahora en el terreno de las máquinas representacionales de la

modernidad. Me refiero a la transfiguración estética del desvestimiento como procedimiento disciplinario en las artes figurativas, pienso, por ejemplo, en los lugares comunes de la historia del desnudo: una infinidad de desnudeces trazadas geométricamente, legibles a la luz del ideal grecorromano de perfección vitruviana, una de las tantas estrategias de normalización representacional del cuerpo despojado de sus ropas.

No olvidemos que el desnudo clásico es, antes que nada, un dispositivo escópico-figurativo de perfeccionamiento y no de imitación (Clark, 1990), una suerte de domesticación de lo visible y de la mirada, líneas de visibilidad que enmarcan a la

corporalidad en el espacio reticulado del orden, la simetría y la proporción. La performatividad del desnudo como artefacto representacional –operando en las maníacas iteraciones de ciertas convenciones estéticas, materializada en la representación de la desnudez al interior nuestro horizonte figurativo– podría leerse, entonces, en resonancia con otros esquemas de docilidad propuestos por Michel Foucault (2005, p. 140): «Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado». El desnudo podría entenderse, a partir de esta somática reverberación disciplinaria, como una puesta en escena de una detallada ortopedia escópica de la desnudez. Esta especie de perfeccionamiento formal, de forma ideal, a la que aspira el desnudo como género artístico, parece encarnar los ideales regulatorios de ciertas prácticas corporales ligadas al disciplinamiento y control de los cuerpos; un *modus operandi* sospechosamente similar a ciertos mecanismos de sujeción biopolítica, trasladado, como si nada, al registro de la representación.

Basta citar, como un ejemplo sintomático de este canon ortopédico, las cándidas palabras de Oscar Tusquets Blanca a la hora de enumerar, apresuradamente, las posiciones corporales en reposo definitorias del desnudo

clásico, un procedimiento de enmarcado que funciona como matriz de inteligibilidad y normalización, un puñado de posturas hipostasiadas y erogenizadas, ortogonales órtosis escópicas convertidas en condición de posibilidad del desnudo, es decir, condición de desnudabilidad de los cuerpos:

Resumiendo: tras cuatro milenios, los artistas de Occidente han sabido inventar un par de poses de pie, un par, arrodilladas, dos o tres, acostadas, y una, sentada. No parece prudente que los humanos, por ahora, nos exhibamos desnudos en otras posturas, pues, hasta que un artista creativo demuestre lo contrario, quedamos bastante feos. (Tusquets Blanca, 2007, p. 108)

En este sentido, las convenciones representacionales del desnudo conforman una especie de archivo, de inconsciente óptico, puesta en imagen de un mecanismo disciplinario, operando desde la performatividad de un limitado repertorio de poses, estrategias representacionales y modelos corporales; engranajes de un imaginario corporal naturalizado a fuerza de repeticiones, exclusiones e invisibilizaciones. Afortunadamente, algunas variaciones de la desnudez tienden a subvertir estas canónicas condiciones de desnudabilidad,

problematizando la redundancia representacional del desnudo clásico.

Una breve digresión paralipoménica antes de entrar en materia. A la hora de cartografiar las modulaciones y gradientes del desvestimiento en la visualidad contemporánea, me parece importante explicitar algunas omisiones. Deslindarme de algunos posicionamientos teóricos que, a mi entender, se acercan a la problemática de la desnudez desde una lógica de la falta, desde una ontología de la ausencia, ya sea entendiéndola desde el argumento teológico de una «pérdida de la gracia» (Agamben, 2011, p. 93) o –desde argumentos más secularizados– concibiéndola como un síntoma del «ocaso del pudor» (Dalmau, 2012, p. 34). En estos planteamientos, la corporalidad privada de sus vestiduras está asociada, metonímicamente, con despojamientos, desposesiones y carencias. Signada, desde un principio, por una negatividad, por una falta: sea de gracia, sea de pudor. Desnudez apofática acompañada de graves efectos secundarios, pasiones tristes y pánicos morales. En mi caso, preferiría no hacerlo. Me interesa dilucidar estos inéditos desnudamientos de otro modo, abrazar su carácter afirmativo, apostar por sus carnalescos agenciamientos de deseo y enunciación (Deleuze y Parnet, 1980). En definitiva,

pensar la desnudez como el lugar de una afirmación. Las páginas que siguen intentarán dar cuenta de la emergencia de estas catafáticas desnudeces, tal como empiezan a esbozarse en el carnal paisaje visual de nuestros días.

2.

En primer término, quisiera bosquejar, a partir de algunos ejemplos, una serie de rebasamientos que afectan la arquitectónica postural del desnudo clásico. Pasaje de la inmovilidad de la pose –entendida como estática contención disciplinaria– a la dinamicidad desterritorializada de la figura. Roland Barthes concibe la figura, en su sentido gimnástico y coreográfico, como «el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo» (Barthes, 1993, p. 13). De igual forma, en el contexto que nos ocupa, la figura alude al cuerpo despojado no únicamente de sus vestiduras sino de las poses que, a manera de investiduras ortésicas, obturan la desnudez como apertura de sentido. La figura, en tanto artefactualidad escópica, nos servirá para nombrar, entonces, aquellas desnudeces que se despliegan, desde una multiplicidad de configuraciones, más allá de los marcos invisibles

de la pose. La figura como línea de fuga. Desvíos, divergencias y desviaciones, un clinamen postural que prefigura, desde sus inclinaciones y virajes, una nueva sintaxis de la desnudez.

La escultura *Tumbling Woman* (2002) de Eric Fischl, instaura, desde su precariedad constitutiva, una serie de trastocamientos en la arquitectónica postural de la desnudez. Esta mujer que cae –y que permanece cayendo indefinidamente en el espacio escultórico cincelado por Fischl– evoca la fragilidad y vulnerabilidad de los cuerpos, su gravedad –su peso y su pesadumbre–, en definitiva, su espesor newtoniano. Una coreografía declinante que rompe con los tópicos ortopédicos del desnudo clásico, poniendo, literalmente, al cuerpo de cabeza (al momento de impactar, en caída libre, contra los suelos). Pareciera que el gesto escultórico de Fischl sugiere, desde una puesta en imagen de la inestabilidad, una poética de la desnudez despojada de los límites de la pose, más cercana a las leyes de la mecánica clásica y sus frecuentes aceleraciones que a la inmovilidad característica del parmenídeo universo representacional del desnudo.

En el otro extremo del espectro, la serie fotográfica *Weightlessness* (2010) de Adeline Mai juega con las posibilidades coreográficas de la ingravidez, sugiriéndola a partir de

una serie de imágenes subacuáticas, figuras líquidas de una desnudez inmersiva, más o menos indiferente, gracias al principio de Arquímedes, tanto a las fuerzas gravitatorias terrestres como a las terrenales convenciones figurativas del desnudo. El empuje hidrostático permitirá la ilusión de una ligereza extrema, cuerpos suspendidos, despojados de su peso y de sus poses, flotando ingravidos en el decorado líquido de una representación que problematiza, desde su húmeda fluidez, las convenciones posturales que suelen enmarcar, desde su aridez disciplinaria, a la corporalidad desnuda.

Desde una mirada cercana a la de Adeline Mai, David Lindsey Wade explora, en su serie *Nudes* (2010), las potencialidades aéreas de la corporalidad desnuda, figuraciones de una desnudez volatilizada, aquella de los cuerpos despojados de sus ropas y suspendidos, en un salto, por los aires. De nuevo, la ligereza, ahora en términos gaseosos, ocupa el lugar del canon postural, de los asentamientos escópicos del cuerpo en reposo. La apacible superficie de la piel se ve surcada por las fuerzas inerciales de la aceleración, del salto, piruetas que dibujan, en su velocidad de escape, corporalidades erigidas más allá de la fuerza gravitatoria de la pose.

