
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Susmansky Bacal, Silvia; Torras, Meri, dir. Efectos de lo real. Discursos acerca
de los cuerpos artificiales. 2010.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/63015>

under the terms of the  license

SILVIA SUSMANSKY BACAL

**EFFECTOS DE LO REAL.
DISCURSOS ACERCA DE LOS CUERPOS
ARTIFICIALES**

Trabajo de investigación

del Programa de Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Directora: Doctora MERI TORRAS FRANCÈS

Año 2010

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

"En un libro no hay nada que entender pero hay mucho que utilizar. No hay nada que interpretar, ni significar, sino mucho que experimentar. El libro debe formar máquina con alguna cosa, debe ser un pequeño útil sobre un exterior". GILLES DELEUZE .

ÍNDICE

Introducción (4)

1. Discursos del artificio

- 1.1. Lo real y sus efectos (27)
- 1.2 : Naturaleza y artificio (30)
- 1.3. El paradigma tecnológico del cuerpo en *El tratado del hombre* de René Descartes (42)
- 1.4. Hacia un paradigma antropológico del "hombre - máquina" (46)
- 1.5. La "territorialización" del artificio (51)
 - 1.5.1. La "teoría de los maniquíes" de Bruno Schulz (51)
 - 1.5.2. La "generatio aequivoca" de Bruno Schulz (65)
 - 1.5.3. Carne y máquina : *Jidlo (Comida)* de Jan Svankmajer (72)

2. Discursos de la mirada

- 2.1. Escrito en el espejo (75)
- 2.1. El campo escópico . El espejo y sus objetos (79)
- 2.2. Ollmpia : fantasma en el espejo /"objeto a" en el discurso (81)

3. Discursos del deseo

- 3.1. El deseo masculino en *La Eva futura* de Villiers de l'Isle- Adam (90)
- 3.2. El "deseo de hijo" (y la mirada) en *Otesánek* de Jan Svankmajer (101)
- 3.3. Género y deseo en *La muñeca sangrienta* y *La máquina de sesinar* de Gaston Leroux (113)
 - 3.3.1. El género y su normativa (114)
 - 3.3.2. El género y la voz (124)

Conclusiones (132)

INTRODUCCIÓN

"Entonces entré en casa y escribí: "Es medianoche. La lluvia azota en los cristales. No era medianoche. No llovía". SAMUEL BECKETT. "Molloy".

*"¿Cómo hacer para escribir si no es sobre lo que no se sabe, o lo que se sabe mal? " GILLES DELEUZE.
"Diferencia y repetición".*

1

El presente trabajo forma parte de un proyecto más extenso en torno a la naturaleza ambigua de las varias clases de cuerpos artificiales que aparecen en las artes visuales, en el teatro y en la literatura de los siglos XIX y XX, si bien éstos surgen en fechas muy anteriores en tales escenarios y en otros menos prestigiosos, como las ferias ambulantes. Sobre ellos se han proyectado significados con una insistencia tal que ocupan un lugar visible en los espacios de reflexión y producción cultural de occidente.

Quedan excluidas del estudio las efigies mágico-religiosas, en tanto su sentido trascendente las sitúa en un plano que excede sus propuestas, si bien ciertos rituales de los que a menudo son objeto borronearían las fronteras que las separan de aquellas cuyas aspiraciones son puramente terrenales; en especial, cuando se las considera desde una mirada estética o se las manipula a modo de maniquíes¹. Inversamente, también las efigies no religiosas a menudo son objeto de gestos de culto propios de las imágenes devotas.

Los títeres y marionetas, capítulo importante en el desarrollo del teatro, tampoco serán examinados ya que su estatuto aparece legitimado en el espacio teatral y carece de la ambigüedad que poseen los muñecos, maniquíes y autómatas. En esta etapa del trabajo se los considerará como una clase especial de objetos que guardan cierto parentesco con las estatuas, pero que no se confunden con ellas.

¹ Las imágenes de la Virgen María, Jesucristo, santas y santos, cuyo revestimiento con diferentes atuendos dan lugar un ceremonial religioso, heredero de otros más antiguos, como la procesión solemne a la Acrópolis durante la Grandes Panateneas en las que se ofrecía a Atenea el peplo tejido por las vírgenes del Partenón. (A.PETRIE : *Introducción al estudio de Grecia*. 1978, FCE, México, pp. 126)

Vecinos a los juguetes, a los que quizás se acerquen más desde el punto de vista del deseo y la manipulación, compartirían con ellos y con las estatuas el hecho de ser objetos seductores, producto de la mirada reflexiva que se dirige hacia el sujeto y la identidad. No obstante, la delgada línea que separa a todos atiende a la circunstancia de que los juguetes ponen en funcionamiento el aparato narrativo mediante el juego, en tanto que las estatuas se constituirían, en primera instancia, como productos de una narración previa la cual, a su vez, originaría otros discursos de muy distintos niveles. Asimismo, la especificidad que los designa como objetos artísticos, o con otras atribuciones, también son permeables.

Los muñecos y, en especial, las muñecas, nunca han perdido el vínculo con los espacios de juego ni sus relaciones con la infancia, así como los maniquíes introducen el mundo de la moda, y los autómatas, por su parte, acercan al campo donde el deseo traza una transversal sobre el de la ciencia y la tecnología. Autómatas y maniquíes están vinculados con el poder económico y, al mismo tiempo, con el más restringido y valorado espacio artístico. Los maniquíes serían, quizás, los objetos más inestables y fronterizos de este conjunto, los que guardan una relación más directa con la producción de bienes y, al mismo tiempo, en el campo artístico, su carácter abstracto parece expresar mejor la concepción de la subjetividad entendida como un universal. En cambio los autómatas, están ligados a aspectos más oscuros, explícitos y no explícitos, de dicha subjetividad como el deseo o la creación. Este trabajo versará sobre muñecos y autómatas, en tanto los maniquíes tendrán una atención preferente en una etapa posterior.

La construcción de las efigies, sean muñecos, maniquíes o autómatas, estaría presidida por una necesidad de aproximación al sujeto, que Slavoj Zizek califica de “espinoso”, entre cuyas espinas oculta aspectos conscientes e inconscientes que permitirían leer la aquiescencia o inadecuación del propio sujeto creador con el espacio cultural al que pertenece.

Así, los cuerpos artificiales serán estudiados en el campo de la cultura, inscritos en una red de imbricaciones y transplantes que forman un espacio relacional muy amplio y a la vez muy específico, cuya indagación requiere más de un enfoque, en tanto se entrecruzan en ellos varios discursos presentes en el espacio social. La circunstancia de que por lo común se los considera “representaciones” los enreda en los problemas de la mimesis, de la realidad y su apariencia y de lo verdadero y lo falso, a menos que se los rescate de esas categorías metafísicas inscribiéndolos en el espacio más generoso del discurso. Por esta razón el nivel discursivo ordenará las relaciones entre los cuerpos naturales y los artificiales, la mirada que los construye y el deseo, cuyo producto parecen ser.

Uno de los objetivos de esta investigación es establecer, desde la noción de discurso, un marco de comprensión desde el cual se pueda abordar la enorme diversidad con que esta clase de objetos se hace presente en el campo de la cultura. El discurso será entendido como acto de enunciación, como la práctica que lleva las marcas del espacio y el tiempo, las emociones y los juicios de valor. En este caso, los cuerpos artificiales nacen de la complejidad de los discursos filosófico, artístico, psíquico, científico y tecnológico. El discurso que da cuenta de los cuerpos artificiales se conforma según sus reglas peculiares de carácter icónico y funcional y por la semantización total de sus significantes.

Con Pierre Bourdieu, se prefiere el concepto de "campo" al de "contexto" para situar las coordenadas históricas y culturales de las efigies y los autómatas, en tanto éste comporta una esterilización y borroneo de las tomas de posición imprescindibles en toda investigación. Pero, fundamentalmente, esta opción se debe a que la noción de contexto implica una perspectiva aséptica y descriptiva, que congela la temporalidad, condición de todo discurso.

Michel Foucault estableció un conjunto de posibilidades² para la emergencia de un discurso sobre determinados objetos que comienzan con la aparición de éstos en la superficie y, haciéndose visibles en el centro relacional que lo conforman, responden a "procesos económicos y sociales", a "sistemas de normas", a "técnicas". Para que surjan hay que establecer una relación entre estos elementos, antes que una cronología³.

El discurso de los cuerpos artificiales forma parte de los propios de la modernidad, los de la ciencia y la tecnología que caracterizan a la cultura occidental, hasta el punto de que se ha establecido el paradigma tecnológico del "hombre-máquina" para referirse al cuerpo natural, como lo hizo René Descartes en *El tratado del hombre*. Tratado que culminó su recorrido discursivo a principio del siglo XX en los manifiestos del Futurismo y la declaración de Marinetti que convertía al automóvil y a la locomotora en nuevos arquetipos estéticos. Además, entre los siglos XIX y XX la narrativa sobre autómatas, robots (y replicantes) se constituyó en un apartado nada desdeñable dentro del nuevo género de ficción científica, escrita y filmada.

³ FOUCAULT : *Arqueología del saber*, pp. 74/75.

El estudio de estas relaciones se hará, pues, desde dos niveles discursivos : la noción de campo artístico de Pierre Bourdieu, que individualiza a la obra de arte como "signo intencional" y como "síntoma"⁴ y la de campo escópico de Lacan, en tanto constructo de la mirada y del deseo .

Los cuerpos artificiales serían esos signos y esos síntomas de las narrativas del campo, tanto del artístico como del social, cuya comprensión parece exceder esos límites para apuntar a lo que Lacan llama "lo real". Esta noción se refiere a algo anterior y despegado de la realidad: "lo que ya estaba allí". Lo real no puede ser alcanzado por lo simbólico pues al escapar de la captación del pensamiento, es indecible. El sujeto, a pesar de no encontrarlo, siempre vuelve al lugar donde cree que está⁵. La reiterada repetición del cuerpo humano a través de las formas que éste ha tomado, ya sean miméticas, expresionistas, abstractas o utópicas, representarían ese retorno al lugar donde el sujeto cree que puede ser pensado como una narración en la cual el yo no tiene sentido sin el otro⁶.

Para Bourdieu , la obra artística designada como "real" constituiría una forma "muy particular de creencia" producida por la ficción, la cual permitiría desvelar ciertas verdades que forman parte de la realidad, "insopportables" sin la mediación narrativa. Precisa que esta referencia posee el privilegio, negado a la realidad, de proporcionar una clase de comprensión negadora ("compréhension déniante") que, no obstante "saberlo todo", rehúsa conscientemente saber lo que "verdaderamente" constituye "lo real más profundo", que identifica con la estructura del campo de poder y que Freud situó en el inconsciente. Este tipo de comprensión, a pesar de todo, no sería una comprensión parcial sino una forma de apropiación de la realidad que incluiría -a la vez que oculta- aquello que en parte la conforma⁷ .

Siendo ambas formas de comprensión simultáneas en la enunciación de Bourdieu, prefiero entender que tanto lo que está visible como lo que se oculta permanecen siempre en la superficie textual, la cual carecería, desde mi punto de vista, de otro nivel "más profundo" donde pudiera residir lo "verdadero". Las zonas "negadas" que pertenecen al campo del poder estarían, en tal caso, desplazadas a las zonas menos visibles del campo de la ficción, o disfrazadas en la plaza pública, desde las cuales ejercerían sus fuertes sinergias. Estas zonas ocultas, incluso negadas, conformaría el espacio de los cuerpos artificiales.

⁴ BOURDIEU, *Les règles de l'art*, p. 16.

⁵ CHEMAMA y VANDERMERSCH : pp. 581/582.

⁶ RICOEUR : *Soi même comme un autre*.

⁷ BOURDIEU, op.cit, pp. 69/70.

Las enunciaciones de Bourdieu y de Lacan aluden a un resto – sea en el inconsciente, sea en las representaciones del “mundo exterior” – que, a pesar de estar allí, nunca puede ser agotado en el discurso. Ese es el viaje que los constructores de cuerpos artificiales hacen desde lo real de Bourdieu a lo real lacaniano intuido e inalcanzable. Los cuerpos artificiales serían, pues, la “prenda” ficcional que se trae como prueba de esas incursiones fallidas al campo de lo real.

La aparición de estos modelos ficcionales en forma de efigies y autómatas – y el valor de la artificialidad – es una práctica relativa, como ya se ha dicho, a la modernidad, y podría ubicarse temporalmente a partir de la Revolución Industrial – si bien hubo ensayos a partir del Renacimiento –, momento en el cual se generarán las narrativas acerca del “sujeto cartesiano” y de su crisis. Descartes había localizado al sujeto en el pensamiento y dos siglos después Freud lo desplazará hacia el inconsciente y describiría su construcción en el espejo. El sujeto, ya no fundado en Dios sino atestiguado en la certeza, pende así de un “otro” exterior, que Lacan sitúa en el discurso. La imagen del sujeto en el espejo será como la mirada de Durero en sus autorretratos, donde escenifica la extrañeza – y el descubrimiento – de ese “otro” que interroga desde la superficie del cuadro.

Lo que aparece en las representaciones antropomórficas es una configuración que estaría sujeta a algunos criterios taxonómicos que no se tratarán aquí más que transversalmente, tales como el movimiento o su ausencia, lo “organizado” o “sin órganos”, y la integridad o la fragmentación. El movimiento establecería una diferencia entre autómatas y muñecos o maniquíes, que podrán ser referidos también como “efigies”. También el criterio “organizado”/“sin órganos” delimitaría una diferencia entre éstas y los autómatas; diferencia que haría variar sus significaciones. En este trabajo, dada su naturaleza fragmentaria y provisional, se tratará principalmente de los cuerpos íntegros, “organizados” y “sin órganos”, de algunos autómatas y muñecos.

La taxonomía se establece desde la noción de “cuerpo sin órganos” de Gilles Deleuze y Georges Guattari, propuesta en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, como una alternativa al cuerpo fijado en el sujeto edípico, articulado en torno al falo. La articulación supone una organización racional de funciones y finalidades, pero el “cuerpo sin órganos” está construido sobre la sensación en la superficie, la experiencia del ojo sobre una figura. Ello impediría que el cuerpo pudiera ser separado del espíritu, como en la metafísica, porque éste constituiría la razón: “Esta espiritualidad es solamente la del cuerpo; el espíritu es el cuerpo mismo, el cuerpo sin órganos”⁸. Con esta metáfora, Deleuze trata el

⁸ DELEUZE/GUATTARI (MM) p. 53

problema en el nivel del discurso porque entiende que la sensación –anterior al lenguaje– no puede ser pensada desde los objetos, sino que es previa a la organización en órganos y, por esta razón, especifica que el “cuerpo sin órganos” no carece de ellos. De lo que carece es de una organización determinada, que fija las funciones de cada órgano y define así al cuerpo organizado según las funciones de órganos determinados⁹.

Los autómatas serían el paradigma del cuerpo organizado, de la concepción cartesiana del cuerpo humano tratado con una retórica mecánica. Suelen poseer, en la mayor parte de los casos, cuerpos completos, tecnológicamente muy avanzados, como sucede con los literarios –la Hadaly de Villiers de l’Isle Adam o el Gabriel de Gaston Leroux–, ventaja de que carecen los autómatas objetuales, sujetos a las limitaciones de la ciencia y la tecnología propias de su época.

El cuerpo de las efigies, en cambio, es todo superficie. Lleno o vacío, no está organizado más que en la mirada del que lo contempla como si fuera una pintura. No siempre está íntegro: así, las muñecas de Hans Bellmer repiten fragmentos y los componen en una anatomía parcial que obedece, antes que a la biología, a las pulsiones del deseo y a la imaginación. O los maniquíes siameses de los hermanos Chapman, que multiplican cuerpos fragmentarios, cuyos atributos sexuales aparecen dislocados respecto de la anatomía natural y, en consecuencia, subrayados de forma grotesca. Muchas de las imágenes de animación de Jan Svankmajer, en el cine, recorren casi todas las posibilidades de representación del cuerpo humano no organizado. Así, sean vacíos o llenos, íntegros o fragmentados, todos ellos constituirían objetos parciales, quimeras del deseo, incursiones a las fronteras ya imprecisas entre el cuerpo humano y la máquina.

Es preciso consignar que en el horizonte de este trabajo aparece el motivo del “Doppelgänger, la presencia el doble, la sombra, el alma que, según Otto Rank¹⁰, proporcionaría a la humanidad primitiva una visión de su propio cuerpo y, a la vez, una primera concepción de ésta como un “huésped extranjero” el cual, al mismo tiempo que niega la muerte, la convoca. La visión contemporánea, evidentemente, no elude la angustia de la propia muerte¹¹ pero deja en segundo plano la aspiración a la eternidad teológica y se atiene a la temporalidad finita como escenario de la vida física y psíquica. Mediante diversos subterfugios, entre los que destaca la obra de arte (y la construcción

⁹ DELEUZE/GUATTARI, op.cit. pp. 53/54.

¹⁰ *Don Juan et le double*.

¹¹ Sin embargo, Baudrillard sostiene que en la posmodernidad “hay una liberación de la muerte paralela a la liberación del sexo” la cual, “como evento fatal o simbólico” debe ser borrada” e “incluida sólo como realidad virtual, como una opción o configuración cambiante en el sistema operativa del ser vivo”. Y la muerte podría convertirse en “un lujo, una diversión”. Esta condición de eternidad queda abierta por la clonación, anticipada por la gemelidad. Los cuerpos artificiales pre-posmodernos formarían parte de este proceso, de su prehistoria. BAUDRILLARD, (L/V), pp. 10 / 12.

de cuerpos artificiales) el ser humano daría cauce a ese deseo de permanencia, sustrayendo el cuerpo del discurso teológico y situándolo en el centro del discurso científico .

Ya Descartes anunciaba, en el primer párrafo de *El tratado del hombre*, que se limitaría a una descripción física, “por separado”, del cuerpo, refiriéndose al alma “en otro lugar”, sin haber completado en ese texto la doble propuesta. Al escindir metodológicamente el pensamiento acerca de las dos substancias, considera al cuerpo humano como un mecanismo autosuficiente y, aunque lo “supone” originado en la voluntad de Dios, establece una ruptura entre lo físico y lo psíquico, cuya unidad no se restablecerá sino con el nacimiento de la psicología.

Frente a la presencia del doble¹², la propuesta de este trabajo plantea a los cuerpos artificiales alejados de los dualismos cuerpo y alma o el de la realidad y su representación. No serían productos del ojo que ve sino de la mirada que lo construye a diferencia del objeto real pues, en palabras de Lacan, “más allá de la apariencia no está la cosa en sí, está la mirada”¹³.

Por ello, desde el comienzo de esta investigación se planteó la posibilidad de que, desde otros recursos teóricos, no fueran considerados como “réplicas” o “Döpplegänger”, según se los refiere con bastante frecuencia en los textos¹⁴, a favor de otra propuesta en la que estas imágenes, fruto de una clase de repetición y manifiesto de la diferencia, pudieran ser algo más que la representación pasiva de la crisis de la identidad. El cuerpo no sería así el escenario de esa crisis sino el personaje principal, y los personajes anhelan siempre escapar de las intenciones conscientes del autor. Los cuerpos artificiales, además,

¹² Gilles Deleuze pone en duda la posibilidad de pensar al doble como tal : “Los reflejos, los ecos, los dobles, las almas no pertenecen al campo de la semejanza o de la equivalencia; y así como no hay sustitución posible entre los gemelos, no existe la posibilidad de intercambiar la propia alma”. (DR), p. 21.

¹³ LACAN: (SXI), p.110

¹⁴ Charo Crego los considera así en “*Perversas y utópicas. La muñeca , el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*”: ... Goya también plantea en esta ocasión un asunto más general: el del ser humano y su doble o el de la naturaleza humana y sus réplicas: el muñeco, la marioneta, el maniquí y el autómata”. CREGO, p. 9/10.

Rebeca Martín , en su tesis de doctorado, establece una definición y tipología del doble literario en la que , no obstante la ambigüedad del motivo , reconoce la existencia una idea implícita (“universal”) y un rasgo característico, que es la semejanza física. El doble existe cuando el personaje expresa una duplicación y coexiste con el alter ego en un mismo espacio ficcional. La autora elude los términos como “alteridad” u “otredad” - por las razones opuestas a las adoptadas en este estudio, que no se refiere al motivo sino al personaje - , debido a su carácter ambiguo. El patrón elaborado consta de cuatro niveles : a) tipología física del Döppelgänger; b) perspectiva diegética : el doble subjetivo es narrador-personaje , o bien es un narrador objetivo que asiste a la duplicación ajena. ; c) perspectiva genérica : Se establece una diferencia entre dobles masculinos y femeninos, habida cuenta de que en el siglo XIX la identidad normativa es la masculina ; c) perspectiva psicopática: el doble como enfermedad ; y d) relatos paródicos de la tradición.

MARTIN , <http://ddd.uab.cat/record/37267>.

refieren a la insuficiencia de la imagen del cuerpo natural para dar cuenta de la colonización creciente e imparable de lo artificial en la vida humana a través de la máquina y en qué medida un cuerpo natural, que ya experimentaba cotidianamente el uso de prótesis, era aún el de la iconografía del Paraíso Terrenal. Estos constructos corporales utópicos representarían el comienzo de otra genealogía según la cual las replicantes de Phillip K. Dick¹⁵ o los cyborgs de Donna Haraway no serían reclamados como los biznietos de la Olympia de Hoffmann, sino como los iniciadores de otra serie.

De esta forma, pues, el espejo que captura la mirada no reenviaría “la propia imagen en forma de héroe con una psicología directamente transcrita”¹⁶, sino la imagen del deseo que la va construyendo. Si la mirada es el envés de la conciencia, como dice Lacan, ésta produciría un espacio metonímico -el campo escópico, el campo del Otro-, donde el sujeto es mirado por el Otro¹⁷.

Los cuerpos artificiales, desde una dimensión filosófica y psíquica, constituirían el cuerpo (sexuado) del discurso de la mirada productiva, objetos que se producen en una imagen visible del sujeto que no se ve; los encargados de llamar al Otro para que se abra. Antes que “dobles”, serían “otros” repetidos y diferenciados, tentativas de aprehensión aproximadas y figurales¹⁸; criaturas del deseo y, en palabras de Baudrillard, “ilusiones vitales”, tomas de distancia que permitirían reflexionar sobre la individuación, la diferencia y la posibilidad de salir de lo Mismo al encuentro con el Otro.

2

La estructuración del estudio en “discursos” halla su fundamento en el concepto que enuncia Foucault en *Las palabras y las cosas*. Según confiesa el autor en la primera línea del prefacio, el suyo nació de un texto de Borges – *El idioma analítico de John Wilkins* – en el cual el escritor presenta unas taxonomías imposibles de pensar desde la lógica occidental. Foucault señala que ese “espacio impensable” puede tener lugar en la creación literaria, cuyos códigos se distancian del “orden empírico” que determina a la realidad con su “mirada ya codificada”. Así es que la legitimidad del texto de Borges residiría en que puede decirse y en esta posibilidad se funda la primera definición de “discurso” como “lo que se dice”.

¹⁵ DICK, Phillip K.: *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968) y SCOTT, Ridley : *Blade Runner*, 1982.

¹⁶ BOURDIEU: op. cit., p. 153

¹⁷ LACAN: op.cit., p.91

¹⁸ “Todas las palabras ... son tropos, en sí y desde el comienzo , en referencia a su significación” . NIETZSCHE, *Curso de retórica*, citado en VALVERDE, J.M.: *Nietzsche, de filólogo a Anticristo*, p. 28.

Si bien todo discurso forma parte del campo lingüístico, hay que entenderlo más en su sentido metafórico que como acto lingüístico en sentido estricto. De este modo, Foucault puede referirse a “la prosa del mundo”, “la escritura de las cosas” o el “discurso de la naturaleza”, en tanto representan “una disposición fundamental del saber que ordena el conocimiento de los seres según la posibilidad de representarlos en un sistema de nombres”¹⁹ y dentro de una episteme. En esa estructura inconsciente se organiza el campo de conocimiento, sus condiciones de posibilidad y los modos en que son percibidos y clasificados los objetos. Está formada por una serie de rupturas y discontinuidades que se oponen a la dirección horizontal de la historia y constituyen una arqueología formada por niveles que cuentan con sus propios métodos de análisis y periodización²⁰.