717 /

Espero se me permita el atrevimiento de traer a colación una referencia más mundana, la serie *Lucky Thirteen* (2003-2004) de Philip-Lorca DiCorcia, en ella, trece bailarinas de tubo (*pole dancers*) hacen gala de sus destrezas dancísticas –en sus espacios de trabajo, ahora desiertos– frente al solitario objetivo fotográfico de DiCorcia. La desnudez, propia del *striptease*, se ve contrapunteada por las posturas acrobáticas de los modelos –colgadas, girando de cabeza, sostenidas por sus piernas–. Coreografías del suspenso y la suspensión, puesta en escena de un breve muestrario de figuras suspendidas. Cuerpos en tensión, en un delicado equilibrio, refractarios a los asentamientos ortopédicos del desnudo clásico; corporalidades signadas por un movimiento oscilatorio, imposibles de enmarcar en las posturas canónicas, en las artefactualidades ortopédicas, que definen los contornos del cuerpo desnudo: ni de pie, ni sentadas, ni arrodilladas, ni acostadas. El tubo, como eje vertical e inmóvil, se convierte en el punto arquimédico de las figuraciones de una desnudez oscilatoria, una sintaxis corporal trazada a partir de movimientos giratorios, elevaciones, descensos, planos inclinados e inversiones.

Estas nuevas gramáticas corpóreas sugieren el pasaje de una desnudez molar, ope-

rando a partir de líneas de segmentariedad dura ancladas en un limitado repertorio de posturas en reposo, a una desnudez molecular, líneas de segmentariedad blanda que dislocan, en su movimiento, en sus velocidades variables, los anclajes de la sobrecondición corporal del desnudo clásico. En definitiva, pasaje de una macropolítica de la pose a una micropolítica de la figura:

En resumen, todo es política pero toda política es a la vez *macropolítica* y *micropolítica*. Supongamos unos conjuntos del tipo percepción o sentimiento: su organización molar, su segmentariedad dura, no impide todo un mundo de micropreceptos inconscientes, de afectos inconscientes, segmentaciones finas que no captan o no experimentan las mismas cosas, que tribuyen de otra forma, que actúan de otra forma. Una micropolítica de la percepción, del afecto, de la conversación, etc. (Deleuze y Guattari, 1997, p. 218)

Retomando estas ideas deleuzeano-guattarianas no sería del todo descabellado intentar cartografiar, en el registro del arte contemporáneo, la emergencia de inéditas micropolíticas del desnudamiento capaces de motorizar, gracias a su fuerza disruptiva, desterritorializaciones en la representación

molar de lo corporal, una suerte de movimiento tectónico en las sedimentaciones escópicas del desnudo como género artístico y como macropolítica de la desnudez. Baste mencionar, a manera de colofón, la serie *Nude* (2012) de Shinichi Maruyama. Sus imágenes, compuestas de diez mil fotografías cada una, pueden leerse, desde una micropolítica del cuerpo en movimiento, como el epítome de estas desterritorializaciones moleculares de la desnudez en la visualidad contemporánea.

3.

A la hora de preguntarnos acerca de las posibles alternativas en la representación de la desnudez, considero crucial insistir en el deseo de desnudar la mirada más que los cuerpos. El desnudo clásico ubica a la corporalidad desnuda en el territorio seguro de la contemplación estética, en «las fronteras enmarcadoras de la contención artística» (Nead, 1998, p. 74), en cambio, valdría la pena focalizar otras posibilidades formales en la representación de la desnudez. Mirar la mirada y, en una suerte de bucle, explorar su relación con la desnudez es, a grandes rasgos, el sentido de una serie de estrategias composicionales que subvierten, al

interior de nuestro régimen escópico, ciertas regularidades discursivas –un conjunto de mediaciones profilácticas traducidas en ángulos, planos y encuadres específicos– en la construcción del cuerpo desnudable. En contrapunto, desde la experimentación, desde las prácticas significantes, otras anatomías políticas de la desnudez comienzan a esbozarse.

La serie fotográfica *Twice into the stream* (2011) de la artista Meltem Isik nos introduce, lúdicamente, al tema que nos atañe, fotoperformances que revelan, recursivamente, algunos mecanismos de la mirada. Por ejemplo, la imposibilidad de vernos completamente sin recurrir a ciertos artefactos reflejantes, como el espejo o la imagen fotográfica, así como la relación, siempre problemática, entre la mirada y los modos de ver, visibilizando, valga la redundancia, las estrategias de enmarcado, la tensión entre la atención al detalle y la visión panorámica, entre las lógicas de la proximidad y de la distancia.

En este sentido, el desnudo clásico suele enmarcarse, a lo largo de su historia, en los confines trazados por un plano general, por un encuadre de cuerpo completo, una suerte de medianía representacional –ni demasiado cerca, ni demasiado lejos– se conecta a la horizontalidad pictórica del cuerpo

femenino, pensemos en la tradición iniciada, desde el Renacimiento, por la *Venus dormida* (1507-1510) de Giorgione, regularidades escópicas que contienen y continen, artefactualmente, a la desnudez, proyectándose, con pequeñas alteraciones pero sin mayores perturbaciones, hasta nuestros días.

Ahora bien, frente a estos marcos pictóricos, me gustaría retomar el análisis de algunas estrategias de distanciamiento presentes en la discursividad fotográfica. Hace unos años, Barnaby Roper respondía a la invitación a participar en el libro colectivo *Porn?* (2002) con una serie de imágenes que fusionaban dos géneros: el desnudo y el paisaje. Visión paisajística de la desnudez femenina, fotografías donde la extensión de la mirada es perturbada por una pequeña aparición desconcertante, una diminuta mancha carnal en medio de la naturaleza. Desnudez en retirada, apenas legible, donde el cuerpo femenino se erige casi en los límites de la visibilidad, pasaje del cuerpo enmarcado del desnudo clásico, al cuerpo discreto, distante, de una desnudez paisajificada (Giménez Gatto, 2011). Este *pathos* de la distancia atraviesa también las series fotográficas *Primates* (2009) e *Immaculate* (2009) de Ruben Brulat, donde tanto el entorno natural como el paisaje ur-

bano enmarcan, desde la amplitud del panorama, la puesta en escena de la desnudez.

Por su parte, John Crawford traslada esta dilatación de la distancia, todavía deudora de la horizontalidad de una mirada configurada desde el punto de vista perspectivo, a la verticalidad de lo aéreo, a la altitud del sobrevuelo. Su serie *Aerial Nudes*, realizada desde un helicóptero a principios de los ochenta, continúa siendo, aún hoy, uno de los experimentos más interesantes a propósito de la articulación del desnudo y el plano cenital, es decir, la desnudez es enmarcada desde una mirada orientada perpendicularmente con respecto al suelo, de arriba a abajo, en picada. Crawford evoca —desde las alturas, tal vez sin saberlo— una mirada precopernicana, o mejor, previa a la perspectiva, «la vista de pájaro o visión de conjunto» (Crary, 2008, p. 78), más cercana a los espacios agregados de la representación medieval que a las escenografías perspectivas del régimen escópico renacentista. En las antípodas del escorzo, estos desnudos son, entre otras cosas, salvajemente bidimensionales. La artificiosidad y afectación de las posturas de las modelos, recreando al hombre vitruviano a ras del suelo, no hace más que añadirle una dosis de humor involuntario a este experimento radical de distanciamiento escópico.

Otra forma interesante de cuestionar el perspectivismo, como mecanismo de disciplinamiento pictórico en la representación de la desnudez, es a través de una apuesta por la proximidad. No me refiero, únicamente, a los mecanismos escópicos presentes en los llamados paisajes corporales, mismos que se ubican en el extremo opuesto de la desnudez paisajificada, marcos que fragmentan volumétricamente las superficies epidérmicas, dramáticamente iluminadas, de cuerpos sin rostro; una lógica del detalle que se ha convertido en un lugar común en la historia del desnudo fotográfico.

Estoy pensando, en cambio, en experimentos visuales como los emprendidos por Jenny Saville y Glen Luchford en *Closed Contact* (1996). Una especie de mirada barroca que se opone, desde su proximidad radical, desde su materialidad carnal, al perspectivismo cartesiano, fundado, según Martin Jay (2003, p. 235), «en la ilusión implícita de un espacio tridimensional homogéneo visto desde lejos por una mirada semejante al ojo de Dios», a propósito de este enfrentamiento de miradas, continuará diciendo el autor: «la experiencia visual barroca tiene una cualidad profundamente táctil o tangente, lo cual le impide inclinarse hacia el ocularcentrismo absoluto de su rival, el perspectivismo cartesiano» (Jay, 2003, p. 236).

Siguiendo la argumentación de Jay, podríamos leer, entonces, los desnudamientos de *Closed Contact* en clave barroca, es decir, desde su inmediatez escópica, desde sus efectos acariciantes en la superficie retiniana. Una coreografía carnal que se derrama en contrapicado, pliegues y repliegues de una desnudez incontenible, literalmente desparramada sobre la imagen. Más allá de la domesticidad disciplinaria del perspectivismo cartesiano, este dispositivo barroco – que opera transgrediendo los límites del espacio monocular geometrizado y las formas asentadas de placer visual y contemplación estética que le acompañan– enmarca el espacio representacional de una desnudez casi palpable en su maleabilidad.

Poner el cuerpo, dar la piel. Glen Luchford y Jenny Saville nos sumergen, al menos por un instante, en la materialidad, informe y asignificante, de la resiliencia epidérmica. Imágenes que evocan, desde su carnalidad profusa, la cercanía de la piel y la mirada. Gradientes de proximidad, de peso y de presión constituyen el léxico de una háptica topología carnal, estos contactos, perturbadoramente cercanos, desbordan el espacio perspectivo, es decir, dislocan los marcos escópicos de contención profiláctica del cuerpo y sus desnudamientos.

4.

Frente a los *cuerpos dóciles* del desnudo clásico, me gustaría abordar, finalmente, otras figuraciones corporales, líneas de visibilidad que iluminan otros desnudamientos, ya no el de los cuerpos disciplinados, perfectos e idealizados, propios de los cánones de belleza que regulan –a manera de signifiante despótico– nuestro reducido imaginario somatopolítico. Esto con el fin de explorar lo que podríamos llamar *desnudeces indómitas*, es decir, ciertas modulaciones de la desnudez que, en el registro del arte contemporáneo, problematizan –desde las potencias alegres y salvajes de lo *queer*, lo *crip* y lo *freak*– la domesticación del placer visual presente en las disciplinadas coordenadas epidérmicas del desnudo artístico.

Revisemos algunas alternativas al canon de belleza occidental, en particular, algunas subversiones escópicas que problematizan la primacía de ciertos modelos corporales desplegados, redundantemente, en sus iteraciones. La delgadez parece ser, al interior de nuestra cultura visual, la condición *sine qua non* de desnudabilidad del cuerpo femenino, la enjuta piedra de toque de su belleza. En este sentido, visibilizar otros cuerpos, desde una desnudez refractaria a ciertas convenciones dietéticas y estéticas

de moda, pareciera ser, de acuerdo a una multiplicidad de artistas contemporáneos, una tarea por demás significativa. Frente a una suerte de ectomorfismo representacional, productor de massmediáticas desnudeces escuchimizadas, apreciamos, en el ámbito del arte contemporáneo, una especie de reivindicación visual de la adiposidad; en una cultura obsesionada con el adelgazamiento, salta a la vista un apologetico movimiento de signo contrario, una insurrecta y voluptuosa poética de la carnosidad, un hipertélico empoderamiento escópico de los excesos de masa corporal.

En esta línea, el artista italiano Yossi Loloï ensaya, en *FullBeauty Project* (2010-2013), una entrañable exploración fotográfica, en el registro del erotismo, de la gordura extrema y de su puesta en escena. Desde una mirada no patologizante, la obesidad clase III de sus modelos puede convertirse, finalmente, en objeto de deseo. Así, la carnosidad traza las voluminosas zonas erógenas de una desnudez reformulada, excesos del cuerpo más allá de los límites trazados por los lugares comunes de un erotismo encorsetado. De esta forma, Loloï defiende, a pesar de los pesares, una radical democratización volumétrica de la belleza:

In my work I portray what larger woman represent to me. I focus on their fullness and femininity as a form of protest against discrimination set by media and by today's society. Larger women are simply a different form of beauty. I believe in exercising freedom of taste, and that limiting this freedom is living in a dictatorship of esthetics. I photograph my models nude and serene, to create a comfortable, proud, and constructive representation of themselves in front of the viewer¹. (Hanson, 2012, p. 277)

La serie fotográfica *Gyahtei* (1995) de Manabu Yamanaka nos confronta con una desnudez todavía más perturbadora, aquella contrapunteada por la senilidad de sus modelos, ancianas cuyas edades oscilan entre los ochenta y nueve y los ciento dos

1. «En mi trabajo retrato lo que la mujer más grande representa para mí. Me centro en su plenitud y feminidad como una forma de protesta contra la discriminación impuesta por los medios y por la sociedad actual. Las mujeres más grandes son simplemente una forma diferente de belleza. Creo en ejercer la libertad del gusto, y que limitar esa libertad es vivir en una dictadura de la estética. Fotografío a mis modelos desnudas y serenas, para crear una representación cómoda, orgullosa y constructiva de sí mismas frente al espectador».

años. De nuevo, estos desnudos exponen una figura del exceso: ya no de peso sino de años. Gravedad etaria en estos desnudamientos, indicios del implacable pasaje del tiempo inscritos en el rostro y en el cuerpo, la desnudez como *memento mori*. Estas desnudeces geriátricas evidencian, gracias a un brutal efecto de contraste, el punto ciego del desnudo como dispositivo escópico y especulativo, es decir, sus dificultades a la hora de representar ciertas corporalidades fuera de la acronía utópica de una eterna juventud, por siempre reflejada en el espejo de la imagen. Como afirma David Le Breton, la vejez y la muerte son, en el extremo contemporáneo, los lugares de una anomalía, «encarnan lo irreductible del cuerpo» (Le Breton, 2012, p. 142). Siguiendo esta premisa antropológica, podríamos decir que, en nuestro horizonte imagológico, la vejez encarna, despojada de sus vestiduras, lo irrepresentable del cuerpo, figuraciones de una desnudez indómita, sin espesor simbólico ni sobrecodificación estética, en los límites de nuestra imaginación y de nuestro imaginario.

Este juego con el límite, operando en las fronteras móviles entre la materialidad de los cuerpos y su representación idealizada, atraviesa la serie escultórica *The Complete Marbles* (1999-2005) del artista británico

Marc Quinn. Las controversiales esculturas que componen la serie, desnudos de sujetos amputados, en sus variantes tanto congénitas como quirúrgicas, se han convertido en un referente obligado en las discusiones en torno a la relación entre los estudios de la discapacidad y la teoría estética, entre la diversidad funcional y el arte contemporáneo.

A partir de una serie de deslizamientos, el procedimiento alegórico de Quinn para-sita –desde su anacrónico estilo neoclásico hasta la pomposidad en la elección de mármol de Carrara como material– las regularidades discursivas de la escultura helénica, produciendo, sin embargo, una repetición con diferencia. Pasaje de la belleza fragmentaria de la figura ideal en la tradición escultórica clásica –pensemos en la Venus de Milo como ejemplo paradigmático– a la belleza, a secas, en la representación de sujetos diverso funcionales. Una belleza legible en la pregnante completud escultórica de piezas como *Jamie Gillespie* (1999), *Peter Hull* (1999), *Helen Smith* (2000), *Catherine Long* (2000), *Alexandra Westmoquette* (2000), *Selma Mustajbasic* (2000), *Tom Yendell* (2000), *Stuart Penn* (2000) y *Alison Lapper* (*8 months*) (2000). Marmóreos retratos de sujetos reales, corporalidades diversas con nombre y apellido pero, también, desnudos escultóricos a los que, literalmente,

no les hace falta nada. Como el título de la serie lo indica, mármoles completos. Un nuevo marco, corregido y aumentado, en la representación de las corporalidades, nuevas visibilidades insertas, lúdicamente, en la tradición de la estatuaria grecorromana. Desnudeces indómitas que se erigen, orgullosamente amputadas y en los límites de la impostura, como la encarnación definitiva de la belleza.

Me gustaría finalizar este recorrido trayendo a colación los desnudos parciales de modelos transgénero realizados por la fotógrafa Bettina Rheims en su serie *Gender Studies* (2014). Empecemos señalando lo obvio: estas corporalidades rompen, desde el espacio performativo de la imagen, con la anatomía como destino. En la mirada de Rheims, la androginia y lo trans* funcionan como los operadores de una desnudez en retirada, suspendiendo, en el marco de la imagen, el binarismo sexo-genérico presente –como condición de desnudabilidad y mecanismo de sobrecodificación del cuerpo– en la tradición del desnudo clásico. En cambio, estos desnudamientos problematizan, desde sus gradientes fotogénicos, una lectura generizada de los cuerpos, un dispositivo de sentido que funciona, a manera de inconsciente óptico, en buena parte de nuestros regímenes escópicos. Así, estas

desnudeces indómitas evocan, desde su devenir molecular en la emulsión fotográfica, la ilegibilidad de los signos del sexo, la opacidad de los cuerpos, la indeterminabilidad como principio de placer estético. Operaciones semiúrgicas donde la desnudez se reescribe, a partir de lo fotográfico como tecnología de género, gracias a un borramiento sutil de sus signos más enfáticos, a través de un velamiento de sus coordenadas de sentido.