Las ciencias han instituido al “hombre”²¹ como objeto de conocimiento dentro de la episteme moderna, que aparece a comienzos del siglo XIX en coincidencia con el desarrollo de las ciencias experimentales y la escritura de gran parte de los textos que tratan de los cuerpos artificiales. Y ello concuerda con algunos aspectos que Foucault observa en las formaciones discursivas²².

En primer lugar, existe una “regla de emergencia” en la superficie que actúa sobre la aparición de los autómatas, primero en el campo tecnológico y luego en el de la literatura. Dicha regla está asociada a las posibilidades de realización que hicieron viables esos objetos “recortados”²³, “cercados por códigos o recetas” en las “superficies de emergencia”. La mayor parte de ellos aparecen en las superficies científica y tecnológicamente avanzadas de occidente. En tanto las efigies, que provienen de la genealogía del Golem²⁴, surgen preferentemente en áreas en las que estos avances eran menores, importados de las áreas centrales de la tecnociencia, y eran percibidos con sospecha, cuando no provocaban rechazo²⁵.

¹⁹ FOUCAULT (*LPLC*), p. 158.

²⁰ FOUCAULT (*AS*), p.56.

²¹ Las comillas en las palabras “hombre” y “mujer”, así como “las mujeres” y “los hombres” quieren expresar la no adhesión a las definiciones generalizadoras y de carácter universal con las que el lenguaje en nuestra episteme los instaura como paradigma.

²² FOUCAULT , op.cit., pp. 50/64.

²³ FOUCAULT , op.cit., p. 53.

²⁴ “El umbral del clasicismo a la modernidad (...) quedó definitivamente franqueado cuando las palabras dejaron de cruzarse con las representaciones y de cuadricular espontáneamente el conocimiento de las cosas”. FOUCAULT (*LPLC*), p. 296.

²⁵ “Las condiciones para que surja un objeto de discurso, las condiciones históricas para que se pueda “decir de él algo”, y para que varias personas puedan decir de él cosas diferentes, las condiciones para que se inscriba en un dominio de parentesco con otros objetos, para que pueda establecer con ellos relaciones de semejanza, de vecindad, de alejamiento, de diferencia, de transformación, esas condiciones, como se ve, son numerosas y de importancia. Lo cual quiere decir que no se puede hablar en cualquier época de cualquier cosa ...” FOUCAULT (*AS*), p. 73.

Esta disparidad entre los objetos no sólo los afectaba directamente, sino que alcanzaba las formas del discurso. La necesidad de este estudio fue insertarlos en un sistema que, al mismo tiempo que diera cuenta de sus diferencias, pudiera ponerlos en relación. Así, los discursos del artificio, de la mirada y del deseo parecieron las perspectivas más adecuadas -entre otras finalmente desechadas- para abordar en conjunto los posibles significaciones de los cuerpos artificiales en el campo de la cultura y en la construcción de la identidad. Los textos filosóficos y del psicoanálisis lacaniano dirigirán las preguntas respecto de esta clase de personajes situados en el espacio intermedio entre el "qué" y el "quién" dentro del campo artístico.

Diversas determinaciones externas a este campo retraducen su leyes en el interior del mismo, a la vez que conforman los aspectos -"lógicos y axiológicos, teóricos y prácticos"- que constituyen el "habitus" actualizador de los artistas que los han creado. Estos elementos han adquirido carta de naturaleza a través de la historia individual de cada uno de ellos y se transformaron en permanentes. A diferencia de los "hábitos", de carácter repetitivo y mecánico, Pierre Bourdieu afirma que el "habitus" (noción que se empleará en adelante) posee una gran fuerza generadora. Lo compara con una "máquina transformadora" que introduce aspectos azarosos e imprevisibles que representan un principio de invención²⁶.

En esta "máquina transformadora" lo repetitivo puede convertirse en repetición, en el sentido en que no repite lo mismo sino que lo repetido comprende la diferencia. Gilles Deleuze define la repetición como una "forma pronominal", un "concepto sin idea" que actúe como término referente, y distingue dos clases: una, que repite lo Mismo y se explica por la representación y otra, que comprende la diferencia y se comprende a sí misma en la alteridad de la idea y en la "apresentación"²⁷. Esta última noción, que alude a la falta de una "presencia" entendida como real y verdadera, es la que informa este estudio.

3

La primera parte del estudio, "Discursos del artificio", toma como puntos de partida las nociones antagónicas de naturaleza y artificio y la territorialización de éste en el espacio de la modernidad. Se inicia con el examen de la noción de lo real en la teoría psicoanalítica lacaniana, ya que los cuerpos artificiales forman parte de una realidad en

²⁶ BOURDIEU (SC), pp. 154/157.

²⁷ DELEUZE (DR), pp. 53/55.

la que éstos, en mayor medida que otros objetos, apuntan a un resto imposible de simbolizar y que comparten con los seres humanos. Ese resto es lo que les presta su carácter extraño, en su falsa condición de familiares, como lo señaló Freud en su estudio sobre lo siniestro en *El hombre de la arena*, de E.T.A. Hoffmann. Lacan refiere lo real a lo que existe, no como la "representación del mundo exterior" de la perspectiva filosófica (Ferrater Mora), sino como algo relativo al aparato psíquico que aparece cubierto por lo simbólico y el lugar donde se origina el deseo, eje de las dos partes que completan este estudio.

Ya que lo real no puede ser conocido sino a través de sus "efectos", y en la propuesta de que los cuerpos artificiales pudieran no ser dobles, se intentará explorar en esa dirección suponiendo que, dada la contigüidad entre éstos y los cuerpos naturales, los primeros apuntarían en dirección a lo real, cuyo acceso es siempre parcial y se produce en medio de un destello, mientras los segundos, los naturales, formarían parte de ambos órdenes, en tanto son capaces de concebir su propia existencia. Las puertas que a veces se abren hacia lo real lo hacen de la mano del artificio antes que de la representación. Y suelen apresar la mano que las manipula, como testimonian los poemas y escritos de Antonin Artaud.

La contigüidad mencionada entre el cuerpo natural y el artificial fundamenta la metáfora tecnológica del cuerpo humano del *Tratado del hombre*, de René Descartes, en el cual éste queda reducido a la descripción de las funciones de sus componentes y considerado en su pura materialidad. Sin embargo, esta descripción regida por la física y la mecánica connota todos los estratos que componen la superficie del campo social y cultural del siglo XVII y se prolongará en los dos subsiguientes.

Las diferentes imágenes diseñadas como paradigmas humanos llevan la huella de la economía, la política, la ciencia, la tecnología y, de manera muy acusada y abundante, de las creencias religiosas. Las controversias que siempre han atravesado el cuerpo natural han dejado su huella en los cuerpos artificiales. Los primeros autómatas, humanos y animales, máquinas de feria y de salón, conquistas de la razón, de la ciencia y la tecnología, se revelarían, sobre todo, como una especie de "canto a mí mismo" omnipotente del sujeto que se descubría como tal.

Estos seres artificiales proliferaron en occidente durante los siglos XVII y XVIII como correlato de la introducción de la nueva fuerza económica: la máquina. Los muñecos de cuerda construidos por Vaucanson y otros entusiastas se convirtieron en una metáfora de la asociación poderosa entre el hombre y la tecnología, pero también del nuevo papel regulador y racionalizador del los nacientes estados nacionales. El paradigma tecnológico

del texto de Descartes se distanciaba así de la “máquina de tierra” creada por Dios y se situaba “en el cruce del mito antiguo sobre la estatua que cobra vida y la nueva mitología de la vida muerta de la máquina”²⁸, que se desarrolló durante el Romanticismo a través del nuevo personaje del autómata y, ya en el siglo XX, del muñeco y el maniquí.

Georges Canguilhem, en *La connaissance de la vie*, plantea sus reservas al modelo cartesiano invirtiendo la metáfora y la pregunta de los filósofos y biólogos mecanicistas acerca de las relaciones entre máquina y organismo. Ellos las habían estudiado en el sentido único de la máquina ya construida y desde la consideración del artefacto como algo “dado” que podía ilustrar el funcionamiento del cuerpo. El filósofo, por el contrario, entiende la construcción de la máquina a partir de la estructura biológica y del funcionamiento del organismo humano. Desde esa perspectiva antropo-biológica propone que los productos de la tecnología y de la ciencia sean considerados construcciones humanas.

El planteo de Canguilhem formaba parte de los gestos que, desde posiciones humanistas, intentaban revertir la tendencia observada por Oskar Schlemmer en el arte de las primeras décadas del siglo pasado y que había designado como “el romanticismo de la máquina”. Esta corriente se había instituido como el nuevo ícono representativo de la modernidad en el arte, así como el espíritu humano lo había sido para el movimiento romántico del siglo XIX.

Canguilhem intenta re-instaurar al sujeto antropológico contiguo a la naturaleza y a lo biológico, aunque dicho sujeto fuera ya parte de la civilización industrial y de la sociedad de masas, cuya imagen en el espejo no reflejaba tanto al creador como al productor. Canguilhem traza un círculo según el modelo evolutivo y orgánico, situando los “orígenes” de la máquina en las herramientas primitivas que, articuladas o no, se adaptaban e imitaban, perfeccionándolas, a las acciones del cuerpo humano. Cierra el círculo con el diseño de la maquinaria moderna, atento al mismo principio jerárquico de adaptación. Establece así una continuidad entre el hombre primigenio que fabrica sus herramientas y modifica la naturaleza -sin dejar de depender de ella- con el de la era industrial, cuyo paradigma podría ser el obrero industrial sujeto a la cadena de producción, que desmentiría las propuestas del filósofo. Muchos años más tarde, Foucault, al instaurar la genealogía como método, situará el “origen” entre las nociones teóricas que es necesario desechar en el análisis de los fenómenos históricos, regidos por la discontinuidad, la ruptura, la serie y la transformación²⁹. El alegato de Canguilhem tiene el valor de desautomatizar las metáforas mecánicas, pero no da cuenta de los cambios que

²⁸ LOTMAN, *Los muñecos en el sistema de la cultura*, en *La Semiosfera*, vol. III, p. 100.

²⁹ FOUCAULT (AS), p. 33.

se producen en las sociedades y, en consecuencia, en la noción de ser humano, que no puede retrotraerse a un paradigma adánico y pre industrial. De lo que sí da cuenta es del desfase que éste padece en sus sentimientos y sus valores éticos en relación con el mundo tecnificado, al no haber podido establecer un código general de comportamiento respecto de los nuevos descubrimientos.

Esto no ocurría en la dimensión imaginaria, en la cual las barreras orgánicas, tecnológicas y científicas cedían en su proyección al futuro, arrastrando consigo las preocupaciones éticas y morales suscitadas por los cambios producidos en el seno de la cultura. Las utopías sociales, los bestiarios, las anatomías fantásticas pero probables de la ciencia ficción, parecían testimoniar que "cualquier cosa puede decirse y, en consecuencia, puede escribirse cualquier cosa"³⁰. Por ello, tanto el discurso filosófico como el ficcional pueden considerarse "ficciones verdaderas"³¹, ya que discurrir e imaginar son movimientos semánticos no sujetos a "contratos"³² de obligado cumplimiento, a los que está sujeto el campo de la tecnociencia³³.

Una de las metáforas del cuerpo artificial que abjura de los "contratos" que separan las especies con sus taxonomías, es la que propone Bruno Schulz en su "teoría de los maniquíes". Podrían identificarse en su desarrollo algunas de las premisas de acento antropológico señaladas por Canguilhem respecto de las creaciones humanas, sean artísticas o tecnológicas, ya que narra experiencias que proporcionan conocimiento, en las que se actúa por ensayo y error, y en las cuales prevalece el nivel de lo biológico sobre lo tecnológico.

Los textos de la "teoría de los maniquíes" forman parte del conjunto de relatos *Las tiendas color canela*, publicado por primera vez en 1934, cuando Schulz tenía ya cuarenta años, era conocido como crítico, pintor y grabador y se ganaba la vida dando clases de dibujo en un instituto de segunda enseñanza³⁴. En dicha teoría, el degradado paradigma de la sociedad de consumo está representado por los maniquíes construidos con materiales industriales, los cuales proliferan en un espacio liminar que corre en paralelo

³⁰ STEINER, p. 75.

³¹ Op.cit., p. 78.

³² Steiner alude con este término al "modelo de suposición creativa ordenadora y de subsiguiente verificación o refutación experimental", paradigma que se ha visto sometido a la presión crítica desde las propias ciencias., p. 96.

³³ "En arte y en poética, no hay experimentos decisivos, no hay pruebas con papel tornasol. No puede haber deducciones verificables o refutables que impliquen consecuencias predecibles en el mismo sentido concreto en que lleva fuerza predictiva una teoría científica." STEINER, p. 102.

³⁴ Elzbieta Grabska (VIDAL, en SCHULZ, O.C., p. 20.) subraya que un rasgo característico en los artistas contemporáneos polacos es la creación múltiple, conectando la pintura, la literatura, el teatro y la teoría. La teoría de los maniquíes tuvo repercusiones en el teatro de la posguerra en las performances y escenificaciones de Tadeusz Kantor, que fue uno de los pintores más destacados de su generación, performer, escenógrafo, director de escena, dramaturgo, teórico y pedagogo.

con el del sujeto humanista. Desde la perspectiva demiúrgica en la que se sitúa el personaje autor de la teoría, asume que la suya es una posición degradada respecto del Gran Demiurgo creador de lo existente y admite su fracaso al intentar intervenir en su campo mediante la crianza de pájaros. De esta toma de conciencia representativa y de su error surge la experiencia de que el espacio que le corresponde no es el cosmos, ni su punto de partida son los orígenes, sino el mundo de la materia ya creada, a la que puede modificar e imponer formas. La seducción de la materia lo aparta de la mimesis y de su propio fracaso como demiurgo por delegación. El nuevo campo de experiencias que le ofrece la materia lo lleva a intentar, no la producción mimética de las especies naturales, sino la invención de una sustancia indeterminada, mezcla de lo orgánico y lo inorgánico, de lo espiritual y lo materia, que legitimará su posición de creador sustrayéndola de lo vicario y afirmando, a la vez, la preeminencia de la actividad del espíritu no subordinada a lo tecnológico ni a lo teológico.

En el camino hacia la “nueva materia”, producto de la colonización de la materia orgánica por la inorgánica, Schulz desecha el modelo mecánico cartesiano en favor del maniquí, hecho de materiales industriales primitivos (madera, rellenos de lana o algodón, textiles), que provienen de la naturaleza “terriblemente violada” sobre la cual la humanidad erigiera su destino. La civilización industrial había convertido al “hombre” en un autómata degradado, “estropeado y detenido en un punto muerto”³⁵.

En el análisis de la “generación equívoca” de Bruno Schulz que se hará en este estudio es central la idea del “cuerpo sin órganos” desarrollada por Deleuze y Guattari, mencionada más arriba. La expresión pertenece a Antonin Artaud, el cual había declarado la guerra a los órganos, en tanto los consideraba enemigos del cuerpo a causa de su poder censor y represivo fundado en la racionalidad³⁶. Deleuze y Guattari advierten³⁷ que el concepto de “cuerpo sin órganos” es un límite que nunca se alcanza y por ello se oponen, no a los órganos, sino “a la organización orgánica de los órganos”. Los autores advierten que el “cuerpo sin órganos no es un concepto sino una práctica “desestratificadora” de la coagulación de “formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes, trascendencias organizadas para extraer de él un trabajo útil”³⁸. En la “generación equívoca” los límites entre las especies biológicas y los objetos estarán borrados, habrán “deshecho” su

³⁵ SCHULZ, *Tratado de maniquíes (continuación) o el segundo libro del génesis*, en O.C. , p. 58.

³⁶ El concepto de “cuerpo sin órganos” proviene de un texto radiofónico de Antonin Artaud, *Para acabar con el juicio de Dios*, que fue emitido en París el 28 de noviembre de 1947 : “El cuerpo es el cuerpo. Está solo. Y no tiene necesidad de órganos. El cuerpo nunca es un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo.” Deleuze y Guattari señalan en, que el concepto de “cuerpo sin órganos” es un límite que nunca se alcanza , y a lo que se opone no es a los órganos sino “a la organización orgánica de los órganos”..

³⁷ Mil mesetas pp. 156/167

³⁸ DELEUZE/GUATTARI, op.cit. p. 163.

organismo , abriéndolo a otro tipo de conexiones y liberando el cuerpo del “sujeto”, con todas las sevicias en términos de dominación, racionalidad y significancia.³⁹

La mirada del constructor de cuerpos artificiales lleva sus efectos más allá de la intención de la réplica del cuerpo natural. La “extrema contigüidad” (Deleuze) entre ambos confunde voluntariamente las fronteras entre lo humano y lo que no lo es, obligando a plantearse su redefinición. El texto de Bruno Schulz podría ser visto como un impulso utópico precursor del *Manifiesto Cyborg* de Donna Haraway y por esta razón, a pesar de tratarse de una ficción teórico-narrativa , se lo ha situado en la primera parte.

La “carne” y la “máquina” podrían formar un cuerpo utópico reversible como respuesta a un “habitus” más determinado por la tecnología del que describe Schulz. Los personajes anónimos del cortometraje *Jidlo (Comida)* de Jan Svankmajer ilustrarían ese cuerpo híbrido que, en una asociación temporal entre la biología, el artefacto y la producción de alimentos, se niega a la especialización de los órganos, actuando de manera intermitente como carne y como máquina.

En otro orden de experiencias con la tecnología y coincidiendo con las de Svankmajer en la década de los noventa, Orlan se convertía en sujeto y objeto de hibridación entre lo natural y lo cultural, al reconstruir su rostro mediante operaciones que serían difíciles de encuadrar entre las denominadas “estéticas”, dado sus propósitos ajenos a los que generalmente las motivan. La artista hacía de sus intervenciones quirúrgicas performances artísticas en las que su rostro iba siendo transformado en un collage de citas de Botticelli, Leonardo da Vinci y Boucher y los fragmentos corporales fueron escogidos por la artista en calidad de paradigmas de belleza . Sin embargo, la suma y concentración de rasgos, considerados bellos individualmente rozaban en conjunto la monstruosidad. En otro formato de trabajo, Stelios Arcadiou, Stelarc, se valió de la robotización para construirse un cuerpo “cyborg”. *The third hand* (1981-1994) es una prótesis incorporada a su brazo derecho y un año después, en un salto tecnológico de lo mecánico a lo virtual, conectó su cuerpo a un sistema informático que podía ser manipulado por internautas situados en París, Helsinki y Ámsterdam.⁴⁰.

³⁹ Deleuze y Guattari consideran que los tres grandes estratos que atan más directamente son el organismo , la significancia y la subjetivación : “Serás organizado, serás un organismo, articularás tu cuerpo – de lo contrario serás un depravado-. Serás significante y significado, intérprete e interpretado –de lo contrario serás un desviado- Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado – de lo contrario, sólo serás un vagabundo”- DELEUZE/GUATTARI ,op.cit., p. 164.

⁴⁰ GUASH, pp. 66/67.

La segunda y tercera partes del estudio se internan en el corpus de textos literarios desde la perspectiva de los discursos de la mirada y del deseo. De modo que en ellas se intentará indagar en qué medida autómatas y muñecos pueden dar cuenta de la crisis del sujeto cartesiano en tanto los textos tratan de cuerpos marcados, con una sola excepción, por el género (femenino). Es deliberadamente limitado porque responde a la necesidad de hacer funcionar una teoría antes que a su comprobación exhaustiva y la elección de dos formatos – literario y cinematográfico-, así como las breves incursiones en otros se debe a que todos ellos constituyen narraciones representativas de diversas manifestaciones del deseo, independientemente de los lenguajes en que se expresen.

Abordan el lapso de tiempo que transcurre entre los siglos XIX y XX y refieren discursos masculinos acerca del cuerpo femenino, contemplado como un objeto (de deseo) conflictivo. Este momento representa, además, un aspecto de la crisis del sujeto considerado como Uno, dramatizada mediante tres autómatas: Olimpia, que es un puro mecanismo regido por la física, Hadaly, un artefacto eléctrico que, además, posee el espíritu y el alma de dos mujeres muertas. El tercer autómata, de género masculino, incorpora el invento del teléfono en su aparato auditivo y es un híbrido que posee un sistema nervioso “natural” y al cual le fue implantado el cerebro de un ajusticiado.

Los escogidos son textos clásicos en la literatura sobre autómatas : *El hombre de la arena*, de E.T.A. Hoffmann (1817), sobre el que Freud elaboró su teoría de lo siniestro; la novela *La Eva futura*, de Villiers de l'Isle –Adam (1886), la cual inspiró otra narración en la que se basó el film *Metrópolis* de Fritz Lang (1927); y dos novelas de Gastón Leroux, *La muñeca sangrienta* y *La máquina de asesinar* (1924). A éstos textos se han sumado otros dos films: el largometraje *Otesánek* (1992) y el corto *Jidlo (Food)* (2000), de Jan Svankmajer.

Donna Haraway señala que toda historia que comienza con la ruptura de la “inocencia original”, tiende a reconstruir tal estado de perfección⁴¹. Este es el argumento, la intención que subyace en gran parte de los discursos artísticos sobre cuerpos artificiales, que, en su inmensa mayoría , pertenecen al género femenino y pretenden “perfeccionar” a la “mujer” real haciéndola a imagen y semejanza de la ideal. Discursos que son “mujeres” imaginadas , superposiciones, productos del deseo y de la mirada masculina.

⁴¹ “Every story that begins with the original innocence an privileges the return to wholeness imaginines the drama of life to be individuation, separation, the birth of the self, the tragedy of autonomy, the fall into writing, alienation; i.e., war, tempered by imaginary respite in the bosom of the Other. ” p. 403.

En el campo escópico discurre la narración sobre Olimpia en el cuento de E.T.A. Hoffmann. Dicho campo forma parte del territorio de las pulsiones que individualizara Freud -la de vida y la de muerte-, y que Lacan amplió con la voz y la mirada⁴². A ésta dedica un capítulo, "De la mirada como a minúscula", en el *Seminario XI*, en tanto esta pulsión constituye un "ver" al cual el sujeto estaría "sometido de manera originaria"⁴³

Siguiendo a Merleau Ponty, Lacan dice que "somos seres mirados, en el espectáculo del mundo"; de un mundo que todo lo ve pero que no es "exhibicionista" en el sentido en que no "provoca" nuestra mirada, al permitirnos ignorar que somos mirados. En la vigilia, la mirada se elide, pero a la vez que mira, muestra⁴⁴. Nathanael miraba a Olimpia y se mostraba a sí mismo en la mirada que arrojaba sobre ella construyéndola, no como muñeca, sino como mujer ideal; y ello, a contrapelo de las percepciones de quienes lo rodeaban, que la veían como autómata. En ese mostrarse al mirar y en ese desacuerdo con la mirada de los otros, el lector se ve inmerso en la ambigüedad: o bien el personaje está sumido en el delirio o la narración le propone un nivel de realidad capaz de abarcar ambas visiones. En esta oscilación entre lo fantástico y lo real, el relato de lo patológico oculta su rostro bajo la máscara de lo siniestro .

En el difundido análisis⁴⁵ del psiquismo de Nathanael, el protagonista del cuento , Freud considera a Olimpia una parte objetivada de su yo. Sin embargo, la propia estructura del relato, los discursos de los personajes acerca de ella permitirían pensarla, además, no sólo como el retorno de lo mismo en su objeto de carácter narcisístico⁴⁶, sino enfocada desde la diferencia, uno de los rasgos que caracterizan al concepto lacaniano de "objeto a". A lo largo de sus enseñanzas, Lacan elabora el resbaladizo concepto, al que designa primero como el "pequeño otro", en una distinción entre la dimensión imaginaria en la cual el yo se constituye en su propia imagen (en el espejo) y la simbólica (el lugar de los significantes), en la que se halla en dependencia del "gran Otro", que es real, inaccesible y perdido con el acceso al lenguaje. Por ello, el "objeto a" no es la "Cosa" a la que se refiere en el *Seminario VII*, sino que viene en su lugar, arrastrando algo de ella y, en ese sentido, establece la incompatibilidad del "objeto a" con la representación.