Estoy tentado a creer, a manera de coda, en una complicidad que atraviesa, obtusamente, esta multiplicidad de estrategias escópicas dinamizadas por una legión de desnudeces indómitas. Quizás, a la luz de estas corporalidades y sus complejas líneas de visibilidad, el desnudo –como máquina representacional, productora de cuerpos perfectos y placeres visuales domesticados– no sea otra cosa que un polvoriento y oxidado artefacto del pasado. Quizás haya lugar –tal vez hoy, tal vez mañana– para otras micropolíticas de la desnudez.

Referencias

- AGAMBEN, G. (2011). *Desnudez*. Anagrama.
- BARTHES, R. (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI Editores.
- CLARK, K. (1990). *The Nude. A Study in Ideal Form*. Princeton University Press.
- CRARY, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Cendeac.
- DALMAU, M. (2012). *El ocaso del pudor*. Edhasa.
- DELEUZE, G. y Parnet, C. (1980). *Diálogos*. Pre-Textos.
- DELEUZE, G. y Guattari, F. (1997). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- FOUCAULT, M. (2005). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- GIMÉNEZ GATTO, F. (2011). *Erótica de la banalidad. Simulaciones, abyecciones, eyaculaciones*. Fontamara.
- HANSON, D. (ed.) (2012). *The New Erotic Photography 2*. Taschen.
- JAY, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Paidós.
- LE BRETON, D. (2012). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.

- NEAD, L. (1998). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Tecnos.
- TUSQUETS BLANCA, O. (2007). *Contra la desnudez*. Anagrama.

Referencias visuales

- BRULAT, R. (2009). *Primates / Immaculate* [Serie fotográfica]. Consultado: 03/12/2021. <https://bit.ly/3r9s2vV>
- CRAWFORD, J. (1980-1985). *Aerial Nudes* [Serie fotográfica]. Consultado: 03/12/2021. <https://bit.ly/3dPxjWz>
- DICORCIA, P-L. (2003-2004). *Lucky Thirteen* [Serie fotográfica]. Consultado: 03/12/2021. <https://bit.ly/3SA52ln>
- FISCHL, E. (2002). *Tumbling Woman* [Escultura]. Consultado: 03/12/2021. <https://bit.ly/3SDxflk>
- ISIK, M. (2011). *Twice into the stream* [Serie fotográfica]. Consultado: 03/12/2021. <https://bit.ly/3ShgcvN>
- LINDSEY WADE, D. (2010). *Nudes* [Serie fotográfica]. Consultado: 03/12/2021. <https://bit.ly/3RhZ1ss>
- LOLOI, Y. (2006-2010). *FullBeauty Project* [Serie fotográfica]. Consultado: 03/12/2021. <https://bit.ly/2DuRe4F>

- MAI, A. (2010). *Weightlessness* [Serie fotográfica]. Consultado: 03/12/2021. <https://bit.ly/3xVuytD>
- MARUYAMA, S. (2012). *Nude* [Serie fotográfica]. Consultado: 03/12/2021. <https://bit.ly/3UIpwKB>
- QUINN, M. (1999-2005). *The Complete Marbles* [Serie escultórica]. Consultado: 03/12/2021. <https://bit.ly/3Rb5HZy>
- ROPER, B. (2001). *Untitled* [Serie fotográfica]. Consultado: 03/12/2021. <https://bit.ly/3xXKnQm>
- SAVILLE, J. y Luchford, G. (1995-1996). *Closed Contact* [Serie fotográfica]. Consultado: 03/12/2021. <https://bit.ly/3dTr-QQi>
- YAMANAKA, M. (1995). *Gyaktei* [Serie fotográfica]. Consultado: 03/12/2021. <https://bit.ly/3UK7ibA>



The Body in Dictatorship in Cristina Garcia's Novels: A Poetics Of Obscenity

Gondouin Weisse Corinne
Université Paris Nanterre

Abstract

Obscenity, that is the re-presentation of any object deemed offensive to morality or decency, is subject to constant redefinition in the field of visual arts as much as in literary works, since the standards gauging the substantiation of obscenity is contingent on the norms and level of acceptability of a given social group. The aim of this paper is to explore Cristina Garcia's *bodyscape* in the seven novels she has published so far, from *Dreaming in Cuban* to *Here in Berlin*. Confronted to the systems and norms which frame one's physical sense of being, the treatment of the body, specifically under dictatorship whether political, military or patriarchal, surfaces in Cristina Garcia's creative writing as a major concern. Considering slave Caribbean, Castro Cuba, Nazi

Germany, macho patriarchal society or radical religious states, Cristina Garcia crafts a poetics of obscenity in shedding light on bodies perceived as obscene and meant to be kept "off the scene" in any totalitarian "machine" where bodies are instrumental in the balance of powers. In doing so she challenges the gazing act of the tyrant, of the witness or the "see-nothing" which transforms the body of resistance into an object so as to make it disappear in the blind spot of history. As she voices the living experience of her "invisible bodies", the body of the text presses the reader into reconsidering the margins of obscenity.

Keywords:

body, obscenity,
dictatorship,
patriarchy, women,
literature.



Résumé

L'obscène, c'est-à-dire la représentation de tout objet s'opposant à la bienséance, au sens esthétique ou moral, est invariablement sujet à redéfinition dans les arts visuels ou en littérature, puisque les critères qui permettent d'en juger relèvent d'une communauté de normes et du degré d'acceptabilité de l'indécence d'un groupe donné. Cet article explore la manière dont Cristina Garcia donne forme à un *bodyscape* dans ses sept romans publiés à ce jour, de *Dreaming in Cuban* à *Here in Berlin*. Confronté à la norme d'un système dictatorial qu'il soit politique, militaire ou patriarcal, le traitement du corps émerge dans l'écriture de Cristina Garcia comme un motif majeur. Dans la Caraïbe esclavagiste, le Cuba

Castriste, l'Allemagne Nazie ou les états religieux extrémistes, l'auteure donne vie à une poétique de l'obscène où elle met en lumière les corps considérés comme obscènes. Dans la «machine» totalitaire qui commande de les maintenir «hors-scène», ces corps deviennent l'instrument du pouvoir. Cristina Garcia interroge le regard du dictateur mais également celui du témoin silencieux qui transforme le corps des in-soumis en objet pour mieux le faire disparaître dans le point aveugle de l'histoire. Elle prête ainsi sa voix à l'expérience sensible de ses «corps invisibles», provoquant le lecteur et l'obligeant à reconsidérer les frontières et les marges de l'obscène.

Mots-clés :

corps, obscénité, dictature, patriarcat, femmes, littérature.

In her debut novel, *Dreaming in Cuban*, finalist in the 1992 National Book Award, Americano-Cuban writer Cristina Garcia features three generations of the family Del Pino moving from Cuba to Miami and New York. As Andrea O'Reilly Herrera reminds us in her book *Cuba: Idea of a Nation Displaced*, the Cuban nation was built on a long history of migrations in which the moving bodies gradually mapped the diasporic cartography of a multicultural and multi-ethnic national identity. As they struggle with the hardship of exile, with the family dissensions and political divides of the Cuban revolution, the Del Pinos emerge as the split members of a dismantled family. Their bodies become the substance of

their story which is invariably riveted to the History of their island.

The motif of the body is therefore at the core of Cristina Garcia's novels. It is represented through the characters' voyages or wanderings but also through their sensual dancing or erotic encounters, through violence, disease or death. Their corporality is also embodied in their experience of maternity, old age or parentage. But the representation of their body-self is never as powerful and intense as when it is grasped in a relationship of domination. The representations of bodies under dictatorship develop into a central topic in the writer's work. Whether they be submitted to political or military dictatorship, to gender or

patriarchal absolute power, they gradually shape a significant poetic corpus bespeaking control in social and private spheres. The corporality of the characters are therefore to be read as the empowered material of hegemonic state, social or moral order but also as the instrument of resistance. The flesh, scars and wounds of the subjected bodies are exposed like silent statements from the subalterns and the voiceless, like scribbles from the invisibles drafting history. They constitute the social body of the defiant ones.

Vivid detailed body descriptions proliferate in Cristina García's novels. They are sometimes rough or graphic, yet they never verge on voyeurism or pornography. They always engage with politics in the broader sense of the term and create what I would identify as a poetics of obscenity.

If we consider obscenity as whatever should be placed "off the stage/the scene", whatever is offensive to decency aesthetically or morally speaking, we soon find ourselves confronted to the question of norms and margins, but also to the complex, or ambiguous act of gazing at anything deemed obscene by one's contemporaries. The tacit bond that links the artist to his/her public rests upon an acknowledged community of codes and conventions which

enables them both to consider what is being represented as obscene. The motif of the body is of course paramount when dealing with obscenity.

To Cristina García, dictatorship or hegemony are fundamentally obscene as their very existence and effectiveness are established on the ubiquitous visibility of the dominant body over the ruled one. Thus bodies act as political objects through which domination or resistance are performed.

1. The bodies of the dictator

The tyrant's body stages his absolute power. It exuberates and spreads through portraits which fill the public and private places. In *King of Cuba* it splits and duplicates when a double, a sort of twin self is used for formal outings.

Persistent, Fernando sent him one doppelgänger after another and selected a blacksmith as his own impostor. That lucky bastard enjoyed the good life well into his sixties – wining and dining minor dignitaries, cutting factory ribbons, bedding small-town beauty queens – until the day he feasted on a platter of cyanide-laced crabs at a mechanic's convention in Varadero.

The penis of the despot proudly stands like a sceptre and becomes the phallic symbol of his potency.

El Comandante took issue with just one detail of that detestable defector's book: for the record, his pinga, fully engorged and ready for action, was not 6.2 inches, as erroneously reported, but a proud, thick, majestic 6.6.

The size and the vigour of his sex bestow him the virility and fertility of the alpha-male and makes his body proliferate from countless illegitimate offspring ("Over the years, the tyrant had refused all paternity tests. Cojones, HE would decide which children were his").

The dictator's body is not only made of flesh. His voice is also a vibrant tool in the enforcement of his power. It is instrumental to the forcible orator and propagandist to enthrall the crowds and rule the people. It is also the organ of his narcissistic fascination which makes his whole body politic resonate and transcend the finitude of his corporal being.

Damn it, how he loved to hear his voice fill a room; nothing was more powerful to him. Nothing sounded more Cuban

than his voice. It was bigger than him somehow. Oceanic. Invincible. He was two people: him and his voice.

The ubiquitous tyrant's body seems to have reached timelessness ("El comandante had fossilised into a monstrous constant, into time itself") as an immaterial essence which now dissolves in the body of his subjects and in history itself, downgrading any form of dissidence to non-sense.

I am a part of you, inside you, in your bloodstream, and I am not going away. You won't escape me, even in death. So why not choose to partake of life, to join me in making history? [...] you won't create a new solar system in which I am not the sun. Even after I'm gone, the heat of my presence will be felt.

Except for the words she uses to refer to the tyrant's penis, which may seem rude to some, the lexis is otherwise quite innocuous to moral codes. So what makes the dictator's portrayal sound so indecent and offensive? It seems to me that obscenity surfaces here in the gaze the despot casts on himself and on his people. The cult of personality traditionally attributed to dictators, goes hand in hand with the cult of self-image in

which the leader's bodily representation is shaped so as to convey an idealized and heroic public image. Patrimonialism, as a political system, denies anyone the right, the authority, the legitimacy and the proficiency to question the father-of-the-people's corporality which accordingly contains the ideology sustaining his form of governance as well as his accomplishments and feats. In the following discussion I argue that it is from this self-worshipping gaze that revokes any individuals' form of agency, that obscenity emerges.

Cristina García's novels are invariably rooted in Cuban history and culture through Cuban-based plots, hyphenated characters or transgenerational-diaspora storylines. Her persistent exploration of multicultural Cuban identity always brings her back to the island's complex and enduringly violent history from the pre-Colombian period to the Spanish colonization, from slavery to the wars of independence, from imperialist foreign domination to revolutionary movements. This entrenched history of violence together with its intensive practice of bodily violation, no doubt paved the way to a higher acceptance of obscenity, even if collectively unconscious, as regards to body integrity.

As a state, Cuba was the first country in the history of mankind to set up concentration camps well before Nazi Germany made it so appallingly notorious. In 1896, the Spanish colonial power, namely Valerio Weyler organised the reconcentration of civilians who were known to cooperate with rebels. To prevent the insurrections from turning into a guerrilla, approximately 400 000 civilians, according to Jonathan Hyslop were deported west in camps fenced in with barbed wires, without decent housing or sanitation or even food. It is estimated that 100 000 of them died from disease or starvation. Giorgio Agamben, the Italian philosopher, analyses this chief inaugural turn in military strategy as the birth of biopolitics conceptualised by Michel Foucault in his lecture series and publications on disciplinary power. To Agamben the camp "is the new biopolitical nomos of the planet". He adds that the internees being deprived of any political rights were "reduced completely to naked life [...] in the most absolute biopolitical space that has ever been realized – a space in which power confronts nothing other than pure biological life without mediation". Dominated bodies have definitely become political objects in warfare strategies.

Cristina Garcia does not actually write about concentration camps in her novels, yet she alludes to them in *King of Cuba* when El Comandante meets Orestes Meijas whom he holds as a dissident for writing counterrevolutionary plays and for being gay. Considering with contempt Meijas's bruised body from prison beatings, the dictator admits that he had grit in defying him and remembers that "the vast majority of maricones he had locked up in concentration camps in the sixties [...] had died of melodrama". Bodies, and more blatantly intellectuals' and homosexuals' bodies, are indeed disembodied. Yet destroying their material corporality would be of no avail to kill the dissent voice they convey. Referring to their tragic end as "melodrama" represents the ultimate blow which degrades their identity and political fight to mere excessively dramatic emotions. What creates obscenity in this passage is not so much the exhibition of Meijas's "pear-shaped and disfigured face" but rather El Comandante's gaze on the body he is humiliating together with the satisfaction he gets out of this annihilation of his very existence.

Yet the tyrant is fully aware that even women's bodies can bring down generals. He knows that in Argentina the demonstrations of the Mothers of the Plaza de Mayo ended

up in the Trial of the Juntas in 1985. So when a group of hunger strikers starts attracting attention from international press, he acknowledges that "the hunger strikers's bodies had become contentious political terrain and a public relations debacle for the Revolution". To him they are only "a choir of nobodies" who are "meant to perish anonymously in the most feared penitentiary in the Caribbean". Yet they are challenging him in making themselves martyrs that is people making the sacrifice of their own body for the cause. He therefore visits them in prison to coerce them into retraction with a gargantuan feast, the utmost psychological torture for hunger strikers.

Their destination: the warden's private dining hall, where a rustic banquet table was set with china and water and wine glasses and a dusty arrangement of plastic daffodils. With a sweep of his arm, the tyrant invited the hunger strikers to lunch. The guard unfastened the prisoners and forced each one to take a seat.

Watching their bodies which "displayed the usual marks of torture ("cigarette burns, broken ribs, gouges and wounds of varying shapes and depths"), he compares them to "one tentacular beast". The text exhibits the

men's starving bodies ("skeletal misfits with protruding ribs and grey, sunken cheeks"), their sex ("his cock was huge and purplish hard"), the inside of their mouth ("Collante moaned, pitifully, to the creaking, sucking sound of bone separating from flesh. A moment later, the triumphant dentist brandished the infected molar, bloody roots and all") and even the suicide of one of them

Alves dropped three stories and landed, chin first, in a spray of blood and bone, interrupting the prisoners in the courtyard, who were practicing for a most anticipated Sunday soccer match against the guards.

We could indeed, consider that here is the representation of obscenity. Yet, it is unquestionably the torturer's obscenity, caught red-handed in his act of scopophilia, which dominates the scene. As political objects, the bodies of the opponents have become the dictator's bodies.

Although the author might use explicit words or graphic contents, her intention never verges on exhibitionism but rather seeks to bring into view how absolute domination exerts its power through the subjugation of bodies in a combination of ordered and comprehensive principles from

a macro to a micro-social scale. Indeed, in her fictional world, political dictatorship correlates with patriarchal supremacy.

In *The Aguero Sisters*, Arturo forces his 9 and 11 year-old sons to watch him sodomize a prostitute and come in her mouth so as to teach them how a man, a real one, must behave with women. He then laughs at them seeing their reaction of repulsion and calls them faggot.

Finally, Papa ordered the woman to suck his pinga for what seemed an eternity, until he groaned and slumped forward like a lanced bull. Asi jode un hombre, Papa said with satisfaction, and taunted his sons to follow suit. When they backed away, terrified by the whore's acres of naked flesh, Papa laughed at them and called them maricones.