⁴² CHEMAMA, p. 570/574

⁴³ LACAN, (SXI), p. 80.

⁴⁴ LACAN (S11), pp. 82/85.

⁴⁵ *Lo siniestro*.

⁴⁶ Freud trata el tema del doble como una instancia del yo que se le opone y que cumple funciones de censura, a la que se denomina conciencia. Sostiene que en el delirio, esta instancia queda aislada y separada del yo y la trata "como si fuera un objeto" entre cuyos contenidos persiste "el superado narcisismo de los tiempos primitivos". FREUD, p. 24.

Se plantea, entonces, la posibilidad de que los cuerpos artificiales jueguen el papel de "objeto a", de que no sean otras tantas representaciones desdobladas del yo en el espejo sino que actúen como "objeto causa del deseo". Y, como Lacan postula a partir de 1974 en el seminario *Real, simbólico, imaginario*, el cuerpo artificial en tanto "objeto a" constituiría una escritura la cual, como letra, estaría en lo real y diferiría de los significantes, que están en lo simbólico⁴⁷. Serían ensayos, como el presente, que aspiran, sin esperanzas, a suturar la falla en el saber acerca del propio yo.

La tercera y última parte de este trabajo trata de los discursos del deseo cuyo objeto son cuerpos artificiales, desde la perspectiva de los dos géneros normativos que sirven de referencia. El primer texto es *La Eva futura*, de Villiers de l'Isle-Adam, que Gabriel Albiac analiza desde el psicoanálisis en *Caja de muñecas*. El autor propone una revisión de la tesis freudiana acerca de que lo siniestro es "la suplantación del cuerpo de la mujer por su Ersatz, la máquina que lo simula siempre de modo fallido" (p.99). Apoyándose en el personaje de Hadaly, considera que son los cuerpos biológicos, sometidos a la degradación del tiempo y la naturaleza, quienes representan el Ersatz de los autómatas. Sin embargo, con la inversión, Albiac acepta también el modelo representativo, regido por el binomio temporal/intemporal, a los que inevitablemente le siguen el de realidad/representación y verdadero/falso.

Hadaly, la autómata, la andreida, puede ser contemplada desde otra perspectiva que Olimpia -un objeto de la mirada (deseante) que la ve "mujer"-, sino en tanto franca construcción artificial, compuesta intencionadamente para sustituir a una mujer real, con el fin de colmar el deseo de un hombre decepcionado. Su constructor pretende situar en un mismo plano al cuerpo natural y al cuerpo artificial, el cual estaba dotado, a diferencia del de Olimpia, de un espíritu humano y de un alma. Sin embargo, más allá de esas diferencias tecnológicas, teológicas e intencionales, ambas autómatas quedan insertas en el mismo discurso; ambas son objetos causa de deseo, de un deseo que se manifiesta en un "habitus" que ha asimilado los avances tecnológicos pero no ha abandonado las preocupaciones teológicas y morales.

Por otra parte, en el discurso del deseo es indiferente la cualidad de sus objetos – mujer, autómata mecánica o eléctrica - pues, en tanto es el lugar de donde proviene el lenguaje del Otro y se constituye el sujeto, todos ellos son significantes del mismo nivel. El deseo está articulado en la palabra y en la falta; es imposible de satisfacer, porque se desliza de un objeto a otro incesantemente según el principio metonímico de transferencia, en el

⁴⁷CHEMAMA/VANDERMRESCH, pp. 480/483.

cual un objeto es sustituido por otro, regidos por la lógica de contigüidad (Lacan)⁴⁸. En la cadena de significantes, el significante “mujer” sería abandonado como objeto para desplazarse al significante “autómata”.

Dadas las ambiciosas características de Hadaly, parecía interesante indagar algo más en ella como objeto causa de deseo. El texto de Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* proporcionaría algunas pautas en ese sentido. Baudrillard se sitúa en el binomio figuración/abstracción, que marcó de forma duramente polémica las prácticas y la teorizaciones en el campo del arte durante la primera parte del siglo XX. Evidentemente, continuaba, en otros términos, a otra iniciada en las últimas décadas del anterior en torno al problema de la realidad y su representación, cuya salida provisoria fue el rechazo de la figuración como rémora del realismo. Esta polémica casi secular denotaba que el arte contemporáneo se había constituido en la ruptura con los valores de la imitación y formaba parte de las tendencias revolucionarias que caracterizaron el pensamiento político y artístico de la segunda mitad del siglo XIX -y se prolongaron en el XX-, polarizado entre el naturalismo de corte social y el “arte por el arte”.

De la aceptación o el rechazo del “arte por el arte” emerge, como subtexto, el fracaso de las revoluciones democráticas y el alineamiento de los artistas en uno u otro campo. La crisis definitiva del realismo se manifestará con las primeras vanguardias expresionistas⁴⁹ y simbolistas. Incluían al decadentismo, el cual no aceptaba romper con los cánones de la tradición sino que la revisitaban y cuyos exponentes en pintura y literatura fueron Gustave Moreau y Louis-Karl Huysmans⁵⁰. Sin embargo, la exaltación del artificio que caracterizaba la obra de ambos establecía una enorme distancia con los planteos realistas pues sin romper con lo figurativo lo enrarecían y tergiversaban⁵¹. Años después, los cubistas reprocharían a los impresionistas -la primera vanguardia que cuestionó la representación realista y naturalista- ser “retina y no cerebro”,⁵² y con futuristas y constructivistas abrirían paso a la ruptura radical que desembocó en la abstracción.

A vuelta de esas luchas, Baudrillard observó que en la actualidad lo abstracto ya no quedaba preso en el binomio, sino que se manifestaba en la simulación. Ésta no tendría como referencia a nada sustancial sino que se constituye en su propio modelo, en un

⁴⁸ CHEMAMA/VANDERMERSCH, pp. 140.

⁴⁹ Derain definirá al cuadro como una superficie cubierta de colores.

⁵⁰ A rebours constituye la sublimación del “arte por el arte” y de un concepto de la vida que sólo adquiere sentido en el plano estético del artificio.

⁵¹ En las pinturas que Moreau dedica al motivo de Salomé, el cuerpo del personaje está cubierto de formas de tipo sígnico que se le superponen sin que constituyan parte de la vestimenta ni guarden ninguna relación con la representación de la realidad. Pero un recorrido por el Museo-Estudio del pintor, en París, muestra sus profundas relaciones con la totalidad de la tradición pictórica occidental inaugurada en el Renacimiento.

⁵² DE MICHELIS, p. 197.

bucle que, al excluir el primer término -la realidad-, cubría y olvidaba el referente, persistiendo en la superficie del simulacro sólo los "vestigios de lo real" (p.6). Este cubrimiento y olvido dejaría sin sentido al binomio realidad/representación:

"... se esfumó la diferencia soberana entre uno y otro que producía el encanto de la abstracción. Es la diferencia la que produce simultáneamente la poesía del mapa y el embrujo del territorio, la magia del concepto y el hechizo de lo real. El aspecto imaginario de la representación (...), de un mapa y un territorio idealmente superpuestos, es barrido por la simulación –cuya operación es nuclear y genética, en modo alguna especular y discursiva. La metafísica entera desaparece. No mas espejo del ser y de las apariencias, de lo real y su concepto"53.

Lo que define a la simulación es su capacidad de ser reproducida porque proviene de "matrices" y "memorias", de "modelos de encargo", y carece de entidad racional, ya que no está fundada en un concepto ideal. Lo simulado consiste en una *"imitación ni reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real.... máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias"54.*

La descripción de Baudrillard podría ajustarse al destino de la autómata Hadaly y constituye la propuesta de esta lectura. Si, a juicio de Albiac, Villiers la había encerrado en el binomio platónico⁵⁵, desde el texto de Baudrillard podría quedar liberada como simulacro en el territorio más fecundo del discurso, "cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad" sino la del deseo .

El segundo texto considerado en esta parte es Otesánek, personaje folclórico y arcaico de un cuento popular checo⁵⁶, al que Jan Svankmajer incrustara en su film llevado por sus

⁵³ BAUDRILLARD (CS), p. 6.

⁵⁴ BAUDRILLARD, op.cit., pp. 7/8.

⁵⁵ "Villiers, en el ocaso del siglo de la técnica – que a sí misma gusta llamarse ciencia –, recupera –sin conciencia explícita de ello – el sueño neoplatónico renacentista del autómata divino. La muñeca Hadaly es, así, en su mitología cerrada, el instante inicial del amor, sustraído por el ingenio del gran electricista al decurso y la degradación del tiempo." ALBIAC, p. 113.

⁵⁶ Un matrimonio de campesinos vivía entristecido por no haber podido tener hijos. El esposo encuentra una vez en el bosque una rama cuyo aspecto antropomorfo lo impulsa a convertirlo en un muñeco. Se lo lleva a su mujer, como una especie de sustituto y de consuelo. Ésta lo recibe como si fuera un hijo, el marido se presta al juego y lo llaman Otesánek. La fuerza del deseo de la "madre" hace que el muñeco cobre vida y ésta lo cuida y lo alimenta como a un niño. Pronto los esposos se dan cuenta de que no hay comida que pueda satisfacerlo, cuando acaban con todas sus provisiones y tienen que recurrir a la ayuda de sus vecinos. Entre tanto, el muñeco crece incesantemente cuanto más se lo alimenta. Llega un día en que la mujer no tiene ya nada que darle de comer y cuando el marido vuelve, halla que Otesánek se la ha comido y él no tardará en seguir su misma suerte, a falta de otra clase de comida . El muñeco sale entonces de su casa y comienza un viaje en busca de alimentos en el cual, todo lo que se le cruza por el camino, sea humano, animal u objeto, acaba siendo pasto de su apetito : una mujer, un hombre con su carro y su caballo, un pastor , el perro y las ovejas, etc., hasta que finalmente llega a un gran huerto de coles que cuidaba una

propias intenciones. Formará parte de un aspecto del deseo que recae, no sobre cualquier objeto sino sobre el hijo, cuya consistencia es real, en tanto se trata de una parte del cuerpo de la madre que se producirá en el futuro y no remite, por lo tanto, al "paraíso perdido" al que apunta la pulsión sexual. El "deseo de hijo, pues, constituye una modalidad particular que impregna a los dos sexos, pero especialmente a la "mujer". En su consideración, es preciso establecer la diferencia entre "querer un hijo", que se produce en la conciencia, y el "deseo de hijo", que se elabora, como los demás objetos, en el inconsciente. Constituye a la "mujer" de manera real, simbólica o imaginaria como "madre", y es el agente de su feminidad.

Así como el acceso al deseo en el "hombre" está marcado por el Edipo y la castración en la teoría psicoanalítica, el de la "mujer" tiene un recorrido más complicado y guarda enormes diferencias con el deseo masculino. El único punto en común entre ambos sería la elección de objeto dentro del esquema heterosexual, aún cuando la niña es bisexual en una etapa de su infancia, circunstancia que la diferencia del niño y, en consecuencia, en las formas de construcción del deseo.

El primer significante para la niña es, igual que para el niño, la madre. No obstante, lo rechazará en cuanto descubra que está "castrada" como ella, y desplazará su deseo hacia otro objeto, el padre. En esa etapa aparecerá un super- yo regido por la angustia de la pérdida del amor paterno y no por la castración como le sucede al niño, y aunque también su identidad estará regida por el falo, sucederá de una forma diferente. Lacan sostiene que a causa de la falta de pene en la "mujer", el falo puede ejercer como significante del deseo, pero que no todo es falo en el horizonte de una "mujer". A pesar de ello, su deseo de apropiarse del falo hará que, si su primer objeto fue el padre, otros significantes sean el marido y el hijo (varón).

Svankmajer realiza una lectura del cuento popular desde esta perspectiva fálica, cuyo objeto de deseo no es el marido, sino el hijo, para uno de los personajes femenino. Se trata de una mujer que no puede concebir y, en consecuencia, siente que su feminidad no está completa. A ella se le opone el personaje de una niña, cuya identidad femenina -también juega con muñecas e imita los cuidados y consejos que su madre tiene para con ella- no se agota en la maternidad y en la vida doméstica, como ocurre con la generación de su madre y de su vecina. Ella representaría esa clase de identidad femenina (en construcción) para la que no todo es falo. Svankmajer propondría así, desde esta indagación acerca de dos identidades femeninas, que éstas son constructos históricos, cuyos discursos están en permanente revisión, no sólo en sus normas sino en sus leyes y

anciana. Otesánek lo devora entero y la vieja, presa de la indignación, acaba con él abriendole el vientre con su azada, del cual comienzan a salir, ilesos, todos aquellos a quienes había devorado.

las instituciones que las representan. Y entre ellas, el director da cuenta de la erosión del patriarcado en las sociedades avanzadas y la colonización de su espacio por otras instancias sociales que lo representan.

Nora Susmansky de Míguez plantea, en *Complejo de Édipo*, que parte de la práctica psicoanalítica, en la cual se incluye, está llevando a cabo una revisión del complejo de Edipo en virtud de los cambios profundos operados en el siglo XX por dos guerras mundiales, los sucesos de mayo del 68 y las luchas del movimiento feminista americano y europeo. Desde una perspectiva pos freudiana y pos lacaniana, señala que el conjunto de instituciones que conforman el “biopoder” estudiadas por Foucault actúan en dirección de la renuncia pulsional que la cultura exige al sujeto. Esta represión formaba parte de las prerrogativas de la instancia paterna, la cual habría revertido hacia la cultura la hostilidad del sujeto hacia dicha instancia. En ese sentido, las instituciones promueven una “formación permanente” entre los sujetos -la escuela obligatoria, la empresa, la medicina, el urbanismo-, y tal formación resulta más constrictoras que el poder paterno⁵⁷.

En el film, Otesánek es un significante que ocupa lugares muy distintos en los discursos del deseo femenino: el hijo para la mujer estéril, otro para la niña, así como se convierte en un agente del caos social. Para la mujer estéril Otesánek es el hijo en una circunstancia en que la instancia patriarcal- su marido - se muestra incapaz de obligarla a la renuncia pulsional e impedir así el desorden que producirá su abdicación. Sin embargo, aparecen en el film otras instancias normalizadoras que ocupan su lugar: la madre de la niña, la escuela a la que asiste y, sobre todo, la lectura a la que se entrega, cumplirán ese papel, ya que su padre esté devorado (disciplinado) por los media, antes que por Otesánek.

Hay un tercer personaje femenino, la portera que cultiva un huerto de coles y que ordena el pequeño universo de la escalera de vecinos en la que transcurre la narración, para quien Otesánek representará la amenaza de caos. A diferencia de la niña, a quien la lectura le ha permitido acceder al deseo desde el orden del lenguaje, la portera -quien también ha leído el cuento, con una lectura diferente- opta por la represión, destruyendo a Otesánek, como la campesina de la narración popular.

En último capítulo, “Género y deseo”, las dos novelas de Gastón Leroux *La muñeca sangrienta* y *La máquina de asesinar* proveen la materia textual. En estas novelas el cuerpo del autómata Gabriel - a quien se podría denominar “pseudautómata” en virtud de ser un híbrido de materia inorgánica y orgánica - está surcado por la confluencia de

⁵⁷ SUSMANSKY DE MIGUÉLEZ, pp. 98/101.

varios discursos del deseo donde el género pareciera jugar un papel que no cumplía en los textos anteriores. En ellos, se trataba de discursos deseantes masculinos sobre el cuerpo femenino. Aquí confluirán en un cuerpo genéricamente masculino los deseos de la mujer y los dos hombres que lo construyeron. El cuerpo de Gabriel será el texto donde se inscribirán, con las distintas voces, las relaciones de poder que los géneros comportan en cuanto a la posesión del saber y al derecho a ejercer la palabra.

1. DISCURSOS DEL ARTIFICIO

1.1. Lo real y sus efectos.

"El mundo moderno es el mundo de los simulacros. El hombre no sobrevive a Dios, la identidad del sujeto no sobrevive a la sustancia. Las identidades todas están simuladas, son fruto de un "efecto" óptico, de una intersección más profunda que es la diferencia y la repetición. " GILLES DELEUZE.

Hay varias perspectivas para abordar lo real, según se haga desde la filosofía, la sociología, el psicoanálisis o el lugar común. Comenzando por la última noción, parece que lo real sería todo aquello, ya sea en forma de objeto o de acontecimiento, de cuya existencia, materialidad o autenticidad se puede dar testimonio, ya sea mediante los datos de los sentidos o a través de acontecimientos fundados. Una de las cuestiones más importantes es el de los modos de expresión de lo real. Y para ello, según Ferrater Mora⁵⁸, se ha recurrido a conceptos ontológicos -la ontología ha sido definida a veces como la ciencia de la realidad en tanto realidad- para perfilarla con términos sólidos, en tanto que al otro lado de la barra se sitúa aquello cuya aprehensión y consistencia es más problemática y evanescente.

La dificultad de decir que es lo real aparece también en el discurso psicoanalítico lacaniano. Según Lacan, lo real sólo puede definirse con relación a lo simbólico y lo imaginario y se entiende como aquello que no puede ser completamente simbolizado en la palabra. Forma con lo imaginario y lo simbólico una estructura en la cual lo real indecible aparece primero, seguido de lo imaginario, que surge caóticamente en el sueño. Y ambos hallarán su orden en lo simbólico⁵⁹. De esta manera, se puede concluir que lo real es lo que existe para un sujeto, instaurado en la estructura de su aparato psíquico, si bien cubierto por lo simbólico. Lacan inventó una escritura que le permitió "presentar materialmente lo real" en la que cada uno de los tres elementos existe con relación a los demás. Señala que este anudamiento está en el origen del deseo, en tanto una de sus funciones es la de asegurar la sustancia del "objeto

⁵⁸ DICCIONARIO DE FILOSOFÍA.

⁵⁹ *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica, 1954-1955, Seminario II* (1978), en CHEMAMA y VANDERMERSCH, pp. 579 /580.

a", esa demanda que es un vacío, un "no es eso" y, al mismo tiempo, el "objeto capaz de satisfacer el goce"⁶⁰.

Así es que la imposibilidad de hablar de lo real remite a que éste sólo puede manifestarse a través de una producción imaginativa y simbólica; es decir, mediante su realización en un efecto, gráfico en este caso. Cabe señalar que en la escritura lacaniana se cumple lo que en toda escritura en cuanto a la materialidad de los grafos: no simbolizan otra cosa sino que son reales, al tiempo que efectos de una imposible simbolización.

Si se examina con más detenimiento el concepto de "efecto", la filosofía remite al de "causa", y de allí a la relación causal, que significa "pasar de algo a algo". Sin embargo, de ella interesa para este trabajo, no la relación entre los términos anudados causa/efecto, sino "el pasar", la producción de efectos de ese pasar⁶¹. Los efectos serían, en este estudio, los cuerpos artificiales en tanto grafos producidos en el campo artístico. De ahí la justificación del título del trabajo y la sumisión de éstos a las reglas que lo rigen.

A esta clase de producción se refiere Pierre Bourdieu, cuando define las reglas del campo artístico, ya que el hecho de "dar forma" está impulsado por una clase "particular" de "creencia" en la posibilidad de desvelar lo real, y quizás pertenezca al mismo orden de la escritura lacaniana. Ya que el enfrentamiento con lo real sería insopportable, el recurso a la ficción – el "efecto de lo real" – haría posible que se hablara de lo que no se puede decir⁶². El Antiguo Testamento es muy terminante en su interdicción de contemplar la faz de la divinidad, tanto como de pronunciar su verdadero nombre y, desde luego, representarlo. Los nombres de Jahvé son recursos ficticios, "manifestaciones limitadas" (Bourdieu) de esa verdad que el ser humano no toleraría como presencia. La ficción literaria -la escritura también- permite nombrar y conocer lo real de forma limitada, en un relámpago, como en el éxtasis místico o el arte⁶³. Los fenómenos y objetos -tangibles o intangibles-, o los

⁶⁰ LACAN, (SXX), pp. 146 / 152.

⁶¹ "Ciertos autores han investigado la noción de causa atendiendo a expresiones en el lenguaje corriente en las que se expresa que algo ha sido producido. Entre otras cuestiones se ha discutido la de si las causas tienen o no prioridad (sobre los efectos), esto es, la de si una causa tiene o no que preceder necesariamente al efecto". FERRATER MORA, Vol. 1, p. 518.

⁶² "... mettre en forme, c'est aussi mettre des formes, et la dénégation qu'opère l'expression littéraire es ce qui permet la manifestation limitée d'une vérité qui, dite autrement, serait isnuportable. L'"effet de réel" est cette forme très particulière de croyance que la fiction littéraire produit à travers une référence déniée au réel désigné qui permet de savoir tout en refusant de savoir ce qu'il est vraiment". BOURDIEU, (LRA), p. 69.

⁶³ Respecto de la representación de la divinidad, Baudrillard contrasta la posición de los iconólatras con la de los iconoclastas según los cuales la divinidad se disgregaría en las representaciones. Éstos advertían el poder de los "simulacros" para "borrar a Dios de la conciencia de los hombres" y para dejarlos entrever que "en el fondo Dios no ha sido nunca, que solo ha existido su simulacro, en definitiva, que el mismo Dios nunca ha sido otra cosa que su propio simulacro". Por su parte, los iconólatras, "los espíritus más modernos",

conceptos son asequibles a la comprensión humana al estar investidos de lo real, aunque no sean lo real, y por ello se prestan a ser "efectuados" en el arte y a ser investigados en el discurso científico.

Sin embargo, el arte occidental, comprometido con la representación de la realidad desde su nacimiento según un sistema que Baudrillard describe como "del mapa" y "del doble, atado aún a la metafísica, al "espejo del ser y de las apariencias, de lo real y su concepto", a lo verdadero y a lo falso"⁶⁴, quiso reivindicar sus tratos con lo real a través de la abstracción y el rechazo de la representación. Como Baudrillard lo ha expresado, los artistas conocen el poder de las imágenes y las representaciones "asesinan" a lo real e instauran a la realidad como modelo.

Podría decirse, entonces, que en el campo artístico coexisten dos subcampos con fronteras inciertas: el que se ocupa de la realidad mediante su representación y el que aspira a acceder a lo real, que aparecería parcialmente en el signo, el trazo, la mancha, la forma inventada, las sintaxis heterodoxas, como las hibridaciones espacio temporales de Mallarmé o las fisuras en el espacio plástico de Fontana.

La perspectiva con la que se aborda este ensayo acerca de los cuerpos artificiales los acercaría a lo que Baudrillard define como "efectos", ya que el enfoque proporcionado por la noción de "efecto" puede resultar fecunda en orden de establecer distinciones entre lo representado y lo repetido, que pertenece a otro sistema de pensamiento. Baudrillard, en *Cultura y simulacro*, sitúa a los "efectos" en un nuevo plano, el de la "simulación", que no está generado por referentes reales y constituye todo él una piel que cubre "el desierto de lo real" y lo oculta. Y con esta ocultación esquiva el sistema binario, especular, jerárquico, entre lo que es real y lo que es aparente. No hay realidad ni apariencia, sino simulación. Y ésta recubre toda posibilidad de que algo sea representado.

según Baudrillard, sabían que "tras la fe en un Dios posado en el espejo de las imágenes, estaban representando la muerte de este Dios y su desaparición en la epifanía de sus representaciones". Éstas, a su vez, ya eran un puro juego que disimulaban "el vacío que hay tras ellas". BAUDRILLARD, (CS), p. 12.

⁶⁴ BAUDRILLARD, (CS), pp. 5 / 6.

1.1. Naturaleza y artificio

Un cuadro es primordialmente una superficie lisa cubierta de colores en un cierto orden. MAURICE DENIS

Yo quisiera que las praderas estuvieran teñidas de rojo, los arroyos de amarillo de oro y los árboles pintados de azul. La naturaleza no tiene imaginación. CHARLES BAUDELAIRE

A fin de salvar a la humanidad en la medida en que no había podido hacerlo la historia, la filosofía romántica opuso a la razón histórica consciente la “razón inconsciente de la naturaleza”, su capacidad destructiva y su indiferencia a lo individual a favor de la reproducción y la conservación. De esa manera, tal concepción de la naturaleza convirtió el idilio en amenaza y a lo bello en sublime, tras cuyo éxtasis asomaba el rostro irónico de lo feo y lo monstruoso. Será Hegel⁶⁵ quien defina a la naturaleza como “lo otro del espíritu” y señale que es el origen de toda creación estética .