Beyond the textual image the reader can envision here, obscenity is revealed in the macho education imposed to young boys. The rules of male domination must be transmitted from fathers to sons for social order to be maintained. The gazing interplay here is more complex since the tyrant, namely Arturo, is not actually taking pleasure in watching but in forcing his sons to watch a scene they consider obscene.

Like El Comandante he also establishes his authority in humiliating them for their emotional response. The author challenges here the norms and margins of obscenity and seems to question the reader on his/her own perception of any offense to decency. What makes the scene obscene? Is it the sexual intercourse itself between the father and the prostitute or the style in which it is written? Is it the father's authority in forcing his sons to watch the scene or his conviction that it is the best way to educate boys? Is it the pleasure the father takes in exhibiting his sexual feat or in debasing his boys? It seems to me that the writer's intention here is precisely to expose the process through which the subordination of bodies generated by male dominated traditions, is implemented. Virility, potency, command but also shaming clearly constitute the cornerstones of dictatorship in private or social spheres. The content of the description is therefore utterly political.

2. Women's body

Because they are the target of dictatorial patriarchy, women's bodies are particularly exposed in Cristina Garcia's novels. The bodies of women are reduced to objects

for economic or sexual needs, compared to pieces of meat or ragdolls, they are also expected to produce children and fit gender codes. Sexual domination, domestic violence, prostitution or rape are unfailingly presented as ordinary practices and it is precisely in the banality of this profanation that obscenity becomes visible. Women's body becomes the mirror of the indecency of masculine domination and sexual assaults. As stated by Georges Vigarello in his *Histoire du viol* (1998), the history of rape is still to be written, yet studies have now documented it as regard to its definitions, motives, effects, prosecutions, statistics and treatments. Psychologists, sociologists, criminologists or historians have now established that rape is multifaceted but that it is characteristically a means for men to substantiate their manhood or hyper masculinity especially as members of a group or gang. Rape is a means to assert their power over their victims of course, but also over their mates. I believe that fiction and arts in general, undoubtedly constitute a significant material to voice accounts and narratives of such intimate, taboo and complex violation of bodily integrity.

2.1. Lourdes's rape

In *Dreaming in Cuban*, Cristina Garcia pens Lourdes's rape with accurate details and powerful images as she discloses what is usually kept "off stage" regarding rape. The scene is set in the context of the 1959 Cuban Revolution as Castro's administration was establishing agrarian reforms through the state confiscations of private properties. In the new politico-military organisation, soldiers are enforcing the revolutionary legislation. So, two soldiers present themselves at the Puentes' estate with an official document declaring that it is now the property of the revolutionary government. Lourdes dismisses them, fiercely resisting their delegation, challenging their authority as men, soldiers and representatives of the central power. Lourdes's rape is described through the aggressor's corporal smells which expose his vulgarity.

Lourdes could not see but she smelled vividly as if her senses had concentrate on this alone. She smelled the soldier's coarse soap, the salt of his perspiring back. She smelled his milky clots and the decay of his teeth and citrus brilliantine in his hair, as if a grove of lemons lay hidden there.

After beating her, having her immobilized by his brother-of-arms, the tall soldier slices her clothes keeping her still under the threat of his knife and rapes her. The text clearly illustrates what specialists have now identified as *dissociation* during a rape, a defence mechanism the brain can use to cope with the trauma of sexual violence. It is often described as an "out of body" experience during which the victim disconnects from reality to create a safe inner place, to space out and survive. Lourdes's brain dissociates then and carries her into the future. In a flash forward, she envisions the smell of her rapist on his wedding day, then when his son got drowned, later when he was blown off at war in Africa with a rotten leg, and lastly when he died old and unwashed. Afterwards, under the gaze of his partner, the rapist marks the belly of his victim with his blade. These "crimson hieroglyphics" which Lourdes cannot decipher when she tries to read them in the reversed image of her bathroom mirror, are to be understood as a signature or a secret message which would endure long after the traumatic blow, no matter how obstinately she tries to erase it.

When he finished, the soldier lifted the knife and began to scratch at Lourdes's

belly with great concentration. A primeval scraping. Crimson hieroglyphics [...] Not until later [...] after she had scoured her skin and hair with detergents meant for the walls and the tile floors, after stanching the blood with cotton and gauze and wiping the steam from the bathroom mirror, did Lourdes try to read what he had carved. But it was illegible.

It the process of “de-subjection” Lourdes has been despoiled of her essential self. Indeed, twenty years or so later, she can still remember what her body has stored in, against her will, silencing her in disgrace and loathing, “She smelled the brilliantined hair, feels the scraping blade, the web of scars it left on her stomach”.

We can understand now that Cristina Garcia, as Ana Mendieta had done certainly in a more explicit way with her famous *Rape Scene* (1973), turns obscenity into a poetics of her own. She claims that what fosters offence to morality or decency is the immune banality of sexual crimes perpetuated under the gaze of unblinking witnesses which leave the victims adrift with their scars, the stigma of their debasement and stain.

2.2. Bodies under slavery

As a former journalist, Cristina Garcia investigates on the rooting of sexual domination and abuse on female bodies. She explores the culture of rape under slavery in *Monkey Hunting*. As Antonio Benitez-Rojo documented in his landmark study *The Repeating Island: the Caribbean and the Postmodern Perspective*, slavery was established in Cuba at the end of the 18th century under the pressure of what he coins as “the machine” of the plantation economy and was only abolished in 1886. *Monkey Hunting* covers a period of more than a century and tells the transgenerational story of Chen Pan, a Chinese man who sets sail for Cuba as an indentured servant in 1857 and eventually settles in La Havana as a free man. He is first sent to work on a sugar plantation and discovers the reality of slavery, namely the all-encompassing system by which a person is legally declared someone’s property. He gradually realises that under such a “machine” of ownership and servitude, bodies are nothing but flesh and bones made to work or feed the dogs (“Nobody was allowed to bury [Narciso]. Instead he was fed to the bloodhounds before the entire *barracon*, *piece* by bloody *piece*”). Women’s bodies are also wombs

and meant to become sex slaves. Lucrecia epitomizes this acknowledged practice of legal rape. She is for sale and her master has advertised the bargain in the local newspaper together with other tools or livestock,

A negress (with her first child) young and robust birthed six weeks ago, good and abundant milk, very regular cook, basic principles of sewing, excellent hand servant, particular skills, healthy and without vices: Calle San Juan de Dios n. 84.

During the transaction Lucrecia is exhibited as a breeding animal and a good investment for Chen Pan. She is compared to a “heifer” which will spare him the milkman’s bill as well as a productive young cow well-fitted to yield other males for work, (“Then breed his mother with a few young bucks and populate your own plantation”). Here again it is in the banality of the anecdote that obscenity is revealed. Lucrecia’s master is not viewed as a monster who should be condemned for his deeds publicly, he is just one of those slaveholders acting as he is entitled to. It is only through Chen Pan’s slant gaze that abjection emerges.

Lucrecia remembers how her mother taught her to “still her breathing” while hidden under the bed when the master visited her.

Her mother’s sexual abuse appeared to the young girl as one of those chores she was to do every day. Trying to resist daily assaults would have meant death. Submitting to rape was a transgenerational means of survival which the victim had been taught from early childhood. It had to be silenced and invisibilized.

As if she were addressing a jury, the author makes Lucrecia bear witness and state plain facts on “the machine” of sexual abuse transmitted from generation to generation.

He lifted her nightskirt, spread her legs, jammed a finger inside her. Then he licked his finger slowly. “You’re ready, *puta*”, he said, undoing his pants, and pushed himself on her. When Lucrecia cried out, he hit her. His ring bruised her cheek, made her nose bleed. Then he covered her mouth and finished his business.

She also voices the muffled psychological consequences on the offspring born out of the routine practice of slavery rape as well as the shattered sense of identity it generated. What was actually obscene then was to accept the child born out of a slave’s womb as legitimate that is, bearing the name of his/her father. So the utmost fear of the masters was not to produce mixed-raced

children which in fact were rather beneficial for them economically speaking. The issue lay in the mixing of legal status. How could a mother remain a slave if her child was recognized as the master's legitimate descendant? How could a father give a child his name and deny him his freedom? What authority could be guaranteed for a master with a legitimate child born out of slave rape? These children were bound to remain slaves so as to keep "the machine" going.

When Lucretia realized that her master was in fact her father and "dared to call him Papa". He

choked her so hard that she stopped breathing. She saw flashes of white then nothing at all. Her slapped her awake. "Say that again and I'll grind up your bones and sell you as pig feed" [...] From then on, the master made her keep her eyes open when he did it, made her watch his beastly face. He hit her if she blinked, made her repeat things that she never since said aloud. For years, Lucretia stopped dreaming. Everything inside her stayed tight, and kneeling, waiting day after day, holding her breath like Mama had taught her.

What makes the rapist even more violent in the above quote is the evidence that he is also perpetrating incest. Felicia puts the whole system at risk when she acknowledges her rapist master as her father. She now emerges as a "no-body" for her body itself has become obscene, an offence to the decency the colonial power responsible for incest and miscegenation. Therefore, denying the identity of children born out of slave rape, keeping the crime "off stage" for centuries, indeed meant denying the crime itself.

When a victim, even if fictitious, bears witness to hidden crimes from the past, he/she speaks for all the victims of this crime and brings them out of the shadows of history. Cristina Garcia sheds light on what remained behind closed doors, out of the public view and thus offers the reader a re-configuration of obscenity and its margins. She summons the secrets and blind spots of the past to articulate a political statement on the writing of the colonial male-dominated history in the Caribbean.

3. Body resistance

In a state order which claims no difference between public and private life, anyone outside the dictator's commanding rules is

being regarded as an enemy which must be erased, annihilated, reduced to invisibility. But under such a dictatorial male dominating system or “machine”, bodies also constitute the fabric of resistance. They form the social body of dissidence coerced into procedures of normalisation and rehabilitation in psychiatric hospitals, torture chambers, labour camps or re-education camps.

In Cristina Garcia’s novels, refusing to submit sometimes consists in disguising, simulating, falsifying one’s identity. Chen Fang in *Monkey Hunting* escapes the Chinese patriarchal tradition of foot-binding when her mother decides to declare her as a boy. As Judith Butler argued, gender is performative. Thus Chen Fang impersonated her male alter-ego until she was 16 years old and so managed to dodge servitudes and chores reserved to women. She actually became a boy.

I had a great deal of freedom as a child. Mother dressed me as a boy, treated me as boy, and soon everyone seemed to forget that I was a girl. She did not bind my feet, and I was allowed to play with the rough boys who caught wild bees in the fields. I did not help in the kitchen. I did not learn how to sew. And only I, of my sisters, went to school. My father sent extra

money for this purpose, to educate his eldest son.

Frau Wildgrube in *Here in Berlin* also disguised as a boy in 1945 Berlin for fear of the Russians’ assaults on women then. As for Suki Palacios in *The Lady Matador’s Hotel*, she decides to exhibit her body in the costume of bullfighters and to occupy the place traditionally reserved to men in the bullring. Contrary to Chen Fang, Suki has chosen to challenge man’s domination in defying them on their own ground. She has not become a boy but someone “beyond gender”, “a warrior” performing her femininity in a manly way. To many she is nothing but an “interloper, scandalous woman playing at being a man”. Yet she is disquieting, even to officers in khaki uniforms who fear that perhaps “the lady matador might turn out to a disturbingly beautiful man”.

Like Ana Mendieta or Cindy Sherman, women play with the margin of their corporality to decoy the tenets of gender and masculine domination.

For Leila in *A Handbook of Luck*, resisting also consists in reconnecting with her own body through masturbation and feeling again the orgasmic pleasure prohibited in the forced sexual intercourse she has with her husband.

Leila licked her forefinger and slipped it between her legs. The moistness surprised her, as if a separate life existed there far from her worries. Perhaps the body knew more than the mind about what was good. Most days she was so removed from her flesh that it startled her to rediscover it.

Resisting hides as well in her desire to make herself beautiful in the 1980s Teheran, where the mere thought of it is considered as an act of dissidence (“Trying to look good in this country was a radical act. To show a bit of ankle or a polished nail was the height of subversion”). As she steps into the clandestine beauty salon recommended to her by her friend Yasmine, we understand that she enters the underground world of heresy where women secretly meet (“Inside, a dozen women without head scarves were chatting and smoking heavily”). The place itself is hidden behind the courtyard of a shop and is only known to a few insiders. It is kept “off the scene”, off the public view, and what happens inside is assumed as obscene including music and dance. When one of the women starts playing the latest hit in Ankara, others begin to dance, their whole body - hands, buttocks, belly - undulating under the hooting and clapping of their mates. As Bitá massages her naked

body with amber oil, Leila reconnects with her own senses, far from her husband’s beatings, she indulges in the carnal voluptuous pleasure of tactile rapture. Her erotic thoughts, the tightening of her nipples together with her tears of delight are indeed obscene in Islamic republic. I believe that Cristina Garcia uses this in-camera law-breaking anecdote so as to bring out the obscenity of the totalitarian patriarchal ruling gaze, even in-absentia. In this chapter the description of the clandestine illegal beauty salon echoes the evocation of the silenced corporal punishments inflicted on dissidents in the state prisons where women are jailed for dancing or drinking in private parties. Whipped, tortured and often killed, their bodies vanish without a trace.

Yasmine had been charged with decadence and spent a week in jail. Her friend was lashed so viciously that her back looked like a butcher’s display of ground lamb. And she was one of the lucky ones. Hundreds like her disappeared every day and were never heard from again.

The hidden bodies of women epitomize obscenity itself. They are definitely considered as political objects which must be controlled by terror, silenced and made invisible.

4. Invisible Bodies

Obscenity sometimes hides in the folds of the text, in innuendoes and understatements. In her latest novel *Here in Berlin*, the prisoners in the concentration camps are “sometimes hung from trees by the elbows”. In their agony they produce sounds audible to the neighbourhood population who takes to naming the matter the “singing forest” so as not to name reality.

Recently, Stefan read in a history book that Buchenwald prisoners were sometimes hung from trees by their elbows. The locals called the excruciating result the “singing forest”. In his family not a word was ever said about this singing forest, or anything else about the war, except for the same sanctioned tales of hardship.

Other prisoners are assigned to mills where they must grind tons of bones while the locals keep cultivating their garden with roses and peonies whose “beauty is almost unbearable”.

At Terezin, I worked in the bone-crushing mill and then in the rat-control service. The Nazis knew my worth in work, if nothing else. They flew into rages over

numbers, the quotas to be filled, this may kilos of bones, that many thousands of exterminated rats, though to them rats and Jews were one and the same.

The metaphorical shifts work here to transform abomination into poetic beauty concealing both the outrageous crime and the witness’s will not to see. Cristina Garcia’s poetic of obscenity must at that point be read between the lines, like an overwhelming subtext in which disgrace operates without being named.

We therefore comprehend that the author is playing with the norms and margins of obscenity. If, as we said before, obscenity characterises what should be kept “off the scene” because of indecency or non-observance of aesthetic and moral codes. Under Garcia’s pen obscenity lies in what is deliberately kept “off the scene” by any form of dictatorship to conceal the truth. The author actually creates an off-stage zone known in French as the “arrière-scène” which, contrary to the backstage, is opened to the public view. This “behind the stage” space acts as a backdrop, a secondary plot, a subtitle or a translation, shedding light on the inner workings of any form of dictatorship where the body is a central tool in the balance of power.

In *Here in Berlin* she questions the setting-up of totalitarian organisations through the process of banalisation of obscenity in the routine life of the witnesses or subaltern actors leading to the deletion, the annihilation of the bodies. These “Invisible bodies”, the title of the second chapter in the novel, fill the text with their non-corporality. They are present in absentia, by deceit, dissimulation or omission. They actually epitomise obscenity and challenge “the see-nothing” those who have surrendered to blindness out of necessity, fear, weakness, consent or renunciation.

This “invisibilization” of the bodies participates in the writing of the history of the subaltern lives. In her *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Judith Butler argues that some lives become “ungrievable” after “their name, image and narrative” have been erased from public representation. Regulating the arena of visibility and exposure is to her “a way to establish what will count as reality and what will not [...] whose lives can be marked as lives, and whose death will be counted as deaths”. It seems to me that Cristina Garcia’s “invisible bodies” explore the same line of argumentation in the sense that, while using different forms of writing from different perspectives, both writers discuss the

degree of humanity of human beings according to the measurement of their worth in the face of death and historical oblivion which links up with their degree of offence to morality or decency.