Rousseau había advertido con melancolía acerca de la escisión entre lo natural y lo urbano, pero será Baudelaire quien produzca el giro anti romántico que habría de sustituir la naturaleza dada por el diseño y al “buen salvaje” por el “flaneur”. En las notas para una *Elegía a los sombreros* se evidencia sucintamente la inversión en la cual éstos remiten a un segundo plano a las cabezas que los soportan bajo el efecto de la mirada, las cuales acaban por quedar en forma de fragmentos corporales (una “galería de cabezas”), pretextos para el objeto que los marca y los instala en el espacio artificial de los escaparates⁶⁶.

Puede advertirse, entonces, que una las fronteras más conflictivas que señala los límites entre la naturaleza y el artificio, la realidad y su simulacro, ha sido siempre la oposición

⁶⁵ *Introducción a la estética*, 1971, Península, Barcelona. p. 31.

⁶⁶ “Les chapeaux font penser aux têtes, et ont l’air d’une galerie de têtes. Car chaque chapeau, par son caractère, appelle une tête et la fait voir aux yeux d’ ‘esprit. Têtes coupées”. BAUDELAIRE, *Reliquat de Spleen de París*. (OC), Vol I. pp. 373.

Jauss señala que en el ciclo baudeleriano *Sueño parisíense*, “primera, y provocadora, cumbre de la lírica y la estética modernas”, se produce esta inversión de valores : “la renuncia a la idealidad de la naturaleza en su última configuración estética de la transformación de lo bello en sublime”, “ el rechazo de la antítesis rousseauiana de naturaleza y civilización ”; la renuncia a la correspondencia sentimental y romántica del sujeto y la naturaleza, de la experiencia sensible y de la suprasensible”. JAUSS, p. 119.

entre los principios de "natura naturata" de Averroes y de "natura naturans" de Spinoza. La Naturaleza (con mayúscula, objeto de las burlas de Baudelaire), sería lo creado en virtud de una "causa primera", ("natura naturans"), contrapuesta al producto de una convención, la cual pertenece al dominio del espíritu o del arte, e incluso de lo sobrenatural ("natura naturata"). Se distingue así lo producido natural de lo relacionado con la producción material (la "tekné") o la intelectual. La diferencia entre ambas residiría en que el modo de "ser" de la primera le es propio y el de la segunda obedece a un propósito humano. De allí la contraposición Naturaleza / Arte y el establecimiento de la superior jerarquía de la creación natural, en tanto se la consideró obra divina y paradigma fundamental de la humana en el pensamiento y las reflexiones estéticas anteriores al siglo XIX.

La Metafísica de Aristóteles define a los seres naturales por poseer en sí mismos el principio de su movimiento, lo cual hace que éstos se comporten de acuerdo con lo que son. Como el movimiento caracterizaba el modo de ser de los autómatas y los aproximaba a las entidades orgánicas, representaron un desafío en su tendencia a confundir los límites con lo natural y aún la voluntad de perfeccionarlo. Puesto que lo natural se formaba a sí mismo y lo artificial mediante la intervención intencionada de un agente humano – plantea Aristóteles – no están sujetos al mismo plano de la realidad y ello puede hacerse extensivo a las relaciones entre la naturaleza y el arte.

Marta Fehér⁶⁷ señala que la diferencia jerárquica entre lo natural -asociado a lo vivo, autónomo y espontáneo-, y lo artificial -que se correspondía con lo inferior, lo muerto y sin alma-, se conservó durante toda la cristiandad ya que para la Iglesia la experimentación sobre lo natural -la obra de Dios- se consideraba ilícita porque se la asociaba a los poderes del Maligno, al espacio de la alquimia y de la magia. La contigüidad entre ambas perduró durante muchos siglos en el imaginario social aunque las connotaciones heréticas medievales ya habían quedado permutadas por la sensación a medio camino entre la maravilla y el temor que despertaban los descubrimientos científicos e inventos, tales como la reproducción de los sonidos o las imágenes por medios tecnológicos y la transmisión no mecánica de la energía.

El poder de la magia se adentra en las épocas más primitivas de la humanidad, siendo el origen -según M. Fehér- de los dos conceptos modernos de experimentación y tecnología cuyas finalidades, no obstante, no confluyen. Los experimentos permanecen en la esfera de lo natural, aunque con intervención humana, a fin de reproducir los procesos espontáneos y por ello recibirían el nombre de artefactos experimentales, metáforas del

⁶⁷ "Lo natural y lo artificial", en "Teorema. Revista internacional de filosofía". 1998. Tecnos. Vol. XVIII/3. Páginas sin numerar.

discurso científico, en tanto que la tecnología fue adquiriendo carta de “naturaleza” con la fabricación de máquinas y herramientas muy complejas a partir del siglo XVII .

Debido a su facilidad de observación, los procesos mecánicos enseñarían a explicar los naturales y de aquí el fundamento de la metáfora de La Mettrie del hombre-máquina y la teoría cartesiana expuesta en el *Tratado del hombre*. De esta manera, la línea entre lo natural y lo artificial se rarifica en la imagen que hará fortuna en la recepción, en tanto que el problema de los orígenes –divino o humano- se traslada a otros planos de la especulación.

Como “auténticos herederos de la concepción baconiano-cartesiana” de la distinción natural/artificial, los filósofos de la ciencia deberían haberse ocupado de tal distinción”, observa la autora, la cual afecta a diversos problemas de la filosofía y de la ética, de la ciencia y de la biomedicina en especial, y las enfrenta con la teología de varias confesiones . Lo que interesa para este trabajo es subrayar la persistencia en el tiempo del paradigma tecnológico según el cual el conocimiento del mundo es posible en la medida en que se establezcan analogías con artefactos construidos y , concluye Fehér, “a través de nuestras gafas paradigmáticas vemos una naturaleza artificial, por mucho que pueda sonar paradójico”.

La paradoja puede surgir desde un plano lógico, pero no tanto desde el horizonte de la imaginación que, según observaba Baudelaire, la faltaba a la naturaleza, y de la percepción. La naturaleza se vuelve paisajes en la mirada selectiva que fragmenta los espacios y atribuye valores estéticos (ie incluso éticos!) a unas combinaciones de puntos de vista, de escalas, de formas y colores, operación en la cual las pulsiones juegan el papel de directores de fotografía. De esta manera se convierte “lo dado” natural en imagen construida y se lo hace artificial al señalarlo y descontextualizarlo, como Marcel Duchamp lo hacía con el objeto banal y lo convertía en un “ready-made”. Tal gesto, además, lo sustraía de la esfera de lo productivo y utilitario para transferirlo al campo de la creación. La pulsión está, pues, en el centro del proceso imaginativo, pero es la mirada quien construye la imagen con toda su carga de determinaciones conscientes e inconscientes. Los autómatas, más contiguos a las máquinas y que escamoteaban su naturaleza tras la imitación de la carne natural representarían la expresión más directa del deseo (masculino) y de la construcción que la mirada (masculina) hace del cuerpo , en especial el femenino, aunque existan algunas excepciones, como se verificará en este trabajo, más adelante .

En la obra de Duchamp la pulsión sexual aparece explícitamente en todas sus manifestaciones , como el onanismo , ya sea en forma visual en el panel inferior del Gran

Vidrio -donde la “máquina soltera” escenifica la masturbación- , o textual , en los escritos de la Caja Verde, que aluden a los elementos constitutivos del vidrio. Pero también tuvo la intención, en un momento de su vida, de construir un “aparato femenino mecánico” a esos efectos , según Julián Lévy, apunta en sus memorias:

“Me dijo que estaba ideando un aparato femenino mecánico... Me contó, bromeando, que pensaba hacer un muñeco articulado, de tamaño natural, una mujer mecánica con una vagina realizada a base de resortes engranados y cojinetes que fuera contráctil, incluso autolubricada, capaz de activarse desde un control remoto, que podría estar situado en la cabeza, y conectarse gracias al sistema de palanca de los alambres a los que estaba dando forma. El aparato se podría emplear como una especie de "machine-onaniste" sin manos. Yo me dejé llevar por su fantasía y le propuse que la dotara de un mecanismo que permitiera que la parte inferior del cuerpo pudiera activarse metiendo la lengua en la boca del maniquí con un beso. Fue entonces cuando Marcel se volvió más afable, se echó a reír por primera vez y me admitió en su pequeño círculo de amigos”⁶⁸.

En esta abierta exposición del deseo masculino aparece la persistencia de la imagen del cuerpo-máquina (femenino) como uno de los paradigmas a los que aludía el artículo de Marta Fehér. Por otra parte, es importante subrayar que los cuerpos artificiales también representan una reflexión acerca de la identidad en relación con las máquinas en una etapa de la cultura occidental en la que éstas adquieren una relevancia sin parangón con épocas anteriores . La relación de la máquina con sus constructores , al invadir todos los campos de la experiencia humana, dio lugar a una abundante literatura y a una no menos copiosa cinematografía de calidad variable⁶⁹.

En el conflicto entre lo natural y lo artificial, el cuerpo y el espíritu -o el alma-, lo divino y lo humano, los cuerpos artificiales representarían un hito en el proceso de legitimación de las máquinas –y por extensión, de todos los objetos- , ya definitivamente integradas al “habitus”. Ellas representaron una fuente de transformaciones profundas en los valores, en las relaciones sociales, en la vida cotidiana de los cuerpos y se constituyeron en objetos polisémicos, a la vez utilitarios y simbólicos⁷⁰. Baudrillard se pregunta acerca del tipo de necesidades, independientemente de las funcionales, que satisfacen los objetos

⁶⁸ TOMKINS, p. 307.

⁶⁹ Iuri Lottman alude a los diversos campos a los que se aplica la palabra “máquina”: de “maquina malvada” califica Anna Karenina a su marido, o nos referimos a la “máquina burocrática”. Y observa que “cuanto más esencial en el sistema de una cultura dada es el papel directo de un concepto dado, tanto más activo es su significado metafórico, que puede portarse de manera extraordinariamente agresiva, deviniendo a veces una imagen de todo lo existente”. *Los muñecos en el sistema de la cultura*, en *La Semiosfera*, vol. III, p. 97.

⁷⁰ “Cada objeto cultural esencial, por regla general se presenta en dos aspectos : en su función directa, dando servicio a un determinado círculo de necesidades sociales concretas, y en función “metafórica”, cuando se trasladan rasgos suyos a un amplio círculo de hechos sociales, modelo de los cuales deviene”. LOTMAN, op. cit., p. 97.

y de qué manera modifican –puesto que lo hacen– las conductas y las relaciones humanas⁷¹.

Los objetos, que en forma creciente inundan el espacio de la vida, adquieren significados en diversos campos, cuyos valores se entrecruzan y multiplican: prácticos y estéticos, mercancías, símbolos de poder o de status social, se convierten en soporte de discursos ambiguos, acorde con la ambigüedad de la moral privada y la moral social del ciudadano contemporáneo. Desde ese punto de vista, lo práctico y funcional en su origen, puede adquirir diversos sentidos, ya que se borran las fronteras entre el uso de un objeto y lo que representa con la acentuación de su valor simbólico asociado a su valor mercantil⁷².

La deriva de lo constructivo a lo simbólico de un material tradicional como el hierro podría resultar ilustrativo de el proceso de acreditación de lo artificial. Si bien comenzó a usarse en la edificación desde la Edad Media, en el siglo XVIII⁷³ su empleo se difundió con mayor profusión hasta que, a partir del siguiente –más concretamente, entre 1850 y 1914, considerada la primera edad de la arquitectura moderna– se constituyó en uno de los principales materiales en virtud de la polivalencia de sus prestaciones, tanto estructurales como decorativas. En consecuencia, le fueron asignados crecientes valores simbólicos en la polémica en torno a la masa y la línea con que la arquitectura intentaba superar la solidez y el abigarramiento decorativo del siglo XIX y que supuso la aparición, en las dos últimas décadas, de las primeras manifestaciones del movimiento moderno: el Art Nouveau⁷⁴.

Frente al “reclamo moralizador”⁷⁵ de Arts & Crafts por un retorno a las tendencias artesanales, el Art Nouveau no fue menos deudor que aquél del naturalismo visual y del organicismo estructural del gótico, en los países católicos. Pero, a diferencia del contradictorio movimiento inglés⁷⁶, el Art Nouveau aceptó y adaptó –en principio– la

⁷¹ BAUDRILLARD, (ESO), p.1.

⁷² “Cada uno de nuestros objetos prácticos está ligado a uno o varios elementos estructurales, pero, por lo demás, todos huyen continuamente de la estructuralidad técnica hacia los significados secundarios, del sistema tecnológico hacia un sistema cultural.” BAUDRILLARD, (ESO), p. 6.

⁷³ Según las teorías funcionalistas, gracias a la revolución siderúrgica y a los estudios sobre resistencias de materiales del siglo XVII. Históricamente, se tiende a dar precedencia a la ingeniería en el nacimiento de la arquitectura moderna: según afirmaciones de Le Corbusier, “los auténticos arquitectos del siglo XIX son los ingenieros”, con lo que las tesis mecanicistas dejan de lado otros aportes culturales, como el de la pintura que “precede y promueve la renovación arquitectónica”, no sólo debido a la unidad de las artes visuales sino porque los pintores y escultores buscan en la ciencia una vía de escape a la figuración. ZEVI, pp. 18 /21.

⁷⁴ Este movimiento se difundió en toda Europa bajo diversos nombres: Liberty en Italia, Arts & Crafts en Gran Bretaña, Modernismo en España, Wiener Secesión en Austria, etc.

⁷⁵ ZEVI, p.23.

⁷⁶ “ Morris no advirtió que su aspiración social de dar a todos una casa no podía ser realizada mediante sistemas de trabajo medievales que implicaban tiempo y altos costos ... pero si bien Morris se engañaba en

tecnología de producción industrial a pesar de que, finalmente, la personalidad de los artistas obligara a recurrir nuevamente a técnicas artesanales y el gesto democratizador que pudo significar el movimiento arquitectónico, quedó diluido en la confección de piezas únicas, accesibles sólo a las capas más adineradas de la sociedad. Esta ambigüedad también expresa la radical separación entre los arquitectos y proyectistas y la tecnología, manifestada en su recurso a la ornamentación con el fin -según observa Walter Benjamin- de "esterilizar" a la tecnología como tal⁷⁷. Sin embargo, no ocurrió así en todos los casos.

El hierro fue utilizado de dos maneras a fines del siglo XIX, representadas respectivamente en un par de construcciones emblemáticas de la ciudad de París: las entradas de la primera línea de metro y la torre Eiffel. Las entradas del metro pertenecen a la tipología arquitectónica de hierro y cristal, en la cual confluyen los avances tecnológicos alcanzados en los transportes de vía férrea con el decorativismo lineal del Art Nouveau y la mimesis naturalista. Por el contrario, la torre Eiffel se constituye en el símbolo contemporáneo del uso no utilitario de una construcción y, a la vez, en un alarde tecnológico. Carente de otra función que la de representarse a sí misma, pasada la Exposición Universal celebrada en París en 1900 de la que fue emblema, pasó a convertirse en el símbolo de la ciudad. Pero no hay que olvidar que toda ella es una representación de sus propios valores técnicos: 300 metros de estructura metálica prefabricada, montada *in situ* mediante remaches y soldadura autógena⁷⁸ materializan la caligrafía espacial de una ecuación matemática y se constituye en un cambio de paradigma técnico y estético.

Giulio Carlo Argan⁷⁹ señala que al delimitar los ámbitos de las diversas artes, la torre Eiffel subraya que lo propio de la arquitectura será en adelante la construcción como modo de intervenir en la realidad. No se trata de la representación de la cueva originaria, sino del más absoluto artificio⁸⁰.

Es preciso decir, no obstante, que los límites entre las artes no resultan tan claros como propone Argan. El montaje es un procedimiento que ponen en práctica todos los discursos artísticos y, en tal caso, como observa Walter Benjamin en *El Libro de los*

los medios, determinaba los fines con una claridad y un fervor que lo convierten verdaderamente en padre del movimiento moderno." ZEVI, p. 79.

⁷⁷ "Le modern style est la deuxième tentative de l'art pour se mesurer avec la technique. Le réalisme fut la première. A ce moment, le problème était plus ou moins présent à la conscience des artistes: Ils avaient été inquiétés par les nouveaux procédés de la technique de réproduction ... Dans le modern style ne se considérait plus comme menacé par la concurrente de la technique. La critique de la technique qu'il cachait au fond de lui n'en était que plus agressive. Il a recours à des thèmes techniques parce qu'il veut les stériliser par l'ornamentation". BENJAMIN, (LP), p. 574.

⁷⁸ La torre se compone de 12.000 piezas y 2.500.000 remaches.

⁷⁹ ARGAN, p. 102.

⁸⁰ Barthes, en un artículo de 1967 titulado *La tour Eiffel*, habla de ella como de un signo "puro", "casi vacío". (OC), Vol II, p. 554).

Pasajes, la diferencia entre el montaje arquitectónico y el literario es una cuestión de escala⁸¹. Es preciso tener en cuenta, sin embargo, que el montaje es procedimiento que no necesariamente se ha usado en pro del artificio⁸², a diferencia de la pintura futurista, la cual no hesitó en realizar montajes temporales y espaciales que, si bien quedan aprisionados en la visualidad, hicieron burla de la figuración realista, con sus perros de múltiples patas y la repetición de los planos en el espacio.

Acertaba Marinetti, en el *Manifiesto fundacional del futurismo* (1909), al sostener que la ciencia y la técnica habían transformado de tal modo la vida, que se le planteaba al arte la necesidad de hallar una expresión propia de los nuevos tiempos. Era preciso construir una nueva mitología (de lo artificial), la de la máquina, y con el automóvil como recién venido ídolo, en el escenario italiano, o la locomotora en el soviético. Sin embargo, no se trataba solamente de realizar meros cambios iconográficos sino que éstos precisaban también de una nueva gramática y una nueva sintaxis para sustituir los términos en que se había formulado durante siglos el concepto de belleza estática, inadecuada a los nuevos temas del dinamismo y la velocidad, y cuyo resultado fue la posición paradigmática de la imagen de la máquina⁸³. De ahí la justicia de la metáfora de Schlemmer, que caracterizó a esta época como la del “romanticismo de la máquina”.

La identificación futurista con el objeto (de la industrialización) implicaba, además de una concepción dinámica, una mirada optimista y satisfecha con el estado presente de las cosas: imperialismo económico, colonialismo, sociedad de masas, producción industrial de los bienes y un nivel de consumo sin precedentes. En el Futurismo el dinamismo y sus caligrafías no sólo se refieren a las máquinas sino también a las multitudes que poblaban la calles de las ciudades y las recorrían en densos flujos, llenaban las salas de baile populares, los merenderos y las playas. La terna movimiento/máquina/ vida, parecía empujar a esta última a plegarse a la temporalidad artificial en oposición a los biorritmos propios de los cuerpos naturales; antes bien, éstos debían adaptarse al tiempo racional de la cadena de montaje.

La necesidad de renovación iconográfica y técnica en el arte condecía además -en otros escenarios menos conformistas que el futurismo- con la preocupación por la suerte de la criatura humana atrapada en el lado oscuro y hueco de la vida urbana, oculto tras las

⁸¹ “Ce sont des échelles qui se sont imposés dans les constructions de la technique et de l’architecture bien avant que la littérature ne fasse mine de s’y adapter. Il s’agit au fond de la première manifestation du principe de montage.” p. 182.

⁸² Las pinturas de Arcimboldo, por ejemplo.

⁸³ Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva : la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de hálico explosivo ..., un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla es más ello que la Victoria de Samotracia”. *Manifiesto fundacional del futurismo*, en DE MICHELI, p. 243.

luces, la cultura refinada , las calles elegantes y los comercios de lujo. La nueva condición del urbanita expresa el fracaso del humanismo y las identidades vaciadas de ese ideal. El motivo del maniquí en las pinturas de Giorgio de Chirico son su emblema congelado, así como *El grito de Munich* lo había sido de la angustia finisecular.

En una pintura de 1926, *El arqueólogo*⁸⁴, de Chirico muestra un maniquí sin rostro, comprimido entre fragmentos arquitectónicos rectilíneos y fríos, que parece meditar sobre su condición. Su torso está bloqueado por arquitecturas que crecen desde su regazo casi hasta sus hombros cubiertos por una toga clásica, que oculta las piernas desproporcionadamente pequeñas respecto del resto del cuerpo. La ausencia de unidad de escala en la propia figura y entre ésta y los fragmentos arquitectónicos, los arcos y los prismas que surgen de su regazo, hacen pensar en un gigante entrampado por la irracionalidad de sus propias construcciones que propician su metamorfosis paulatina en aquello que construyó. El color terroso del maniquí es el mismo que el de las arquitecturas, así como el blanco marmóreo de la toga es el mismo que tiñe su cuerpo.

Contemporánea al motivo de Chirico la teoría de los maniquíes que Bruno Schulz escribió en la década del 30 respondería a una mirada crítica semejante, lejos de la visión descriptiva y funcional del hombre-máquina, o de la pulsional de los autómatas. Ambas constituyen el viaje de vuelta del humanismo⁸⁵ optimista heredado del Renacimiento y la Ilustración, el momento de la lucidez y del desengaño.

⁸⁴ Fue exhibida en la exposición *Antigüitat/Modernitat en l'art del segle XX*, en la Fundación Miró, entre diciembre de 1990 y febrero de 1991, comisariada por Gladis Fabre. Catálogo , p. 52.

⁸⁵ Convendría definir qué se entiende por "humanismo". término, utilizado por primera vez en 1538 y que a lo largo de los siglos siguientes denominó tanto los estudios de las lenguas y los autores clásicos , aunque tuviera alcances más amplios. Humanistas eran quienes se consagraban a los estudios humanos – la historia, la poesía , la retórica, la gramática y la literatura- , no en su vertiente profesional, sino liberal . Los estudios filosóficos no le eran ajenos al humanismo , sobre todo en lo referente a la filosofía moral. Burkhardt atribuye a este clima cultural renacentista "el descubrimiento del hombre como hombre" , o como "individuo" en tanto muchos humanistas destacaron lo que se llamó "la dignidad del hombre", entendido como tal , el que era educado de forma liberal.

En la actualidad se califican como humanistas a las tendencias filosóficas que subrayan algún "ideal humano" y, como éstos han proliferado, habría que referirse a "humanismos" en plural.

Dichas tendencias apuntan a la noción de "persona" opuesta a la de "individuo"; otras contraponen una "sociedad abierta" a otra "cerrada" , o predicen el carácter fundamentalmente "social" del ser humano, o que éste es una "totalidad". La variedad de acepciones del término lo ha convertido en uno de los temas capitales del pensamiento contemporáneo , reivindicándose como humanistas los existencialistas, los marxistas , los estructuralistas y diversas combinaciones de estas corrientes, todas ellas afirmando al hombre como sujeto de la historia . Frecuentemente se ha identificado al humanismo con el liberalismo burgués , por lo que sectores del estructuralismo y de la Escuela de Frankfurt pusieron en duda que el hombre fuera tal sujeto sino que, por el contrario, la misma historia – y con él el sujeto humano- era una "manifestación superficial de estructuras profundas", que lo someten y dirigen (Foucault) . Contrarios a estas posiciones son los fenomenólogos y autores de tendencia hermenéutica (Ricoeur, Dufrenne) . Como puede verse, quienes se alinean con alguna forma de historicismo, tienden al humanismo y aquellos que lo hacen en estructuras subyacentes, tienden a alguna forma de antihumanismo, con ciertas excepciones que convierten a la historia en una estructura profunda para rechazar el humanismo. FERRATER MORA, Vol III, pp . 171 a 173.

Baudrillard señala que el proceso de erosión entre lo humano y lo inhumano dará paso a lo subhumano, "a una tachadura de esas marcas simbólicas que conforman las especies". Denomina "humanismo tradicional" al de la Ilustración, que se definía por las cualidades del hombre y sus derechos individuales. Lo contrapone al humanismo contemporáneo que no se preocupa tanto por éste como ser humano sino como el que resulta adecuado a las prerrogativas de una especie amenazada. Sin embargo, cuando el ser humano no se

Un film de 1976 -*Casanova de Federico Fellini*- muestra esta deriva de lo humano hacia el cuerpo artificial en la sociedad de consumo. El director hace una lectura de la última parte de las *Memorias* de Giacomo Casanova, desde el momento en que éste huye de la cárcel del Piombo, en Venecia, y comienza un exilio que lo hará recorrer distintas cortes europeas en las cuales exhibirá sus numerosos talentos, no solamente los amatorios. Al final de su vida, cuando escribe el texto, está solo y sin afectos, está viejo y desfasado, anclado en sus valores dieciochescos expresados en su vestimenta cortesana y sus pelucas, en sus maneras trasnochadas y en sus frustradas expectativas acerca de un mundo que ya no es el suyo y que soporta sin entender.

El film muestra dos secuencias no continuas, la primera de las cuales se sitúa en la licenciosa corte de Würtemberg y la segunda, que pone fin a la película, en una Venecia escenográfica, congelada e invernal. La primera secuencia tiene dos escenas y se abre con una orgiástica fiesta en el palacio ducal en la cual el protagonista sale en defensa de una dama acosada por las groserías de un cortesano borracho y que resulta ser una autómata. Cuando la fiesta acaba, Casanova inicia un diálogo monológico y banal con la autómata, que está sentada en una silla y sostiene una copa en la mano con aire de fatiga. El caballero le hace una reverencia y la invita a bailar. Actúa como si la muñeca fuera una mujer y a sus palabras, ésta se levanta y da unos pasos hacia él mientras suena una cajita de música. En el comportamiento de la autómata hay gestos de aquiescencia y de rechazo, que miman el coqueteo de una joven que se sabe bella y gusta hacerse de rogar. Rechaza el abrazo del hombre, pero al mismo tiempo accede a seguir bailando con él.

Comienza la segunda escena, con la sombra de la pareja bailando, ya no en el salón sino en una cámara con un lecho en primer plano. Casanova acuesta a la autómata, la contempla y mientras se desviste, le habla con palabras "artificiosas" ya que, en realidad, le está recitando el *Soneto CCXCI* de Petrarca⁸⁶, en el cual aparece la tópica metáfora de los cabellos rubios y rizados como si fueran volutas de oro. Esta repetida (hasta la banalidad) metáfora es el primer indicio de una colonización de lo natural por el artificio, que irá *in crescendo*, acortando distancias, hasta el final de la película.

Sigue la ficción dialogante con una escena del caballero besando a la muñeca, al tiempo que se disculpa por querer verla "al natural". Casanova hace conjeturas acerca de quién

define "en términos de trascendencia y libertad sino en términos de funciones y de equilibrio biológico, la definición del propio ser humano, comienza a desaparecer, junto con la de humanismo". (L/V), pp. 18/19.

⁸⁶ "Gli occhi di ch'io parlai si caldamente,/e le braccia e le mani e i piedi e 'l viso/ che m'avean si da me stesso diviso / e fato singular da l'altra gente; // le crespe chiome d'or puro lucente/ e 'l lampegiar de l'angelico riso / che solean fare in terra un paradiso,/ poca polvere son che nulla sente. // E dio pur vivo, onde mi doglio e sdegno, rimaso senza 'l lume ch' amai tanto/ in gran fortuna e 'n disarmato legno. / Or sia qui fine al mio amoro canto:/ secca è la vena de l'usato ingegno/ e la cetera mia rivolta in pianto." PETRARCA: *Canzoniere..* Introducción y notas de Piero Cudini. 1988. Garzanti. Milano.

podría ser su "padre", al que califica de "loco", pero "poeta" por haberla hecho tan bella. Introduce en la "conversación" un elemento excitante: el supuesto incesto que el "padre" habría cometido con ella, al que se suma otro factor que le provoca no menor arrebato: el "secreto silencio" que guarda la muñeca, cualidad muy apreciada por el imaginario masculino de la época y de otras más recientes. Así, su deseo culmina en la demanda: "Yacerás conmigo? ¿Ofrecerás tu delicado mecanismo a mi voluntad. ¿Sí? ¡Oh, hermosa! ¡No te niegues". La retórica cortés no pretende ocultar que los nuevos factores de excitación sexual están sustentados en el dominio que subyace tras la fingida negociación entre ambas "voluntades" y, no en menor medida, el hecho de tener presente la naturaleza mecánica de su compañera. Esta escena podría parecer cómica, e incluso grotesca, si no fuera tan reveladora de las equívocas relaciones de poder que se establece con respecto a los objetos y la influencia que éstos ejercen en aquellos que creen controlarlos. Sobre todo cuando tales objetos, como en este caso, tienen apariencia femenina

En los encuentros sexuales que se muestran en el film existe una codificación, que funciona como *leit motiv* de todos sus encuentros sexuales, fijado en un emblema que forma parte del "ajuar" amoroso de Casanova. Se trata de una cajita de música en forma de ave rapaz, que provee de música de fondo al encuentro y agita sus alas triunfalmente y gira la cabeza cuando su dueño ha alcanzado el orgasmo. La expresión del acto sexual también está codificada, como si se tratara de una coreografía que expone en un plano medio contrapicado el torso del congestionado caballero en movimiento. Otro elemento codificado es la manifestación verbal del orgasmo con la exclamación "¡Amor! ¡Amor!", que se produce con todas las mujeres sin distinción, incluso con aquella que consideraba el amor de su vida.

Esta codificación verbal debe ser tenida en cuenta en su encuentro con la muñeca. Mientras suena la cajita de música, Casanova le pregunta a la muñeca por su nombre. Propone, desecha y elige finalmente el que considera más apropiado: "¡Te llamo Amor! ¡Amor!". La denomina así con la manifestación verbal de su orgasmo, fusionando el nombre recién asignado con la función gramatical del nombre abstracto, lo cual produce consecuencias en el significado. Como expresión del orgasmo, "amor" puede ser un vocativo, pero en su función nominal es un objeto. Queda así alienada la expresión del goce a la convención del nombre/abstracto en un mismo plano discursivo en el que había incluido ya a sus anteriores compañeras sexuales y ahora, a la muñeca. Y aún podría decirse que subraya la posición de ésta, en tanto coinciden su nombre y la función que éste cubre en una construcción que parece considerarla objeto de goce y de dominación. Sin embargo, no será así, pues esta vez no aparece Casanova en el emblemático plano medio contrapicado, sino la muñeca, en una mudanza en las posiciones de poder.

En ese orden invertido, apreciamos el orgasmo masculino a través de los movimientos espasmódicos de la autómata; subrayado, además, por las palabras amorosas que el caballero le dirige: “¡Te he buscado ... desde siempre, hermosa niña!”, seguido por un exabrupto insultante: “¡Puta!”, en lugar del consabido “¡Amor! ¡Amor!”. La ruptura de la codificación se produciría debido a las variaciones en sus posiciones, con la pérdida (voluntaria, ya que es él quien guía los movimientos de la autómata) del espacio que ocupaba Casanova en el plano medio, del que ahora desaparece en imagen, aunque se mantenga como voz y como presencia dinámica. Y si se tiene en cuenta que tal plano es un contrapicado, el significado de esta permutación apunta a la preeminencia del objeto (la autómata) sobre el sujeto (Casanova) que supuestamente la controla, acentuado por el hecho de que el orgasmo es mostrado indirectamente, a través de los movimientos que él transmite a la muñeca.

La escena constituye la conclusión de otro desplazamiento anterior, el de su papel de amante al de *pater familias* instaurado con la asignación de un nombre a la muñeca. Pero al mismo tiempo, esa posición de poder (patriarcal) se ve desmentida por la inversión de las posiciones en la coreografía sexual. Estos movimientos y la inversión de las relaciones de dominio enrarecen también las fronteras entre lo natural y lo artificial. Por otra parte, el deseo (“Te he buscado... desde siempre ...”) y su frustración (“¡Puta!”) aluden a la imposibilidad de la relación sexual, de que “no era eso”, a la que se referirá Lacan. Éste plantea, en el seminario *Aún*, que el tipo de goce masculino, fálico, es lo que le impide gozar del cuerpo de la mujer, porque “de lo que goza es del goce del órgano”⁸⁷.

Pero aún queda más en esta segunda escena. Casanova se levanta de la cama y, mientras se pone la ropa, se mira al espejo que está roto por un lado. La sucia luna le devuelve una imagen polvorienta y avejentada de su rostro que, de pronto, se le ocurre extraño, por lo que se demora sólo un instante ante él, asombrado de su despersonalización. Al salir de la habitación pasa por delante de la cama y queda enmarcado en un primer plano por las piernas abiertas de la muñeca en una posición que resulta más grotesca que pornográfica. También tiene los brazos alzados, como si quisiera abrazarlo, a diferencia de la escena anterior en la cual, finalizado el acto sexual, sólo había movido un brazo y alzado una de sus piernas. Las variaciones sufridas por sus miembros parecieran deberse a un acto de su voluntad que la muestra como una figura entre devoradora y materna, a punto de dar a luz. Como si señalara que la única manera de ser Uno en el amor es la

⁸⁷ LACAN, (SXX), p. 15.

regresión al seno materno, ya que la madre está prohibida por el tabú del incesto y la amenaza de castración.

La inclusión de la figura del caballero en un espacio bastante estrecho (¿el conducto vaginal durante el parto?) denota los cambios operados, ya que aparece determinado esta vez por el cuerpo artificial, el cual parece no sólo haberlo poseído sino también alumbrado como otra clase de ser (el que no se reconoce al espejo), que no aparecerá hasta la secuencia final del film, la del sueño de Casanova.

En ella aparece aún más envejecido que en la escena del espejo. De rodillas se inclina hacia el suelo helado en medio de una escenografía teatral que representa a Venecia y allí ve el reflejo de la enorme y monstruosa cara que surgía de las aguas del canal durante las fiestas en honor a la diosa de la ciudad con la que comienza la película. Un grupo de mujeres sin rostro pasan y desaparecen hacia las escalinatas que ocupan el fondo. Él camina lentamente hacia una sombra en la que reconoce a la autómata. Suena otra vez la cajita de música, pero ya no puede verse el primer plano con el emblema del pájaro de presa. Queda sólo el sonido como resto, como un rasgo parcial. La cámara muestra un primerísimo plano de los ojos viejos de Casanova y, luego, uno general de la muñeca que con un joven que ya no es un ser humano sino un muñeco como ella, el autómata reformulado por el desencanto, "el ser de la nada, el símbolo de la nueva realidad" (Schulz), la del supuesto "sujeto de la historia" (Marx) convertido en marioneta. Así las cosas, los cuerpos artificiales - objetos ambivalentes y nada pasivos-, alegorizan la seducción de la tecnología y la idea de progreso ininterrumpido que hace de los nuestros naturales, también, cuerpos artificiales.

1.3. El paradigma tecnológico del cuerpo en *El tratado del hombre* de René Descartes.

“... sin que aún exista alma alguna en esta máquina, pueda estar naturalmente dispuesta para imitar todos los movimientos que hombres verdaderos y otras máquinas parecidas realizarían en su presencia”. RENÉ DESCARTES . “*El tratado del hombre*”

“

“No existe ningún mal en la reducción de la vida a formas nuevas y diferentes. Es, en ocasiones, una violación necesaria de formas resistentes y petrificadas de vida que dejaron de ser interesantes.” BRUNO SCHULZ. “*Tratado de los maniquíes o el segundo libro del génesis*”.

Si bien hay que reconocer que en la jerarquía de las posiciones de los géneros artísticos las efigies y los autómatas no ocupan un rango de primer orden, se puede decir que representan una muy amplia nota al pie en sus prácticas, ya que narran de manera peculiar los avatares de su creador, técnico o artista. Ellos trazan un mapa que incluye, al mismo tiempo, el campo de las producciones culturales donde aparecen y entre ellas, las construcciones identitarias posibles. De esta manera, los cuerpos artificiales se constituyen como objetos polisémicos e híbridos, productos del arte, la filosofía, la ciencia y la tecnología.

Mijaíl Bajtin , hablando de las relaciones entre autor y personaje decía que “uno mismo es la persona menos indicada para percibir en sí la totalidad individual”⁸⁸ y por esta razón los cuerpos artificiales habrían sido mediadores necesarios, ya fuera como objetos reales o como personajes literarios y virtuales. Charo Crego califica de “utópicas” a las representaciones antropomorfas. También las denomina “perversas”, haciendo uso de un concepto resbaloso y necesitado de definición en cada caso en que supuestamente se

⁸⁸ BAJTIN, p.13.

desafía lo normativo. En efecto, ellas han constituido la utopía de la "totalidad individual" (Crego), ambición refutada por la teoría, el psicoanálisis y la filosofía; utopía que está ligada a los cuerpos artificiales mecánicos, en tanto gira en torno a imágenes del yo ideal y del ideal del yo⁸⁹; impulsadas por la conciencia de la falta, la imperfección y la finitud. Los cuerpos artificiales, por consiguiente, siempre han sido objetos experimentales e históricos que dieron cuenta de las posibles respuestas a tales cuestiones, incluida la perversidad.

El teatro ha mantenido siempre una larga relación con la artificialidad de los cuerpos ya que siempre ha considerado al cuerpo humano como un recurso expresivo no ensimismado -el más completo entre los objetos que pueblan el escenario- que se transforma en un otro para dirigirse al otro. En una entrevista efectuada en 1988⁹⁰ la actriz Julie Taymor explicaba por qué buscó en la escuela de mimo de Jean Lecoq un conocimiento de ese cuerpo-otro. Ella no estaba interesada en ser mimo sino en explorar la manera en que podía convertirse en máscara; lo cual significaba que no quería representar un personaje sino convertirse en un cuerpo artificial. Poder analizar desde allí lo que tiene relación con un sentimiento o un objeto; hacer del cuerpo un "pincel" y, en tanto es éste quien produce el trazo material, entender "la forma y la sustancia (the shape and the substance)" .

Mediante una operación de desmontaje de la forma corporal, de sus características físicas, de su funcionamiento, la construcción de la máscara era para la artista la de ese otro con su propia forma y su propia sustancia material y subjetiva. El cuerpo cobraría así una vida no mimética, ceremonial, a fin de que en ese acto pudiera ser considerado, no como el agente de la catarsis en la tragedia clásica, o comprometido con el realismo, como en el teatro burgués, sino como un efecto de comprensión.

Sin embargo, los cuerpos artificiales a diferencia de las máscaras, no están encarnados en otros cuerpos sino en los suyos propios aunque actúen como máscaras del deseo. Y ello les permite atravesar una frontera imposible para el ser humano: la que separa la vida de

⁸⁹ El ideal del yo, en la teoría freudiana, es el lugar de la conciencia y de las manifestaciones inconscientes ; el registro de lo imaginario y , en consecuencia, de las identificaciones y del narcisismo . Se diferencia de la teoría clásica del "yo de los filósofos" , en el sentido en que ésta lo concibe como sujeto de conocimiento que centraliza todo el saber ; en tanto que Freud describe un sujeto constituido por el inconsciente, que puede decir "yo, pero no puede conocer quién es ese yo" a causa de su transitividad : "Je est un autre" (Rimbaud). CHEMAMA, pp. 700/702.

El yo ideal es , según Lacan , una elaboración de la imagen del propio cuerpo en el espejo , que inaugura la identificación primaria del niño con su semejante y es fuente de las identificaciones secundarias en las que el yo se objetiva con la mediación del lenguaje y la cultura ; es decir, con la mediación del otro. CHEMAMA, 699 y 704.

⁹⁰ SCHECHNER, pp. 26.

la muerte⁹¹ . Son muertos vivos con alguna clase de vida -el movimiento es la frontera más primitiva entre la vida y la muerte-; parecen vivos, pero están muertos. Aquí las distinciones clásicas entre "vida" y "muerte", "ser" y "parecer", tienden a diluirse y a perder su sentido con la apertura de la posibilidad imaginaria de una existencia "otra" fundada en la mirada y en la repetición, que dan cuenta de ese intento de aprehensión de la criatura de la especie humana.

A pesar de que Descartes abre *El tratado del hombre* con la distinción fundamental entre las dos sustancias de que están hechos los seres humanos -"un alma y un cuerpo"⁹²-, no indagará en este texto sobre el alma ("racional"), que supone situada en el cerebro, y en lo que se refiere al cuerpo, su intención distaba de hacer una descripción anatómica, semejante a las que se venían publicando según el modelo que estableciera Andrea Vesalio en *De Humana Corporis Fabrica*, el siglo XVI. Su interés se dirigía hacia el movimiento funcional, hacia los procesos físicos mediante los cuales los órganos del cuerpo mantenían y reproducían la vida. Le interesaban, sobre todo, los relacionados con el sistema nervioso, como la percepción y la moción de las distintas partes del cuerpo - vivió en las épocas exasperadas del Barroco, si bien muy atemperado en Francia-, sobre las que dará una explicación más que fisiológica, funcional.

*"Supongo que el cuerpo no es otra cosa que una estatua o máquina de tierra a la que Dios forma con el propósito de hacerla tan semejante a nosotros como sea posible, de modo que no sólo confiere al exterior de la misma el color y la forma de todos nuestros miembros, sino que también dispone en su interior todas las piezas requeridas para lograr que se mueva, coma, respire y, en resumen, imite todas las funciones que nos son propias, así como cuantas podemos imaginar que tienen su origen en la materia y sólo dependen de la disposición de los órganos"*⁹³.

Aparece aquí una genealogía de la metáfora objetual del cuerpo humano presentado, en primer lugar, como una efigie hecha de materia natural, para ser confrontada luego con otros elementos artificiales y construidos ("relojes, fuentes artificiales, molinos ") caracterizados por el movimiento. El valor del paradigma mecánico, que compartía con los objetos un atributo del cuerpo natural, no pretendía alentar ninguna utopía médica de eternidad sino sólo contribuir a atenuar la caducidad del cuerpo temporal deteriorado al conocer cómo funcionaban sus partes. A pesar de que utiliza el término "organismo", su

⁹¹ "... en nuestra conciencia cultural se formaron como dos caras del muñeco: una atrae al mundo acogedor de la infancia, la otra se asocia con la pseudovida, el movimiento muerto, la muerte que se finge vida". LOTTMAN, *Los muñecos en el sistema de la cultura*, en *La Semiosfera*, vol. III, p. 100.

⁹² DESCARTES, p. 21.

⁹³ Op. cit., p. 22. En la disyunción que plantea aquí Descartes, "estatua o máquina de tierra", habría un deslizamiento en las posiciones : del discurso teológico – la creación Adán como una estatua modelada de barro , según el mito originado por algunas traducciones de la Biblia- al tecnológico, sin borrarlo completamente – es una máquina "de tierra"- , ya que Descartes acepta que el hombre es obra de un Dios omnipotente , garantía de verdad.

concepción no es la unitaria de un todo integrado, sino la de un modelo aditivo -la sumatoria de las partes conforma el todo-, así como su concepción de la visión también es aditiva y dista mucho de las teorías de la percepción posteriores y, mucho más aún, de la noción histórica de mirada. En el hombre-máquina la imagen se construye en la conciencia como registro sucesivo de todos los puntos que el ojo puede enfocar, también sucesivamente.⁹⁴

A través del texto se advierte el interés por el movimiento voluntario e involuntario de las piezas de su máquina, impulsado por fuerzas o “espíritus animales”, por las tensiones y estrechamientos que impiden el paso o ensanchamientos que lo propician mediante válvulas, en sus recorridos a través de filamentos, de tubos, según un orden sometido a las leyes de la termodinámica y de la hidráulica.

En la descripción cartesiana, la glándula H (pineal) - el sitio más noble del cerebro, donde nacen las ideas y lugar de la imaginación - está suspendida como una balanza, a modo de un funambulista que nunca encuentra su equilibrio y a su inestabilidad se debe que éstas broten incesantemente. No hay sistema ajeno a este manual, que no versa sobre uso de la máquina sino sobre su teoría. Incluso las pasiones, los sentimientos, los temperamentos, hallan su justificación en el afanoso y sabio vaivén de humores, líquidos, vapores y espíritus por el laberinto de tuberías del cuerpo, activo conjunto que evoca una pintura de Léger.

La metáfora del hombre máquina no establece una identidad directa entre los dos términos sino que interpone a la mirada un objeto con forma humana y entrañas mecánicas, un artefacto filosófico que representa un distanciamiento con el cuerpo. No dice que los seres humanos sean máquinas, sino que sus cuerpos están hechos a imagen de este artificio mental y tecnológico, que a su vez imita “lo más perfectamente posible las (funciones) de un verdadero hombre. Cierra así el círculo de identificaciones introduciendo un hiato entre la realidad y su imitación, al incluir el artificio legitimado por la “consecuencia natural de la disposición” de sus órganos.

El paralelo entre el hombre y la máquina ha ocupado nuestro horizonte mental desde que fuera formulado, si bien el tropo original ha hecho una deriva hacia la metáfora de la identidad por razones nada inocentes, que Charles Chaplin desveló en numerosas escenas de *Tiempos modernos*.

⁹⁴ “Esta es la razón de que el alma sólo pueda tener en cada ocasión una visión muy precisa de un solo punto del objeto, a saber, de aquél hacia el que se han orientado todas las partes del ojo, apareciendo las otras partes del objeto tanto más confusas cuanto más alejadas se encuentren de él. (...) Pero los músculos o, o, moviendo el ojo con gran rapidez hacia todos los lados suplen ese defecto, pues en un instante pueden orientarlo sucesivamente hacia todos los puntos del objeto y hacer así que el alma pueda ver indistintamente uno después de otro.” Op.cit., p. 64/65.

Foucault lo subraya cuando trata de la inmersión del cuerpo en el campo de lo político en tanto operan en él las relaciones y las fuerzas de poder que lo utilizan económicamente - "cuerpo productivo" - y lo domestican estratégicamente - "cuerpo sometido" - mediante distintas tecnologías que no siempre son el recurso a la violencia, sino cada vez más al conocimiento. La metáfora, pues, formaría parte de las estrategias que despliega el "cuerpo político" que convierte al cuerpo humano en "objeto de saber"⁹⁵ en razón de la metáfora mecánica. En el seno de estas estrategias el tropo se convirtió en una metáfora objetable.

En la introducción a *El tratado del hombre*, Guillermo Quintás señala los efectos negativos que la analogía de la máquina ha operado en el imaginario colectivo⁹⁶, pero al mismo tiempo, al estar enraizada en la cultura de los países del occidente industrializado⁹⁷, ésta fue utilizada políticamente a fin de justifica, como hizo Aristóteles en su momento, la explotación de la mano de obra esclava, los asalariados y, durante la "solución final" del nazismo, a los prisioneros de los campos de concentración, previamente degradados a la condición de insectos o plagas, para pasar a convertirse, finalmente, en productos, "piezas", según figura en la escrupulosa contabilidad de los nazis⁹⁸.

Después de la tragedia inusitada de dos guerras mundiales, que habían concentrado los recursos de la ciencia y la última tecnología al servicio de la utilización del hombre como material de trincheras, como cobaya de experiencias médicas y pseudos científicas, del uso de partes de su cuerpo como material industrial, se hacía necesario un rearne axiológico, un replanteo total desde los escombros de las vidas y de las ciudades. Nunca antes del siglo XX el cuerpo natural (y el cuerpo social) había sufrido pruebas tan extremas al punto de que la autoconservación, con pocas excepciones, comportó la renuncia a casi todos los valores humanos consagrados por la cultura vigente. El título de la novela de Primo Levi, "Se questo é un uomo", explicita en muy pocas palabras el estado de la cuestión. Porque "esto" que dudaba con razón de su propia identidad, vivo pero muerto, obligaba a una revisión del paradigma tecnológico.

⁹⁵ *Vigilar y castigar*, p. 34 / 35.

⁹⁶ "... no sólo ha mediatisado la investigación y las prácticas médicas, sino la opinión de las gentes que, por otra parte, tan ajenas suelen ser a las discusiones de los filósofos. Sólo así se explica el gesto airado de quienes recuerdan a un interlocutor que no son una máquina y rechacan determinadas formas de acople del hombre a la máquina, la utilización sociopolítica de formas determinadas de racionalizar los comportamientos del hombre". QUINTÁS, Guillermo en DESCARTES, (ETH,) p. 14.