I would like to draw upon Françoise Kral’s *Social Invisibility and Diasporas in Anglophone Literature and Culture: The Fractal Gaze* to bring together Cristina Garcia’s approach to invisible bodies and Mona Hatoum’s *Recollection*. I reckon that both artists “engage the viewer and train him to see beyond the visible, into co-producing the missing bodies” so as to make them incorporate “the complex intersection between personal memory and collective memory”.

Mona Hatoum’s installation is set in a room which looks empty except for the balls of hair scattered on the floor. It works in “a synecdochal mode” of invisibilization as the presence of the absent bodies is only conjured up by the strands of hair. Like Mona Hatoum, Cristina Garcia offers fragments of the “missing bodies” of dictatorships in giving them a name, an image and a narrative so that they become “grievable”. In her poetics of obscenity which operates as a system of oscillation between displaying and concealing, between lighting and shadowing, between gazing and overlooking,

she re-composes their existence from the obscene lies and silences of the perpetrators, the co-actors or the witnesses of their dis-embodiment. Both artists' art pieces, as they "work in the negative", bring the audience to "re-gaze" the "off-the-scene" bodies and, in doing so, to "re-member" them.

5. Conclusion

Cristina Garcia's *bodyscape* emerges as a multifaceted, multi-layered and intricate object of study. In her seven novels, from *Dreaming in Cuban* to *Here in Berlin* it works as a rhizomic motif which, again and again, questions the nature, the workings and the representation of the body as the seat of the vital conscience of existing within one's own self as well as in one's social environment. Confronted to the systems and norms which frame one's physical sense of being, the treatment of the body, specifically under dictatorship whether political, military or patriarchal, surfaces in Cristina Garcia's creative writing as a major concern. Obscenity, that is the re-presentation of any object deemed offensive to morality or decency, is subject to constant redefinition in the field of visual art as much as in literary works, since the standards gauging

the substantiation of obscenity is contingent on the norms and level of acceptability of a given social group at a given time. In an interview she gave in 2004, the author declared "everything I write is political, but without an agenda". She therefore explores in her work how bodies are instrumental in the balance of powers of any totalitarian "machine". Slave Caribbean, Castro Cuba, Nazi Germany, macho patriarchal society or radical religious states epitomize obscenity by essence since their hegemony is precisely grounded on the absolute control of bodies whether to empower the tyrant's authority or to resist it. Cristina Garcia crafts a poetics of obscenity in shedding light on bodies perceived as obscene and meant to be kept "off the scene". In doing so she challenges the gazing act of the tyrant, of the witness or the "see-nothing" which transforms the body of resistance into an object so as to make it disappear in the blind spot of history. As she voices the living experience of her "invisible bodies", the body of the text turns into a palimpsest pressing the reader into reconsidering the margins of obscenity.

References

- AGAMBEN, G. (2000). *Means without End: Notes on Politics*. University of Minneapolis Press.
- BÉNITEZ-ROJO, A. (1992). *The Repeating Island: the Caribbean and the Postmodern Perspective*. Duke University Press.
- BLOCKER, J. (1999). *Where is Ana Men-dieta?* Duke University Press.
- BUTLER, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge Kegan & Paul.
- ____ (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 519-531.
- ____ (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso.
- FOUCAULT, M. (2004). *Naissance de la biopolitique*. Gallimard.
- ____ (1975). *Surveiller et punir*. Gallimard.
- GARCIA, C. (1992). *Dreaming in Cuban*. Random House Publishing Group.
- ____ (1997). *The Agüero Sisters*. Alfred A. Knopf.
- ____ (2003). *Monkey Hunting*. Alfred A. Knopf.
- ____ (2007). *A Handbook to Luck*. Vintage Books.
- ____ (2010). *The Lady Matador's Hotel*. Scribner.
- ____ (2013). *King of Cuba*. Scribner.
- ____ (2017). *Here in Berlin*. Counterpoint.
- HYSLOP, J. (2011). The Invention of Concentration Camp: Cuba, Southern Africa and the Philippines, 1896-1907. *South African Historical Journal*, 251-276.
- KRÄL, F. (2014). *Social Invisibility and Diasporas in Anglophone Literature and Culture: The Fractal Gaze*. Pelgrave Macmillan.
- O'REILLY-HERRERA, A. (2007). *Cuba: Idea of a Nation Displaced*. State University of New York Press.
- PULITANO, E. (2016). *Transnational Narratives from the Caribbean: Diasporic literature and the human experience*. Routledge.
- VIGARELLO, G. (1998). *Histoire du viol XVI-XX siècle*. Editions du Seuil.
- WANG, A. (2015). Cristina Garcia Official Website. www.cristinagarcianovelist.com



Congreso Internacional Políticas y narrativas del cuerpo

– PARÍS –

26, 27 y 28 de Mayo de 2021

Comité de honor

Jean-Luc Nancy, Université de Strasbourg, Francia
Judith Butler, Berkeley University of California, Estados Unidos
Loïc Wacquant, Berkeley University of California, Estados Unidos
Reinaldo Laddaga, University of Pennsylvania, Estados Unidos
Roberto Esposito, Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia

Comité científico y organización

747 /

Comité científico

Andrea Ostrov, Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones, Argentina
Arturo Casas, Universidade de Santiago de Compostela, España
Brigitte Le Juez Dublin City University, Irlanda
Camille Dumoulié, Université Paris Nanterre, Francia
Christoph Holzhey, ICI Institute for Cultural Inquiry, Berlín, Alemania
Fabrice Flahutez, Université Jean Monnet, Francia
Fernando Gonçalves, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Gabriel Giorgi, New York University, Estados Unidos
Gabriela Nouzeilles, Princeton University, Estados Unidos
Gabriele Bizzarri, Università degli studi di Padova, Italia
Gustavo Blázquez, Universidad Nacional de Córdoba, Consejo Nacional de Investigaciones, Argentina
Indrani Mukherjee, Jawaharlal Nehru University, Nueva Delhi, India
Laura Scarano, Universidad Nacional de Mar del Plata, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Lucía Caminada, Universidad Nacional del Nordeste, Argentina
María do Cebreiro Rábade, Universidade de Santiago de Compostela, España
Maurício de Bragança, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Paula Sibilia, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Silvio Mattoni, Universidad Nacional de Córdoba, Consejo Nacional de Investigaciones, Argentina
Zairong Xiang, Duke Kunshan University, China

Comité organizador

Lucía Caminada, Universidad Nacional del Nordeste, Argentina
Fernando Gonçalves, Universidade do Estado de Rio de Janeiro, Brasil

Organiza

Ceneri Rosse a.p.s., Italia

748 /

Instituciones colaboradoras

Université Paris X Nanterre, Centre de recherches en Littérature et Poétique comparées, Francia
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina
Universidad de Santiago de Compostela, España
Università di Padova, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Italia
Universidade do Estado de Rio de Janeiro, Brasil
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina



Rector

Gerardo Omar Larroza

Vicerrector

José Leandro Basterra

**Secretaria General
de Ciencia y Técnica**

Laura Leiva

Gerente

Carlos Quiñonez



Ceneri Rosse a.p.s., Italia

Presidente

Luca Ferretti



**Políticas y narrativas del cuerpo/Politiques et récits
du corps/Politics and narratives of the Body**
se compuso y diagramó en Eudene, Corrientes, Argentina,
en el mes de diciembre 2022

Abriendo el diálogo interdisciplinar y teniendo en cuenta las múltiples formas de mirar, representar, encarnar y escribir la corporalidad particularmente en contextos contemporáneos, el libro se compone de estudios y reflexiones sobre el cuerpo y sus respectivas políticas y narrativas desde perspectivas plurales. Confluyen, de este modo, diferentes disciplinas de las ciencias humanas, sociales y artísticas para pensar transversalmente la corporalidad.

Ouvrant un dialogue interdisciplinaire et prenant en compte les multiples façons de regarder, de représenter, d'incarner et d'écrire la corporéité, en particulier dans les contextes contemporains, l'ouvrage se compose d'études et de réflexions sur le corps et ses politiques et récits respectifs à partir de multiples perspectives. Ainsi, différentes disciplines des sciences humaines, sociales et artistiques se croisent pour penser de manière transversale la corporéité.

Opening an interdisciplinary dialogue and taking into account the multiple ways of looking at, representing, embodying and writing corporeality, particularly in contemporary contexts, the book is composed of studies and reflections on the body and its respective politics and narratives from plural perspectives. Thus, different disciplines of the human, social and artistic sciences converge in this book, transversally presenting the corporeality.