⁹⁷ Las efigies en la Europa central - cuya economía estuvo vinculada principalmente a lo rural - , como el Golem de Praga u Otesánek, el muñeco hecho de una rama de árbol aserrada y protagonista del film *Little Otik* del artista checo Jan Svankmajer , están construidas con materiales naturales : arcilla y madera. Sus movimientos no se originan en ninguna clase de mecanismo interno sino infundida por la palabra - el Golem- o la magia propia de los cuentos populares, de donde proviene el personaje de Otesánek.

⁹⁸ HILBERG, Raul : *La destruction des Juifs d'Europe*. 1988, Gallimard, Paris.

1.4. Hacia un paradigma antropológico del “hombre-máquina”.

“Signo de nuestro tiempo es además la mecanización, un proceso inalterable. Todo lo mecanizable será mecanizado. Resultado: el reconocimiento de lo inmecanizable”. OSKAR SCHLEMMER. “Hombre y figura artística”.

La imagen del “hombre-máquina”, que tanto éxito tuvo en los siglos posteriores al de Descartes se inscribía -según Georges Canguilhem⁹⁹-, en un determinado tipo de política y una manera de ver el mundo desde alguna de las perspectivas vitalistas¹⁰⁰, en tanto todas ellas admitían – también Descartes - la existencia de un principio irreducible a los procesos físicoquímicos del organismo. Este principio poseería la fuerza suficiente como para determinar el comportamiento e incluso la forma de estos o, al menos, la facultad de dirigir, determinar o suspender sus movimientos. Descartes adjudicaba esta función a los “espíritus animales” que discurrían por las arterias con la circulación de la sangre.

Canguilhem consideraba la técnica como una instancia relacionada con lo biológico antes que con lo racional y desarrollaría su investigación en torno a tres problemas: el sentido que tiene la asimilación del organismo a una máquina; las relaciones entre el mecanismo y la finalidad, sin la cual no se entendería su construcción; y, finalmente, las consecuencias filosóficas que pudieran derivarse de su propuesta, consistente en alterar la relación tradicional hombre-máquina en virtud de los esfuerzos adaptativos de los organismos en forma de mutaciones genéticas y anomalías, tema que despertó tempranamente el interés del autor¹⁰¹.

⁹⁹ “Machine et organisme”, en *La connaissance de la vie*, pp. 101 a 127.

¹⁰⁰ Las formas del vitalismo son diversas y habría cuatro tipos de vitalismo, según sostengan que : 1. hay un principio vital no corporal en el cuerpo orgánico, como el “anima” de Stahl; 2. existen leyes especiales para regular los fenómenos vitales ; 3. hay componentes no químicos en los cuerpos orgánicos, como los “espíritus animales” de Descartes y el “jugo nervio” de Borelli; y 4. Existe una fuerza vital distinta de fuerzas como la afinidad química o la electricidad. FERRATER MORA, Vol. IV, p. 3710.

¹⁰¹ CANGUILHEM, p. 102.

En su tesis doctoral en medicina de 1943 acerca de lo normal y lo patológico¹⁰² , en la cual estableció que los organismos monstruosos¹⁰³ -los considerados fuera de la norma científica y la socialmente aceptada de la especie en cada momento- continuaban vivos a pesar de sus deformidades, en tanto que una máquina que careciera de determinadas piezas, o en la que éstas no fueran las adecuadas, no podía funcionar. Por el contrario, subraya que la polivalencia de ciertos órganos del cuerpo biológico les ha permitido sustituir a otros dañados o inexistentes. Señala, además, que no todos los cuerpos sino sólo el de los vertebrados puede dar idea de un dispositivo mecánico en el sentido en que entendemos a la máquina, cuyo funcionamiento depende de distintos mecanismos que la mantienen en movimiento.

Entre las primeras construcciones humanas halladas las herramientas más antiguas eran de una sola pieza y los utensilios articulados por composición aparecieron en una época tan tardía como puede ser el fin del cuaternario. En consecuencia, la concepción del organismo-máquina pertenece a un estadio tecnológico en el cual las herramientas se articulaban y se combinaban en formas complejas, razón por la cual la metáfora del cuerpo-máquina está marcada histórica y políticamente por un "habitus" en el que hallaría su legitimidad¹⁰⁴.

Canguilhem examina el tropo cartesiano desde el punto de vista funcional y expresa que el primer problema que plantearía el modelo de la máquina es el de la autosuficiencia: una máquina produce movimientos, pero no los crea. Necesita estar conectada a algún tipo de fuente de energía para funcionar, debe recibir un impulso desde fuera de ella. Destaca, con Marx, que la herramienta está movida por una fuerza humana y la máquina por una natural. Por ello, considera una tautología explicar el movimiento de un ser vivo por asimilación al movimiento de una máquina, ya que éste depende del esfuerzo muscular que pretende explicar. En la concepción de los autómatas literarios, se advierten intentos no bien resueltos de dar respuesta a la

¹⁰² Publicado como *Le Normal et le pathologique*.

¹⁰³ La crítica postfeminista acerca de la identidad ha revisado en profundidad la definición de lo monstruoso , considerándola una de las formas de ésta . Ver : BRAIDOTTI . Rosi: "Signs of Wonder an Traces of Doubt : on Teratology and Embodied Differences, en *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs. Feminist Confrontations UIT Science, Medicine and Cyberspace*. Co-edited with Nina Lykke. London: Zed Books, 1996. ; SCHILDRICK, Margit : Posthumanism and the Monstruous Body , en "Body & Society", Nº 1, Vol. 2 March 1996. SAGE Publications, USA. ; RODRIGUEZ MAGDA, Rosa María : "El monstruo y yo", cap. 6 en *El monstruo Frankenstein*, 1997 . Tecnos , Madrid.

¹⁰⁴ Villiers, en *La Eva futura*, atribuye al personaje de Edison una crítica a los autómatas históricos en tanto no pueden disimular su origen artificial a causa del estadio elemental de la tecnología : "Les infortunats, faute de moyens d'exécution suffisants, n'ont produit que des monstres dérisoires, Albert le Grand, Vaucanson, Maelzel, Horner, , etc., etc., furent , à peine des fabricantes d'épouvantails pour les oiseaux. Leurs automates sont dignes de figurer dans les plus hideux salons de cire, à titre d'objets de dégoût d'on ne sorte qu'une forte odeur de bois, de huile rance et de gutta-percha. ... Rappelez-vous cet ensemble de mouvements sacadés et aroques, pareils à ceux des poupées de Nuremberg! –cette absurdité des lignes et du teint! ces airs de devantures de perruquiers! ce bruit de la chef du mécanisme! Cette sensation du vide! Tout, en fin, dans ces abominables masques, horripile et fair honte. ... et ces mannequins ne sont qu'une caricature outrageante de notre espèce. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, pp. 120 / 121.

ilusión de autosuficiencia mediante la producción relativamente autónoma de la energía capaz de originar sus movimientos, ya sea por medios mecánicos de relojería, físicos (el movimiento continuo) o tecnológicos (la producción y uso de la energía eléctrica). Salvo en el supuesto del movimiento continuo, las otras propuestas no dejan de operar desde el exterior del cuerpo, a modo de "espíritus" modernos, que ya no serían "animales" como los de Descartes.

El segundo punto que trata Canguilhem es el de las relaciones entre el mecanismo y la finalidad en Descartes. Éste consideraba a Dios "el Gran Relojero", creador de la máquina, cuyo motor es la vida. Como se ha mencionado en el punto anterior, Descartes no la confunde con el alma porque le atribuye a ésta la función especial del juicio, a diferencia de la que actúa como motor. El "alma racional" estaría situada en el cerebro, especializada en dirigir los movimientos¹⁰⁵. Desde esta perspectiva confluyen, inseparables, la utilización técnica del animal -carente de raciocinio- y la mecanización de la vida. Una actitud típica del hombre occidental – dice Canguilhem- , es la de mantener a la naturaleza entera fuera de sí mismo para así tener el derecho a dominarla. Esta actitud teórica se legitimaría con la concepción mecánica del cuerpo viviente, el paradigma de los autómatas.

Se podría sostener, en consecuencia, continúa Canguilhem, que la teleología no pertenece a la vida sino al mecanismo, porque sustituye una forma anatómica por una mecánica y toda posible finalidad reside en la técnica de producción. Por ello no se pueden oponer mecanismo y finalidad, ni mecanismo y antropomorfismo, que pertenecen a planos diferentes: el funcionamiento de una máquina se explica por relaciones de causalidad entre sus partes, pero su construcción no se entiende sin una finalidad y ésta corresponde a los actos humanos. En el proyecto de Descartes la finalidad originada en la voluntad del ser viviente será borrada en el hecho tecnológico, sostiene Canguilhem, a pesar de que las máquinas estuvieran hechas por y para él y su finalidad fuera producir efectos determinados en su construcción.

En otro de los tratados que el autor menciona, la *Descripción del cuerpo humano* (1648), Descartes abordaba el movimiento voluntario explicando que el cuerpo no obedecía al alma si no está mecánicamente dispuesto para ello. Al asimilar el funcionamiento del cuerpo a un mecanismo de relojería, Descartes subrayaba que no era el alma la que "manda", sino que los movimientos de los órganos se "mandan" unos a

¹⁰⁵ "Finalmente, cuando esta máquina posea un alma racional, habrá de estar localizada en el cerebro y su función será comparable a la del fontanero , quien debe permanecer ante los registros donde se reúnen todos los tubos de estas máquinas , si desea provocar, impedir o modificar en cierto modo los movimientos de la fuente." *El tratado del hombre*, p. 36.

otros, en un tipo de causalidad mágica por la palabra¹⁰⁶ o por el signo. El “mando” respondería, por medio de un dispositivo, a un juego de relaciones mecánicas, lo que eliminaría la finalidad bajo el aspecto antropomórfico al hacer prevalecer un antropomorfismo tecnológico sobre uno político.

Esta observación de Canguilhem ilustra el mapa de los cambios, sustituciones y emergencias en las posiciones que ocupan los diversos factores en lucha de un campo social. La metáfora de Descartes se había constituido según el paradigma surgido de las dinámicas que actuaban en los campos estrechamente ligados de la economía, la tecnología y la ciencia durante el desarrollo del capitalismo manufacturero e industrial. Ellas operaron el desplazamiento de la imagen humanista, representada por el hombre de Vitrubio e interpretada por Leonardo Da Vinci -que fuera adoptada como patrón simbólico de lo humano- hacia la del hombre-máquina de Descartes, la cual representará la emergencia del modelo mecánico.

Al reivindicar la herencia humanista, Canguilhem y otros filósofos – Sartre, entre ellos- planteará nuevamente una batalla de posiciones, después de que el sistema concentracionario durante la Segunda Guerra mundial hubiera dejado desnuda y expuesta la imagen utilitaria del hombre -máquina. Al analizar la inversión del modelo humanista en uno tecnológico, el filósofo proponía desandar el camino y re establecer la superioridad del factor antropológico planteando, en primer lugar, el problema central de la autonomía. El organismo biológico –sostiene-, a diferencia de la máquina, es capaz de auto construcción, auto conservación, auto regulación y auto reparación. Si las máquinas cuentan con tales dispositivos -como los servo mecanismos o los autómatas electrónicos- se debe a que han sido incluidos en el proyecto y, en caso contrario, dependen de una acción exterior, a fin de cumplir con las funciones que un organismo vivo resuelve por sí mismo.

Compara la extrema racionalidad y especialización de la máquina respecto a su finalidad con la polivalencia de los organismos cuyas partes, sin perder su unicidad, son capaces de adaptarse a las exigencias funcionales fuera de la norma. Así es que no se puede reducir lo orgánico al modelo mecánico, como la embriología certifica a través de numerosas experiencias, porque una alteración en el punto de partida no constituye un impedimento para el desarrollo del organismo, como certifica la experiencia real. Por el contrario, no ocurre lo mismo con la máquina que, además de carecer de la capacidad de reproducirse, no funciona si no está completa ni sus partes pueden ejercer los cometidos de otras de que se viera privada

¹⁰⁶ El Golem de Praga sería un ejemplo de esta causalidad.

Las consecuencias filosóficas de este análisis – concluye Canguilhem- establecen la preeminencia del factor biológico sobre el tecnológico, lo que estaría inscrito en la cultura de la especie. Así, para entender la máquina en tanto producción deberá ser inscrita en la historia, del mismo modo en que ésta debe inscribirse en la vida.

En ese sentido, la máquina es un objeto de la cultura que se expresa por mecanismos que imitan los naturales y que necesitan explicación. Descartes reducía la cultura a la naturaleza: a su entender, formaba parte del mismo orden el hecho de que el reloj marcará las horas y que el árbol diera frutos. Sin embargo, observa Canguilhem, la construcción del reloj o de cualquier dispositivo con una finalidad, son producto de la voluntad y de la actividad humanas. Que éstas se traduzcan en soluciones técnicas no excluye su origen orgánico, pues en épocas primitivas no había mucha conciencia de que tales acciones resultaran eficaces, sino que constituían ensayos jalones de éxitos y fracasos. De la misma manera procede el arte, que actúa por ensayo y error. Fue, en consecuencia, la experiencia adquirida que produjo el conocimiento, no al revés. Por ello, a pesar de que la construcción de una maquinaria compleja como la moderna implique un conocimiento previo, no se debe olvidar que ésta es cronológicamente posterior a las herramientas.

El factor irracional que forma parte de los modos del arte estaría presente en la biología. En los estudios de Taylor sobre las técnicas de racionalización del movimiento de los trabajadores a fin de optimizar su relación con las máquinas en el trabajo, se encontró con el hecho de que el cuerpo humano producía movimientos innecesarios, pero biológicamente imprescindibles. Este descubrimiento lo llevó a extender su investigación a otras áreas, como las condiciones fisiológicas, psicotécnicas y psicológicas en las que se trabajaba. La conclusión fue que la máquina debía adaptarse al organismo humano, tal como ocurriera en la prehistoria, cuando el hombre primitivo había buscado adaptar sus herramientas a las normas orgánicas de una acción que, siendo eficaz, no subordinara lo biológico a lo mecánico. De esta forma, la propia concepción mecanicista del organismo resultaba ser antropomórfica, en tanto representa una solución a la conservación de la vida por medio de la técnica.

El paradigma mecánico de Le Mettrie y Descartes y la inversión de las jerarquías en la metáfora “hombre-máquina” propuesta por Canguilhem representan dos actitudes antagónicas que persisten en oponer lo humano a lo tecnológico y, en el caso de este último, mediante la redención de lo tecnológico a través de la preeminencia de lo humano. Sin embargo, desde el campo artístico se ensayaron otras posibilidades que no tenían por propósito la imposible reinstauración de la imagen del “hombre” de Vitrubio.

1.5. La “territorialización” del artificio

“El cuerpo es el cuerpo/está solo/ y no necesita órganos/ el cuerpo nunca es un organismo/ los organismos son los enemigos del cuerpo”. ANTONIN ARTAUD

“Todas las sociedades producen extraños; pero cada tipo de sociedad produce su propio tipo de extraños y los produce a su propio e inimitable modo”. ZYGMUNT BAUMAN

1.5.1. La “teoría de los maniquíes” de Bruno Schulz

La metáfora del maniquí, correlativo humano a la de la máquina de vapor, del automóvil y del aeroplano, formaba parte de las nuevas figuraciones del arte europeo. Los maniquíes se hicieron visibles en la pintura metafísica, en el constructivismo, en la Bauhaus y protagonizaron de forma absoluta la Exposición Internacional del Surrealismo de 1938, realizada en París ¹⁰⁷.

Entre la vanguardia de la fugaz república polaca de entreguerras, de la que formó parte destacada Bruno Schultz, el interés por el motivo no fue menor: ellos fueron los personajes centrales de una obra dramática de Bruno Jasienki titulada *El baile de los maniquíes* (1921), de una ópera de cámara de Zbigniew Rudzinski, *Los maniquíes* y un libro de poesía de Débora Vogel – amiga de Bruno Schulz-, con igual título¹⁰⁸, así como

¹⁰⁷ “Nada más entrar, el visitante se encontraba con el “Taxi pluvieux” de Dalí, consistente en un taxi en desuso conducido por un maniquí ... La pasajera del asiento de atrás era un maniquí femenino vestido con un traje de noche escotado y que lucía una peluca rubia.... Entre el taxi de Dalí y la gran sala se encontraba la “rue surréaliste”, una especie de avenida en la que estaban situados los quince maniquíes que Breton había ofrecido (para su manipulación) a los miembros más famosos del surrealismo: Mitó, Ernst, Arp, Duchamp. Masson, etc.” CREGO, pp. 147/149.

¹⁰⁸ VIDAL, Juan Carlos, Introducción, en SCHULZ, pp. 18/19.

éstos también figuraron en algunas páginas de su novela *Florecen las acacias* (1936) de la que Schulz publicó una reseña en la revista "Nasza Opinia".

En ella elogia la ruptura con las procedimientos de la novela tradicional y el establecimiento acentuado del filtro del arte entre las experiencias personales y la expresión literaria. Schulz puntualiza que la escritura comienza cuando las vivencias "perdieron su lozanía, cuando ya no son personales ni ejemplares, cuando se convierten en un eco unánime, anónimos, gastados y banales"; es decir, cuando ya forman parte del discurso de la época, en oposición a la escritura introspectiva y psicológica de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

El maniquí era el protagonista absoluto de la narración de la novelista y acordaba con el crítico la visión de una humanidad que ha perdido su singularidad, idea expresada -si bien no en todos los casos de manera negativa- por las corrientes artísticas de vanguardia. Bruno Schulz escribe al respecto:

"En este libro no aparece ningún personaje individual, hay un gentío anónimo de maniquíes, bustos de peluquería, paseantes con sus sombreros hongos, manicuras y camareros, perdidos y enredados en el mecanismo de la ciudad, en sus andanzas por la calle, figuras sin rostro ni individualidad.

*La escritora comparte con la visión constructivista del mundo impuesta por el moderno arte plástico, ese aspecto del hombre degradado a maniquí, a juguete mecánico, a bola en vez de cabeza, con su sombrero hongo. Se trata, al parecer, de la consecuencia más nueva del urbanismo, una trasposición de la estadística, la ley de los grandes números, de la atomización actual: una visión de la vida, cierto determinismo que lo domina todo. En ese mundo de átomos humanos que se mueven por impulsos primarios no hay lugar para los destinos individuales, existen tan sólo destinos típicos, movimientos preestablecidos desde hace siglos, estados cílicos recurrentes. En torno a esos maniquíes extraviados en el desierto de las calles surge un patético mundo geometrizado, de masas y de pesos"*¹⁰⁹.

Este texto crítico expone los fundamentos de la metáfora con la que describe al hombre urbano, masificado, disciplinado según un proyecto racional que lo aliena y "degrada" irreversiblemente. Bruno Schulz compartirá la mirada sombría y desesperada que la escritora arrojaba sobre unos individuos sometidos a los cambios radicales que la Revolución Industrial había operado en los modos de vida de las poblaciones, incluso en aquellas alejadas de las grandes urbes, de los centros de poder¹¹⁰. Y como artista, dará testimonio y respuesta, convirtiendo su malestar en un proyecto.

¹⁰⁹ SCHULZ, (EC) , p.p. 20/21.

¹¹⁰ En las proximidades de la ciudad natal de Bruno Schulz, Drohobycz, que desde la Segunda Guerra Mundial quedó en territorio de Ucrania, se había encontrado petróleo a principio de los años veinte. Esta

La teoría de los maniquíes, con su discurso complejo y ambiguo, responde a este propósito que tiene al artificio y la defensa de la forma¹¹¹ como principios de la creación. Su ambigüedad reside en que, por una parte, la figura del maniquí como metáfora de la degradación del ser humano, expresa un sentimiento de duelo por la proliferación del hombre-masa. Pero, desde la perspectiva del arte, la caducidad del objeto y su poco valor propicia, además de una reflexión sobre la fragilidad y finitud del ser humano, otras cuestiones novedosas sobre los materiales artísticos, ya que la opción por la forma abría, sin ninguna clase de limitación¹¹², un campo inexplorado a la experiencia. Por otra parte, las incursiones en terrenos científicos no intentaban mimetizar la asepsia de sus métodos ni sus principios sino obtener unos efectos parodiando su lenguaje¹¹³.

La teoría schulziana se desarrolla en cuatro textos: *Los maniquíes*, *Tratado de maniquíes o el segundo libro del génesis*, *Tratado de maniquíes (continuación)* y *Tratado de maniquíes (fin)*. Están narrados en primera persona por el hijo del personaje autor de la teoría, "este improvisador incorregible, este maestro de la imaginación", cuyos sentimientos hacia el progenitor oscilaban entre la admiración y la extrañeza. El padre es un personaje excéntrico y atrabiliario, protagonista de la mayor parte de la narraciones de Schulz y, señaladamente, de los cuatro relatos que desarrollan la teoría de los maniquíes.

La Improvisación, la imaginación y el deseo son los principios de su actividad creadora, que reproduce en el espacio de sus "investigaciones" -la sala donde cosen dos jóvenes muchachas- una atmósfera sensual¹¹⁴. El ambiente acabará por rendir el control

circunstancia acabó para siempre con el carácter apartado y patriarcal de la ciudad y la introdujo vertiginosamente en los modos del capitalismo salvaje.

¹¹¹ La brillante generación artística e intelectual de la Polonia de entreguerras actuaba en consonancia con las tendencias formalistas del arte europeo de vanguardia: Stanislas Ignacy Witkiewicz, pintor y dramaturgo, escribió en 1919 un tratado sobre la Forma Pura (con mayúsculas), *Les Formes nouvelles en Peinture* (traducción francesa de 1979 en *L'Age de l'Homme*, Lausanne, Suisse); así como Witold Gombrowicz lo hizo sobre dialéctica de la forma. Si bien ninguno de ellos daba al concepto el mismo significado, es digno de subrayar la preocupación de estos artistas por dotar al arte de un aparato conceptual que reformulara las estéticas referenciales, y que estaba en consonancia con las corrientes constructivistas y futuristas en curso.

¹¹² En el Museo Picasso de París hay numerosas "esculturas" de principios de siglo hechas con materiales considerados "no artísticos" como el papel, el cartón corrugado y la madera balsa.

¹¹³ "En los seres creados de este modo, se podía observar el proceso respiratorio o digestivo, pero el análisis químico no revelaba ni tan siquiera vestigios de uniones proteínicas ni compuestos de carbón" SCHULZ, *Tratado de los maniquíes. (Fin)*, OC, p. 59.

¹¹⁴ "Ese casual encuentro fue el origen de toda una serie de exhibiciones en cuyo transcurso mi padre logró cautivar a ambas mozas con el encanto de su extraña personalidad. En recompensa a la conversación de galantería y fino sentido del humor que amenazaba la vacuidad de sus tareas, las muchachas dejaban que este investigador empedernido estudiara la estructura de sus cuerpos delgados y baratos. Eso ocurría a través de un discurso tan serio y elegante que despojaba de ambigüedad los puntos más arriesgados de la investigación. Mi padre decía bajando la media de la rodilla de Paulina o estudiando con mirada apasionada la construcción concisa y noble de su muñeca: Qué feliz y llena de encanto está la forma de la existencia que ustedes eligieron! Que bella y simple (es) la tesis que les fue permitido descubrir con su modo de vida. Y con qué maestría, con qué finura, cumplen ustedes su cometido". Op. cit., p. 51.

represivo de la terrible criada Adela, la cual dejará de lado su permanente actitud censora y se plegará al encanto de la situación. El padre enuncia el fundamento de la teoría "herética"¹¹⁵ que profesa -"la creación es privilegio de todos los espíritus"-, la cual acabará por desafiar las fronteras acotadas de la ciencia y del arte, de la naturaleza y del artificio. El personaje no es un artista ni un científico sino un respetado comerciante; no está obligado, en consecuencia, por ningún "contrato" metodológico con la ciencia ni normativizado por las leyes del campo artístico, y esta circunstancia depone así la figura romántica del artista genio en favor del artista constructor.

En otro de los relatos, *La calle de los cocodrilos*¹¹⁶, el narrador describe despectivamente los establecimientos suburbanos de venta de manufacturas baratas, dirigidas al gran consumo, en contraposición a los negocios tradicionales del centro de la ciudad, cuyo recuerdo Schulz rescató en el volumen *Las tiendas color canela*. A diferencia del estilo mezquino de los nuevos comercios, las antiguas tiendas exhibían todo el esplendor colonial de sus mercancías y la categoría profesional de sus dependientes, quienes atendían con solicitud y modesta decencia a la clientela¹¹⁷.

Los nuevos habitantes que llegaban a la ciudad atraídos por la riqueza generada por el capitalismo industrial son percibidos por el narrador desde la perspectiva del padre,

¹¹⁵ "Es curioso como todas las cosas, en contacto con ese hombre extraordinario, retrocedían hasta las raíces de su existencia, reconstruían su fenomenología desde el núcleo metafísico, regresaban a la idea primaria para desafiarla a inclinarse hacia regiones inseguras, arriesgadas y ambiguas que aquí bautizaremos brevemente con el nombre de las regiones de la gran herejía". Ibid., p. 52.

¹¹⁶ "En este plano-hecho al estilo barroco- la calle de los Cocodrilos resplandecía con un blancor vacío que en los mapas geográficos solía significar los terrenos polares , las tierras inexploradas de existencia insegura.... Por lo visto el cartógrafo rehusaba considerar esta parte como un elemento de la ciudad y expresaba su objeción en la realización posterior./ Para comprender esa reserva tenemos que dirigir nuestra atención hacia el carácter ambivalente y dudoso de este barrio, tan distante del tono dominante en la ciudad./ Era un distrito industrial-comercial que poseía una fisonomía de sobria utilidad claramente destacada. El espíritu del tiempo, el mecanismo económico, tampoco perdonó a nuestra ciudad y arraigó sus avaras raíces en el extremo de su periferia donde dio lugar a un barrio parásito. /Mientras en la ciudad vieja reinaba aún el comercio nocturno, clandestino, saturado de ritualidad solemne, en el barrio nuevo se desarrollaron las formas modernas y austeras del comercialismo. El seudoamericanismo insertado en el viejo y pútrido suelo de la ciudad, originó la vegetación frondosa, más vacía e incolora, de la pretenciosidad de pacotilla. Allí se dejaban ver las casas baratas, mal construidas, con fachadas caricaturescas y monstruosas de yeso resquebrajado. Los cristales malos, opacos y sucios, que fracturaban en reflejos ondulados la calle oscura, la madera mal trabajada de los portales, la atmósfera gris de sus interiores yermos, invadidos por telarañas y gudejas de polvo de los estantes altos y a lo largo de las paredes harapientas y desconchadas, dejaban aquí, sobre las tiendas, el signo de una Klondike salvaje. Aquí, seguían filas de sastrerías, almacenes de confección, porcelanas, droguerías , perfumerías. Sus grandes y grises escaparates llevaban - al bies y en semicírculo- los nombres formados por letras doradas: CONFISERIE, MANICURE, KING OF ENGLAND" . SCHULZ, (OC), pp. 85/86

¹¹⁷ "Esos verdaderos comercios nobles, abiertos en la noche tardía, fueron siempre objeto de mis sueños ardientes. /Sus interiores mal iluminados, oscuros y solemnes, olían profundamente a pintura, laca, incienso, aromas de países lejanos y extrañas materias. Allí podías hallar juegos de bengalas, cajitas encantadas, sellos de países desaparecidos, índigos, calafonía de Malabar, huevos de insectos exóticos, papagayos , tucanes, salamandras vivas y basiliscos, raíz de Mandrágora, mecanismos de Nüremberg, homúnculos en tiestos, microscopios, catalejos, y sobre todo libros curiosos y extravagantes, viejos folios repletos de extraños dibujos e historias asombrosas.

Recuerdo a estos viejos y nobles mercaderes que atendían a los clientes con los ojos bajos, en un silencio discreto, lleno de sabiduría y comprensión para sus deseos más íntimos." Op.cit., pp. 77/78.

oriundo y afincado en la ciudad, como la “versión barata del hombre”, “individuos sin carácter, sin profundidad” y, peor aún, como “escoria”, “plebe” y “desecho moral”¹¹⁸.

Se asocia así en el texto el valor venial del ser humano a los de clase y posición social, y a éstos con el valor moral que reinaba en esa “ciudad de pacotilla”. Si los trajes que vendían algunos comercios estaban marcados por una “elegancia depreciada”, los dependientes, masculinos o femeninos, representaban subjetividades de la más radical alteridad, tanto por su etnia -son “morenos”, a quienes “traicionan la sangre negra y antigua”-, como por la genericidad dudosa de algunos, semejantes a “travestidos” y manchados por alguna clase de “tara en su belleza”. El sujeto femenino, por su parte, desciende aún más en la escala axiológica a causa de sus “rostros depravados” y su “oscura pigmentación”; y hasta en la biológica, debido a algunas notas agravantes del fenotipo, tales como “esa brillante y grasosa oscuridad que, escondida en los ojos, surtía (sic) de repente en zigzag como una cucaracha reluciente”.¹¹⁹

Ya se tratara de especímenes humanos cuanto de espacios o mercaderías, todos ellos parecían “productos defectuosos” de la “depravación general”, que alcanzaba ribetes pornográficos ya que, bajo la inocente venta de trajes o telas, la tienda ocultaba una sección de libros y estampas, ilustradas a lo vivo por modelos femeninos y masculinos que reproducían las poses eróticas de las imágenes.¹²⁰

Así describe Schulz los aspectos de la nueva civilización urbana -presentes en los miles de citas de *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin- que irrumpía en el espacio semirural europeo del siglo XIX, y en sus formas de economía tradicionales, transformándolo todo. Los grandes capitales de origen comercial e industrial, multiplicados por el colonialismo -en la ciudad natal de Schulz, generados por el hallazgo de petróleo-, alteraban aceleradamente el urbanismo con la proliferación de suburbios desatendidos, señalados como focos del envilecimiento de los valores sociales y morales. Al prejuicio contra el “forastero”, se sumaba la más arraigada parcialidad de la clase social, del género y de la raza. Si bien el “invasor” queda degradado en todos sus aspectos, representa el nuevo régimen económico al cual los residentes/ resistentes acabarán por plegarse .

En el *Libro de los pasajes* de Benjamin¹²¹, los maniquíes están en sus escaparates como la nueva tipología que se enseñoreaba de los espacios comerciales, bajo todas las advocaciones del “lujo industrial” que representaban: el autómata que giraba sobre una

¹¹⁸Íbid., p. 87.

¹¹⁹ En la traducción del polaco figura en catalán “surtía” y no “salía”, que sería la palabra castellana.

¹²⁰SCHULZ, pp.88/89.

¹²¹ *Paris, capitale du XIXème siècle*.

peana, los que exhibían los vestidos y sombreros, fragmentarios y reconfigurados por la mirada del paseante¹²². Así como el autómata podía ser considerado un artefacto optimista en tanto simbolizaba el progreso científico y tecnológico sin fin y la afirmación de la especie humana respecto de la naturaleza y la creación, el maniquí será -en la visión de Schulz y de los artistas de las primeras décadas del siglo XX- un objeto pesimista, el viaje de retorno del humanismo y la necesidad de ensayar otro ícono que simbolizara la situación de la criatura humana en ese momento de la historia.

El motivo totémico del maniquí de costura se presenta en el primer texto de Schulz como “una dama silenciosa, inmóvil, una dama de serrín y tela con una bola negra a guisa de cabeza”. Ese cuerpo artificial, fragmentario y muerto, adquirirá una posición dominante en el espacio de trabajo, donde “se transformaba en la dueña del acontecer” al vigilar la tarea de las modistas “crítica y desfavorablemente”, como un “ídolo tácito, imposible de contentar”, “un Moloch implacable como pueden serlo tan sólo los molochs femeninos”¹²³. Objeto seductor y marcado por su género, el maniquí de moda, omnipresente en los escaparates de la calle de los Cocodrilos, se constituye, además, en símbolo de la feminidad degradada en el espacio también degradado del suburbio: “Dicen que en este barrio cada mujer es una cocotte”¹²⁴. Quedan así constituidos los dos elementos fundamentales de la teoría de Bruno Schulz: el padre demiurgo, y la realidad degradada, personificada en el maniquí. A ellos se agregan la figura misógina de la mujer implacable (representada por la criada Adela), como otra de las características de su literatura.

El naufragio anímico del padre está interpretado como un fracaso demiúrgico en el relato *Los pájaros*, que precede a los textos de la teoría, razón por la cual éste deja de lado sus negocios para retirarse al interior de la casa para entregarse a sus reflexiones sobre la creación. Como producto de ellas, iniciará la incubación de huevos de pájaros exóticos y con esta actividad sin utilidad aparente Schulz metaforiza “la causa perdida de la poesía”, que aún mantiene, en este estadio de la creación paterna, su relación con la naturaleza.

El fracaso se materializará con la desaparición de los pájaros que priva a la casa de sus colores y su algarabía vital y al padre de su impulso creador. Decide entonces recluirse en una habitación recóndita, como en hibernación. Ambas circunstancias acaban por hundir la casa en la atonía vital y la hacen presa, junto con sus habitantes, de la gris rutina de la necesidad. En estas circunstancias mediocres comienza el reinado del

¹²² BENJAMIN, pp. 705 / 705.

¹²³ SCHULZ, *Los maniquíes*, p. 50.

¹²⁴ SCHULZ, op.cit., p. 91

maniquí, entronizado en la sala durante las sesiones de costura que protagonizan las mujeres .

Si bien el color desaparecido con los pájaros, con estas nuevas actividades irrumpió nuevamente en los retales esparcidos por el suelo, el regreso de los sonidos no se deberá a la música de aquellas voces sino a las trepidaciones de las máquinas de coser y el chirriar de las tijeras. Se había producido, pues, un deslizamiento que, al tiempo que mantenía el plano de las manifestaciones cromáticas y acústicas, las desplazaba del orden de lo natural a lo artificial.

También se producían cambios en otros niveles de la realidad cuyo centro era la sala de costura. El espacio social de la casa, el espacio "natural" de convivencia familiar, se había transformado en un obrador - ¿a causa del abandono paterno de sus negocios y las repercusiones económicas que trajo consigo?- y, en consecuencia, modificaba su valor relacional afectivo y gratuito en trabajo y productividad. En este lugar, los "trapitos parecidos a las cáscaras que rodeaban dos papagayos caprichosos y gastadores" sustituyen a las variadas formas vivas de las aves y las "quijadas curvas de las tijeras", a "los picos de esos pájaros multicolores". Lo "natural" sólo se conservaba en forma de resto, melancólicamente devaluado, en el discurso nada musical y privado de sentido de los papagayos, en tanto las formas emigraban de éstos a los útiles de costura y se articulaba el discurso de la producción (y el despilfarro) .

La sala de costura fascinaba al padre con la algarabía vicaria de los papeles, los retales, los objetos, las máquinas. El descubrimiento de ese mundo femenino, de esa realidad doméstica y productiva ajena a su ambiciosa experiencia anterior, lo llevará a replantear la naturaleza de sus actividades. La cría de pájaros estaba ligada a un tipo de creación "original "de la que no había participado y de la cual él mismo formaba parte como ser creado. Cae en la cuenta de que su actividad había sido meramente reproductiva porque el huevo, la célula; la materia, en fin, de que estaban hechas las aves, tenían su "origen" en el Gran Demiurgo. Para poder considerarse un creador debería haberse comportado como él en su propio nivel y producir materias y formas nacidas de la actividad de su espíritu .

Este nuevo posicionamiento hará que sus intereses se aparten de la Naturaleza y de la Creación, atribuyendo la calidad "degradada" de la creación humana al intento de reproducir miméticamente la divina. Plantea, entonces, una doctrina "herética"¹²⁵ de la

¹²⁵ Bruno Schulz considera que la "herejía" debía consistir en una ruptura con la preeminencia de los contenidos en favor de la materia y la forma, que no deben ser considerados como meros soportes y vehículos de aquellos. Baudelaire critica la "inconsecuencia" de pretender sostener el cisma en éstos sin una

materia, cuyo epígrafe sería “¡menos contenido! ¡más forma!”, “más austeridad en las pretensiones”¹²⁶. Como correlato, surgirá una teoría de la creación que desechará como impropios, junto con la actitud reproductiva, los “contenidos” extra artísticos -emotivos, psicológicos, sociológicos, etc.-, propios de la visión prosaica que había agotado ya el naturalismo. La teoría de los maniquíes opondrá la experimentación formal y el artificio constructivo. Al mismo tiempo, descubrirá una nueva relación simbólica con la materia que explora en lo degradado (industrial) -en un gesto que alude a Baudelaire respecto de la naturaleza- un nuevo campo y que contempla al objeto con otra clase de poética:

*“Demiurgo amaba las materias perfectas y complicadas, nosotros damos prioridad a la pacotilla. Simplemente nos cautiva, nos encanta lo barato, lo chapucero, lo defectuoso ... amamos su chirriar, su resistencia, su deformidad misteriosa”.*¹²⁷

Platón explicaba en el *Timeo* que el artista Demiurgo copiaba un modelo eterno¹²⁸ sirviéndose de materiales valiosos. Los artistas podían manipular las formas, en tanto no cuestionaran el principio fundamental de imitación ni el papel del arte como representación de la vida. Erich Auerbach describe la actitud del artista clásico en términos de una visión totalizadora y racional, aunque la realidad desmentía permanentemente esa posibilidad con su cambios .

*“...tratamos incesantemente de ordenar en forma comprensible nuestra vida, con su pasado, su presente y su futuro, y nuestro ambiente, el mundo en que vivimos, a fin de cobrar una visión de conjunto, la cual, en verdad, cambia más o menos rápida y radicalmente según que nos veamos más o menos obligados o seamos más o menos propensos y capaces de incorporar nuevas experiencias”*¹²⁹.

En atención a ellos, la ruptura con la actitud apolínea se producirá en el siglo XIX y, en consecuencia, el descrédito del modelo mimético de representación de lo real acabaría,

revisión crítica de sus formas de expresión y su consideración de la materia. La figura del padre no respondería así al modelo de artista herético que Baudelaire describiera en “*L’Art philosophique*”: “Quoique je considère les artistes philosophes comme des hérétiques, je suis arrivé à admirer souvent leurs efforts par un effet de ma raison propre. / Ce qui me paraît surtout constater leur caractère d’herétique, c’est leur inconséquence; car ils désinent très bien, très spirituellement, et s’ils étaient logiques dans leur mise en oeuvre de l’art assimilé à tout moyen d’enseignement, ils devraient courageusement remonter vers toutes les innombrables et barbares conventions de l’art hieratique”. Estos artistas O.C. , Vol .II, p. 604/605.

¹²⁶ SCHULZ, “Los maniquíes”, p. 51

¹²⁷ SCHULZ, *Los maniquíes o el segundo libro de génesis*, p. 53.

¹²⁸ AUERBACH , p. 490.

¹²⁹ Op. cit., p. 517.

según la visión catastrofista de Auerbach, sumido en la “confusión y desconcierto” y en la “decadencia universal”¹³⁰ del siglo XX .

El manifiesto del padre, “menos contenido, más forma”¹³¹, conllevaba un desplazamiento de sentido de las nociones de “forma” y “contenido”, que se entendían como dos niveles independientes, uno “superficial”, vehículo de otro, “profundo”, en una relación jerárquica en la cual lo formal quedaba subordinado al sentido. En la teoría schulziana, por el contrario, la forma refiere al elemento sensible de la creación y, al identificarla de modo indivisible con el elemento espiritual, hace que la tradicional relación forma/contenido carezca de sentido. Y por esa vía las tendencias formalistas y constructivas que, junto con la lingüística -y apoyadas en ella- emergieron a principios del siglo anterior, permitirán dirigir una mirada curiosa y experimental sobre lo sensible y llevará a integrar al campo del arte los materiales considerados “no artísticos”¹³², incluso los usados en la construcción -cemento, asfalto, ladrillos, adoquines-, al apreciar la textura, el color, la irregularidad, las rupturas y las grietas como valores abstractos de la superficie. En consecuencia, el concepto de “materia” se extendió a todo aquello susceptible de ser manipulado, transformado, señalado o exhibido por el artista¹³³, cuya capacidad formadora no residía principalmente en el nivel biológico sino en la de imaginar y proyectar .

La conciencia formal -espiritual para Schulz- se sobreponía así a toda otra consideración en un proceso descontextualizador en el cual el objeto acabado podía adquirir el valor de materia para ser reformulado nuevamente. Con la ventaja de que la permeabilidad entre los campos del arte y el industrial significó, además, la ampliación de la conciencia artística y la adopción de algunos de sus procedimientos, como el tratamiento de los plásticos o la soldadura autógena, entre otros más. Todo ello redundó en beneficio de la apropiación por el arte del ámbito de lo fabricado, no ya como objeto recortado en el espacio real, con una finalidad, sino como material de composición. Los objetos adquirieron así carta de “naturaleza”; es decir, de legitimidad y hasta de cierta

¹³⁰ Ibid., p. 519.

¹³¹ El contexto teórico en que discurre la teoría de los maniquíes se apoyaría en parte en los principios del formalismo ruso que, surgido durante la Primera Guerra Mundial y estrechamente vinculado a las llamadas “vanguardias históricas”, tuvo su momento de apogeo y difusión en las del veinte y del treinta, contemporánea esta última a los textos de Schulz. La evolución creativa de la figura del padre parte de la mimesis impresionista y la intuición en la etapa de la cría de pájaros -procedimientos que el formalismo aspiraba a desterrar de la crítica literaria-, para apropiarse de un enfoque científico y objetivo. Así como el formalismo se apoyó en la lingüística para elaborar su método centrado exclusivamente en el texto y analizaba sus unidades elementales -la palabra, el ritmo y los recursos técnicos puestos en juego para su construcción-, de manera análoga, el padre ponía el acento en la materia como la primera unidad formal de la creación artística, a la que seguía la composición y el collage.

¹³² Las esculturas de Picasso de la etapa cubista, hechas de madera, papel, cartón corrugado, son un buen ejemplo del giro respecto de los materiales. En el Museo Picasso de París hay una buena colección de ellas.

¹³³ La *Rueda de Bicicleta* (1913), el *Escurridor de botellas* (1914/1936), la *Fuente* (1917) de Marcel Duchamp, en SCHWARTZ, pp. 364/ 365/ /373, respectivamente.

trascendencia, desde los bodegones metafísicos hasta el Pop Art, las instalaciones contemporáneas y la performances .

En este proceso de legitimación no se observan rupturas bruscas más que en los principios que enuncia el manifiesto por la forma, ya que subsiste el precepto de un cierto grado de mimesis *sui generis* con lo biológico, que aparece en un momento posterior a la caída del personaje bajo el influjo seductor de la materia industrial. Conformada ésta no por el Gran Demiurgo sino por los gestos fragmentados, repetidos, sin finalidad aparente, formalizados, cronometrados y eficaces de la mano de obra asalariada, los productos de ese esfuerzo carecían de las marcas individualizadoras del trabajo divino o humano y, por lo tanto, podían equiparse a la materia informe de los prólegómenos de la Creación¹³⁴ , presta y ofrecida como tal al trabajo artístico .

En el segundo libro de la teoría de los maniquíes se hace visible el proceso de integración de lo artificial y lo industrial durante la incursión del padre a las "regiones de la gran herejía", cuando se plantea la creación de un "segundo hombre a imagen del maniquí"¹³⁵, ajustado a la nueva civilización cuyo espíritu juzgaba carente de trascendencia. El cambio respecto del hombre-máquina es significativo, porque el maniquí no es el ícono triunfal de la modernidad tecnológica sino sus restos mutilados. Al mismo tiempo, su condición degradada y fracasada permite una revisión radical del modelo junto con su "habitus".

A partir de esta premisa Schulz opera una resignificación de la dicotomía espíritu/materia. Se había visto en los párrafos anteriores cómo la materia había ampliado su área significativa al campo de los objetos industriales, en un gesto que la colocaba bajo un nuevo prisma, bastante insólito para la época, bajo el cual el espíritu se definía por la imaginación y el pensamiento racional, en tanto la materia provenía del tipo de racionalidad utilitaria de los productos industriales y la "pacotilla", que se incorporaban democráticamente al discurso artístico. A diferencia de lo que ocurría con el binomio forma/contenido, donde se mantenía la relación excluyente entre ambos términos, en detrimento del segundo .

En la teoría que Schulz pone en boca del padre la materia, fuera ésta noble o de pacotilla, se plegaba a la potencia de invención de la forma como "el ser más positivo e indefenso del cosmos", obediente "a cualquiera" y debido a su falta de iniciativa, se la consideraba (con el tópico de) "femeninamente plástica".

¹³⁴ "La terra éra caòtica i desolada ..." Gen., 1.1*La Biblia. Bíblia catalana* , traducció interconfesional . 1994 . Claret. Barcelona, p. 15.

¹³⁵ SCHULZ, *Los maniquíes o el segundo libro de génesis*, p. 55.

Aquí aparece una tercera dicotomía, masculino/femenino, cuya relación jerárquica se mantendrá en los textos bastante misóginos¹³⁶ de Schulz, tal como quedó consagrada en el mito de la costilla de Adán. Si bien en esta teoría se produce un cambio en las jerarquías, y el lugar del contenido es ocupado por la forma, no hay una destitución de la jerarquía misma, en tanto la materia aparece, injustificadamente, como demuestran las creaciones artísticas, del último siglo, relegada a un papel pasivo y en cuya enunciación se pueden leer los ecos de otras dicotomías que asimilan la pasividad a la naturaleza y lo femenino, y la actividad a la cultura y a lo masculino.

Lo que resulta más productivo en esta teoría de la creación es la idea de que la materia constituye “un territorio fuera de la ley” (de la naturaleza), en el cual ésta quedaría librada a la “violencia” que ejerce sobre ella la forma que la dota de legalidad, sin la cual “no sabe ni para qué sirve”¹³⁷. Se trata de la legalidad del campo artístico, cuyos mandamientos¹³⁸ reivindican su autonomía (política) respecto de la ley natural, que se rige por “el orden cualitativo de las semejanzas y el orden cuantitativo de las equivalencias”¹³⁹.

La identidad formal impuesta a la materia alegorizaría, de paso, a la clase de violencia que sufren los seres humanos contemporáneos, manipulados en todos los aspectos de su vida y cuya tristeza equipara el escritor a la de “todos los golems históricos, todos los ídolos trágicamente ensimismados en sus rictus ridículos”, convertidos ellos también en materia maleable.

Los nuevos seres, los segundos hombres, los golems, los maniquíes fabricados de materia deleznable, adquirirán sus identidades fuera de ellos mismos, en un movimiento del que no son conscientes. Hechos y disciplinados en su semejanza al Maniquí (es decir, del Otro) y no del Demiurgo (lo innombrable), conservarían en su cuerpo una cierta

¹³⁶ Los personajes femeninos carecen de imaginación y de ideas que vayan más allá del ámbito doméstico, sobre el que ejercen una férrea dominación, como Adela, la criada, ejerce su tiranía (p. 51) sobre el padre al tiempo que hace sus labores. Las costureras son frívolas, dominadas por sus emociones, coquetas, “de cuerpos delgados y baratos.” (p. 51) Las mujeres que habitan la calle de los Cocodrilos son de moral dudosa.

¹³⁷ SCHULZ, *Los maniquíes o el segundo libro de génesis*, p. 53.

¹³⁸ 1. La ruptura ética con los valores burgueses aparece como la dimensión fundamental de las rupturas estéticas. 2. Las expresiones de desprecio del mundo burgués dependen de las virtudes de las personas, no de su posición social. 3. Se buscará el reconocimiento dentro del estrecho círculo de la vanguardia, mostrando indiferencia a los honores, incluso los que provienen del interior del campo artístico. Éstas prácticas se imponen como las únicas legítimas y legitimadoras, recompensadas con el respeto. 4. El rechazo que un artista sufre en el presente constituye un signo de elección en el futuro. 5. El despojamiento y aún la miseria sería el único espacio de libertad y la condición para la creación, aún cuando la integridad mental se vea amenazada. 6. Inexistencia de toda nostalgia del mecenazgo aristocrático. Los artistas valen de acuerdo “al aprecio de sus iguales y la caja de las librerías”, según Baudelaire. 7. Quienes pretendan apoyos en poderes externos al campo a fin de lograr el éxito sufrirán la represión (simbólica) de sus pares. 8. Las leyes del campo no pueden ser ignoradas por nadie, ni siquiera por los artistas alejados del arte puro. BOURDIEU, (LRA), pp. 106 / 122.

¹³⁹ DELEUZE (DR), p.21.

memoria de aquella identidad imposible de precisar proveniente, quizás, de lo real¹⁴⁰, que aparece como un objeto persecutorio :

“Hemos vivido demasiado tiempo bajo el terror de la perfección inalcanzable del Demiurgo ... No queremos competir con Él. No ambicionamos igualarnos a Él. Queremos ser creadores en nuestra esfera inferior, deseamos la creación para nosotros, ansiamos el goce creativo, en una palabra, deseamos la Demiurgia”¹⁴¹.

El deseo del demiurgo no apunta ahora a ocupar el lugar del Gran Relojero sino al goce de construir el reloj. La creación quedará fuera de toda aspiración trascendente, como una actividad productiva fundada en la seriedad del juego, que hallará su justificación en sí misma. Schulz la entiende como una “demiurgia secundaria” que dará como resultado “otra generación de seres”, frágiles y efímeros, con la provisoriedad de las máscaras, “hechos para un solo uso” y cuya conformación fragmentaria ajustaría la forma a la economía de su carátula :

“... a los hombres sólo les daremos un perfil de la cara, una mano, una pierna, solamente lo que su rol precisara. Por detrás podrán estar hechos de tela o ser pintados con cal”¹⁴².

La distancia que separa a Demiurgos de los demiurgos secundarios es la misma que enfrenta a la creación cósmica con la materia artificial. Aparece como insalvable sólo desde la perspectiva totalizadora del deseo de perfección, de la unidad del ser, de la trascendencia y la representación. En esta serie inaugural, a la medida de los demiurgos secundarios, sólo cuenta la voluntad de crear y, desde ese enfoque, las leyes del artificio tienen igual valor que las de la naturaleza en el cosmos.

Cuando Charles Baudelaire reivindicaba la belleza artificial del maquillaje dejaba claro que éste tenía su propio valor (artificial) antes que el de imitar la belleza natural, a la que aludía a la vez que violentaba. Por lo tanto, la artificialidad estaba lejos de ser una marca peyorativa; por el contrario, el poeta la asimilaba a la virtud, que era sobrenatural, puesto que formaba parte de lo enseñado y aprendido en el seno de la cultura¹⁴³.

¹⁴⁰ Es casi tópico asociarlo a la memoria insertada en los autómatas del film *Blade Runner*, que los provee de conciencia e identidad. Y a la ausencia de un “origen”, que Deleuze atribuye a la repetición como producción de máscaras: “Las máscaras no recubren más que otras máscaras. No hay primer término que se repita.” (DR), p. 44. Detrás de las máscaras sólo está lo real.

¹⁴¹ SCHULZ, op.cit..p. 54.

¹⁴² SCHULZ, Ibíd., p. 55.

¹⁴³ “... puisque qu'il a fallu dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l'inseigner à l'humanité animalisée, et que l'homme seul, eût été impuissant à la découvrir. BAUDELAIRE, (OC), *Éloge du maquillage*, p. 717.

Baudelaire establece el canon estético de la belleza artificial sobrenatural y apunta dos valores que trazarían un nuevo mapa de posiciones en el campo estético de la plástica: la abstracción, la teoría de los contrastes y el simbolismo del color:

“... le poudre de riz ... n'a pour bout et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer une unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau, laquelle unité, comme celle produite par le maillot, rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est à dire, d'un être divin et supérieur. Quant au noir artificiel qui cerne l'oeil et au rouge qui marque la partie supérieure de la joue, bien que l'usage en soit tiré du même principe, du besoin de surpasser la nature, le résultat est fait pour satisfaire à un besoin tout opposé. Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'oeil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini; le rouge qui enflamme la pommette, augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prétresse”¹⁴⁴.

Estos principios -recogidos y analizados ampliamente en los textos de Kandinsky¹⁴⁵- desplazan de la centralidad a las formas bellas acordes al canon de la naturaleza y a los materiales (“nobles”) que ella provee. Así, la fascinación que ejerce la “pacotilla” se debería exclusivamente a su abstracción de todo otro valor que no sea la disponibilidad para ser formada. Desde esta perspectiva la materia vale por su descaro, expresado poéticamente en la arquitectura moderna mediante “la sinceridad de los materiales”, es decir, su exposición como integrantes del programa estético del edificio. Tal punto de vista subraya que la seducción que la materia ejerce proviene principalmente de aquella acción formadora no reproductiva que, en virtud de sus propias leyes, permite sumar a la realidad algo inexistente en la naturaleza e incluso reformular los objetos fabricados desatendiendo a su posible valor utilitario. La teoría de los maniquíes comporta, además de la destitución de los discursos unitarios y representativos, la de ciertas subordinaciones estructurales a la naturaleza, al relativizar el valor (orgánico) de la totalidad. Schulz lo expresa en los mismos términos en que lo hará el teatro postdramático:

*“Nuestra ambición se resumirá en un ambicioso lema: para cada gesto un actor, para cada palabra, para cada acto, un hombre”.*¹⁴⁶

¹⁴⁴ BAUDELAIRE, O.C., II, *Eloge du maquillage*. p. 717

¹⁴⁵ De lo espiritual en el arte en especial.

¹⁴⁶ SCHULZ, *Tratado de maniquíes o segundo libro del génesis*, p. 55

La unicidad se desmonta en elementos prestos a formar parte de otras combinaciones y el *continuum* diegético queda fragmentado así en gestos, actos sin significado fuera de una inexistente totalidad narrativa. Por otra parte, se profundiza el trueque que practicara Pirandello en *Seis personajes en busca de autor*, si bien éste aún mantenían el discurso identitario de cada personaje y Schulz, en cambio, lo fragmenta en sus elementos básicos – gesto, palabra, acto- y los distribuye entre distintos agentes, en una operación que los sustrae al logos y los excluye de la mimesis.

Al desglosar los significantes de los significados y a éstos del discurso, al separar la persona (natural) del personaje (artificio), se abre la posibilidad de construir lenguajes “artificiales” legítimos no subordinados respecto de la materia y la sintaxis consideradas “naturales” y representativos (ya fuera relativo a la naturaleza o a la mimesis), en un acto que confirma la autonomía del campo artístico.

Por ello, en el último tratado, el padre deja de lado a los maniquíes -“malformaciones encarnadas, parodias tristes, frutos del desenfreno burdo y vulgar”-, para profundizar aún más en su impulso demiúrgico e imaginar la creación de una “generación equívoca”, en tanto no podían ser considerados completamente naturales ni totalmente artificiales como los pájaros o los maniquíes. Una vez legitimada la esfera de lo artificial e invertida su inferior jerarquía respecto a lo natural mediante un gesto utópico y decadentista¹⁴⁷, queda roto el acatamiento a lo dado en la naturaleza con la creación de otra materia mediante la repetición de procesos que, pese a su carácter natural, no producían organismos naturales¹⁴⁸ sino híbridos artificiales.

¹⁴⁷ “Esta profunda confianza en el poder creador del arte no solo es típica del decadentismo, sino que es el decadentismo el que, a partir de la afirmación de que la belleza solo puede ser objeto de un largo y amoroso trabajo artesanal, llega a la constatación de que una experiencia es tanto más valiosa cuanto más artificiosa. De la idea de que el arte crea una segunda naturaleza, se pasa a la idea de que es arte cualquier violación, lo más extravagante y morbosa posible de la naturaleza”. ECO, p. 340

¹⁴⁸ “... como conducta y como punto de vista (la repetición) afecta a una singularidad inintercambiable, insustituible. Los reflejos, los ecos, los dobles, las almas no pertenecen al dominio de la similitud ni al de la equivalencia; y del mismo modo que no hay sustitución posible entre gemelos, tampoco hay posibilidad de intercambio de sus almas. Si el intercambio es el criterio de la generalidad, el robo y el don lo son de la repetición”. DELEUZE, (DR1), pp. 37/38.

1.5.2. La “generatio aequivoca” de Bruno Schulz

“Hay muchos indicios de que la fase de la afirmación poderosa de lo constructivo y auténtico de la ‘obra’ y el ‘trabajo’ ha pasado. La superación de la ‘imitación de la naturaleza’ podría desembocar en la adquisición de una ‘constitución de la naturaleza’”. HANS BLUMEMBERG.

“Aquí comenzó a construir ante nuestros ojos la imagen de esta ‘generatio aequivoca’ soñada por él, una generación de seres semi-orgánicos, una pseudo-vegetación y pseudo-fauna, resultado de la fermentación fantástica de la materia.

A primera vista eran seres parecidos a las personas, a los vertebrados, crustáceos, arácnidos, mas era tan solo una ilusión. En realidad se trataba de creaciones amorfas, sin estructura interior, engendros de la tendencia imitadora de la materia que provista de memoria repite por costumbre las formas una vez aprendidas. La escala de la morfología que somete a la materia es limitada y un cierto número de formas se repiten en las diferentes plantas de la existencia.

Estos seres móviles, sensibles a los estímulos y sin embargo alejados de la vida verdadera, podían crearse mezclando ciertos coloides complicados en una solución salina. Pasados unos días estos coloides se formaban, organizaban ciertas espesuras de la sustancia que se semejaban a las formas primarias de la fauna.

En los seres creados de este modo, se podía observar el proceso respiratorio o digestivo, pero le análisis químico no revelaba ni tan siquiera vestigios de uniones proteínicas ni compuestos de carbón.

Sin embargo, estas formas no eran nada en comparación con la riqueza de formas y la magnitud de la pseudo-fauna y la flora que a menudo aparece en ambientes muy determinados; como los pisos antiguos empapados de emanaciones varias, vidas y sucesos: atmósferas ricas gastadas en ingredientes específicos de sueños humanos; ruinas abundantes en humos de recuerdos, añoranzas, ocios yermos. En semejante suelo la pseudo-vegetación brotaba rápidamente y superficialmente, parasitaba abundante y

efemérica, pujaba breves generaciones que florecían bruscamente para apartarse y marchitarse en seguida”¹⁴⁹.

La “pseudo materia” no era otra cosa que una “emanación cataléptica” del espíritu que la producía mediante un proceso natural – la fermentación – hibridado por el artificio de la imaginación fantástica. Los nuevos seres animales semi orgánicos semi imaginados, quebraron las dicotomías excluyentes -espíritu/materia; natural/artificial-, y se constituyeron en “cuerpos sin órganos” (Deleuze/Guattari); esto es, desorganizados en cuanto a la eficacia funcional que caracteriza al cuerpo natural, los cuales se mantenían en una especie de vida sin el concurso de los correspondientes aparatos especializados. Aunque desde el punto de vista morfológico las organizaciones de la “pseudo materia” se parecían a seres vivos, eran sólo formas cuya generación no correspondía a reacciones químicas conocidas y producidas según un patrón mimético limitado.

Esta “pseudo materia” remite a la idea de “cuerpo lleno sin órganos” de Deleuze y Guattari, en tanto constituye una realización “improductiva”, “estéril” e “inconsumible”¹⁵⁰. A su vez, la “pseudo flora” y la “pseudo fauna” desacreditan la jerarquía del binomio naturaleza/cultura, ya que no prosperan en medios naturales sino, preferentemente, en espacios densamente históricos, como los antiguos pisos, que fueron fertilizados con las “emanaciones” colectivas de las generaciones que lo habitaron.

Es de subrayar, al mismo tiempo, que tampoco el laboratorio donde se operaban estas experiencias no constituía un espacio de creación privilegiado, ya que las formas allí producidas “no eran nada”, según constata el narrador, en comparación con las que se multiplicaban por sí mismas en los ambientes “históricos”, en los espacios de la vida. En ese orden, la creación parecía trascender los logros de la ciencia experimental y se legitimaba artísticamente en el espacio de la realidad gracias a una eclosión vital que podía ser efímera pero que, en cambio, estaba dotada – como la naturaleza – de un impulso de renovación inacabable. Tal impulso acercaría a este tipo de creación al “eterno retorno” que Deleuze define como un poder que afirma “todo de lo múltiple, todo de lo diferente, todo del azar, salvo lo que los subordina al Uno, a lo Mismo, a la necesidad....” Y define al Uno como el “rostro de la muerte”. El “eterno retorno” excluiría, asimismo, “el devenir-igual” o el “devenir semejante”¹⁵¹.

¹⁴⁹ SCHULZ, *Tratado de maniquíes (fin)*, pp. 59/60.

¹⁵⁰ “El cuerpo lleno sin órganos es lo improductivo, lo estéril, lo engendrado, lo inconsumible. ... El cuerpo lleno sin órganos es lo improductivo; y sin embargo es producido en el lugar adecuado y a su hora en la síntesis conectiva como la identidad del producir y del producto”. DELEUZE y GUATTARI, (EA), p. 17.

¹⁵¹ DELEUZE, (DR) p. 181..

Es de ese orden, el de la igualdad y la semejanza, que los cuerpos artificiales parecen quedar excluidos y, en consecuencia, se abriría la posibilidad de pensarlos desde la cualidad heterogénea de sus componentes, como el resultado de “deshacer el organismo” que, en palabras de Deleuze y Guattari, no significa destruir el cuerpo¹⁵² sino abrir los distintos estratos-“ataduras” o “pinzas”- de los que forma parte, que están interconectados entre sí, y cuyas conjunciones, a la vez que los deshacen como cuerpos mismos, los reinstauran como otros. Del conjunto de estas notas de descrédito de la naturaleza dada a favor de la materia construida por la acción del espíritu - en el caso de Schulz- y del cuerpo sustraído a la racionalidad y la subjetivación edípica -en Deleuze y Guattari¹⁵³-, se desprende una reivindicación de la creación humana fundada, esta vez, en lo artificial, lo híbrido y lo desorganizado.

En tal sentido, el “cuerpo lleno sin órganos” de Deleuze y Guattari podría constituir la segunda o tercera generación de cuerpos a que podría dar lugar la “pseudo materia” de Schulz u otra de ese nivel; cuerpos que nacerían de la ruptura de las dicotomías espíritu/materia; natural/artificial; subjetivo/objetivo y contenido/forma, ya que el “cuerpo lleno sin órganos” es un “colectivo” que agencia elementos heterogéneos como “cosas, vegetales, animales, herramientas, hombres, potencias, fragmentos de todo eso”¹⁵⁴ y constituye un cuerpo histórico y situacional¹⁵⁵.

El proceso de “desestratificación” que impide el enquistamiento del cuerpo no debería ser tan “salvaje”¹⁵⁶, según Deleuze y Guattari, como para destruir su posibilidad de formarse y transformarse como tal. La prudencia es necesaria para no rozar “lo falso, lo alucinatorio”. En el texto de Schulz observamos que se conservan ciertas conexiones de la “pseudo materia” con la materia natural, correspondientes a los mecanismos automatizados del espíritu, el cual produce formas aún miméticas en la superficie, aunque hayan sido modificadas en su proceso compositivo debido al significado de la repetición, que no alude a la reproducción de lo mismo sino al poder de la diferencia. Si bien la repetición es de orden psíquico, la diferencia actúa en el orden físico situando lo

¹⁵² “Deshacer el organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor. En última instancia, deshacer el organismo no es más difícil que deshacer los otros estratos, significancia o subjetivación.” DELEUZE y GUATTARI, (MM), pp. 164/165.

¹⁵³ En el sentido de cuerpo articulado según “relaciones de composición” ligado a sus funciones, a la significación, a la subjetividad edípica. DELEUZE y GUATTARI, (MM), p. 164

¹⁵⁴ DELEUZE y GUATTARI, op.cit, p. 159.

¹⁵⁵ En el sentido en que tiene el “status viae” medieval, entendido como la situación, “la de cada cual y a la vez la de todos los hombres, situación caracterizada por la forma del pasaje, de la transición, del status o posición entre dos mundos”. FERRATER MORA, Vol. IV, p 3313.

¹⁵⁶ “No se puede alcanzar el Cso, y su plan de consistencia, desestratificando salvajemente. Por eso encontrábamos desde el principio la paradoja de esos cuerpos lúgubres y vacíos: se habían vaciado de sus órganos en lugar de buscar los puntos en los que podían paciente y momentáneamente deshacer esa organización de los órganos que llamamos organismo”. DELEUZE y GUATTARI, op.cit., p. 165.

repetido en otro "pliegue" de realidad, donde no existiría como lo mismo sino como un doble simulado, como otro ¹⁵⁷.

Se produciría así un movimiento de "desterritorialización"¹⁵⁸ del cuerpo natural que llevaría a la creación de cuerpos simulados, aberrantes pero posibles, ya que en el vocabulario deleuziano la "desterritorialización" es la noción crítica por excelencia, en tanto deshace lo que una "territorialización" anterior había hecho. Significa que la permanencia no es algo que pueda garantizar la identidad de los sujetos, las cosas o las entidades, sino un momento entre otros procesos en los cuales éstas se hacen y se deshacen. La "desterritorialización" del cuerpo natural llevaría a ese producto de la creación schulziana que da lugar a las "formas limítrofes, dudosas y problemáticas" de la "nueva materia" :

"Conocí a un capitán que en su camarote tenía una lámpara-melusina¹⁵⁹ confeccionada por los embalsamadores malayos de su amante asesinada. Sobre la cabeza habían colocado unos enormes cuernos de ciervo. En el silencio del camarote esa cabeza, situada debajo del techo, entre las ramas de los cuernos, abría despacio los ojos y en la boca semiabierta brillaba una gota de saliva que estallaba en un susurro delicado. Los crustáceos, tortugas y arácnidos, colgados de las vigas en calidad de candelabros y arañas, movían las patas en silencio y así andaba(n) y andaba(n) sin moverse de su sitio "¹⁶⁰.

El conjunto orgánico-artificial en un espacio fronterizo entre la vida y la muerte, había sido liberado de sus funciones naturales y había desorganizado cada una de sus partes, aunque algunas de ellas continuaran produciendo efectos aparentemente funcionales -el abrir y cerrar de ojos, el rezumar de la saliva, los movimientos de locomoción- que, no obstante, ya no intervenían en los procesos orgánicos (ver, digerir, trasladarse), sino que eran gestos ajenos a toda finalidad, puras formas que debían ser leídas en otra clave. Los elementos del conjunto habrían sido sometidos, entendido desde la óptica de Deleuze y Guattari, a un doble proceso de "desterritorialización" -de su forma, función o significación- y de "reterritorialización", que expresarían las nuevas relaciones

¹⁵⁸ SASSO y VILANI, p. 132.

¹⁵⁹ Se refiere a la leyenda medieval del hada Melusina, a quien su madre castigó con la pena de transformarse en serpiente de la cintura hacia abajo, pero sólo los días sábado. Cuando se casó puso como condición no ser visitada por su esposo en sábado y este cumplió el pacto durante muchos años hasta que empujado por la sospecha de que recibía a un amante el día de la prohibición, entró en su cámara y la vio transformada en sirena o serpiente, dentro del agua del baño, razón por la cual ésta lo abandonó. La serpiente / sirena representa no sólo el aspecto animal de la mujer, sino al alma que se transforma con las mutaciones de su propio cuerpo y en ese sentido está vinculada a la trascendencia. Melusina era un hada, una mujer de carne y hueso que tuvo hijos que nacieron con marcas monstruosas en su cuerpo, pero sobre todo, una activa constructora. El folklore le atribuye los caminos de su región, el Poitou, así como las plazas, acueductos y buen número de castillos de Poitiers, bastándole una noche para levantar el de Lusignan. BONNEFOY, pp. 635/636.

¹⁶⁰ SCHULZ, *Tratado de maniquíes (fin)*, p. 62

producidas, ya no en el interior del cuerpo, sino en su superficie. Fueron sustraídas a su estrato anterior de mujer / amante / viva , o animal / insecto / vivo , y recreadas como lámpara , candelabro o araña.

Ambos estratos mantienen la ambigüedad en virtud de un vaivén ambivalente y complejo entre lo orgánico y lo objetual. Ello habría provocado el estallido de los límites entre estas dos series heterogéneas, de cuya conjunción había surgido otra, semiorgánica y artificiosa. Inauguraban la posibilidad de otras creaciones utópicas futuras pero, sobre todo, la de una perspectiva nueva en la mirada dirigida a lo humano y a los objetos, al otorgarles un estatuto que borraba sus fronteras y los sustraía a la totalidad y la homogeneidad natural:

"... cuántas personificaciones de la vida , doloridas, mutiladas, fragmentarias, como las vidas de los armarios y las mesas artificialmente armadas de tablas de madera crucificadas, de mártires silenciosos de la cruel invención humana, existen. Terribles trasplantes de razas de maderas ajenas, hostiles al encadenamiento en una sola personalidad desgraciada".¹⁶¹

En la convicción de que las mesas y los armarios nunca volverían a ser árboles, y que el hombre nunca había sido el “buen salvaje” de Rousseau, el tratado sobre la “pseudo materia” concluye con una hibridación de lo orgánico y lo artificial, lo vivo y lo muerto, lo humano y lo animal, a través cuerpos nuevos, de nuevas miradas, dirigido a una generación para la cual lo natural ya significa poco y los límites con lo artificial no significan nada¹⁶².

Estas profundas transformaciones en el imaginario obedecieron a las luchas de posiciones entre los elementos que Heidegger caracterizó como propios de la época moderna: la ciencia, la técnica maquinista, el traslado del arte del campo de la verdad al de la estética y, por último, la “desdivinación”, que implicó el movimiento análogo en el campo de la fe, instalándola en la “indecisión¹⁶³.

Heidegger sitúa a la “esencia” de la época moderna en el campo escópico, ya que la ciencia experimental -que ocupa un lugar prominente- fundará sus interpretaciones según otra manera de ver e interrogar a los fenómenos que ya habían sido percibidos y

¹⁶¹ SCHULZ, *Tratado de maniquíes (fin)*, p. 61.

¹⁶² “Debo silenciar Que mi hermano, a causa de una enfermedad larga e incurable, se convirtió poco a poco en una madeja de tubos de goma que mi pobre prima portaba día y noche entre las almohadas, canturreándole al pobre infeliz infinitas nanas en las noches invernales. ¿Acaso puede haber algo más triste que un hombre transformado en tripas de caucho?.” SCHULZ, op.cit.,p. 62.

¹⁶³ HEIDEGGER, p. 69.

descritos durante la Antigüedad y la Edad Media. En la ciencia moderna el experimento visibiliza los procesos naturales mediante la representación, que en Heidegger no tiene el sentido de mimesis de la realidad sino de un relato, fruto de la mirada que lo convierte en imagen¹⁶⁴.

Por ello, la representación como "reconocimiento", como "forma hueca" de pensamiento (Deleuze), estará lejos de lo que propone Heidegger. Se trataría, antes, de una refundación del objeto hecha desde la subjetividad cuyas dinámicas generan no sólo un espacio *sui géneris* -una "escena"- sino también un sujeto en su papel de productor de imágenes¹⁶⁵.

La "puesta en escena"¹⁶⁶ que produce el sujeto en posición imaginante se concreta en imagos –metáforas, teoremas, explicaciones – "de lo existente". Heidegger ve como procesos simultáneos y correspondientes la concepción del mundo como imagen y la condición del hombre como sujeto del *cogito* cartesiano¹⁶⁷ y la metáfora del cuerpo-máquina representaría a través de una imagen el fundamento físico de una situación del sujeto, así como la de Bruno Schulz expresaba la perplejidad de ese sujeto situado en unas circunstancias que lo enfrentaban radicalmente a las imágenes tradicionales. No ya como agentes de la producción, sino como productos. Los maniquíes serían entonces producto de la mirada perpleja y angustiada que no se reconoce, como el Casanova de Fellini ante el espejo; de "efectos ópticos" en un mundo de simulacros. En esta nueva realidad que crea la mirada, la "diferencia y la repetición han tomado el lugar de lo idéntico y lo negativo, de la identidad y la contradicción"¹⁶⁸.

Dentro de ese marco es posible pensar en la producción poética de un sujeto experimental simulado, enmascarado en los cuerpos artificiales, como ya hemos sugerido en el capítulo anterior, en virtud de su condición de cuerpo "repetido", marcado por la

¹⁶⁴ "Sólo en el campo visual... es como un proceso natural llega a ser visible como tal". (p. 69) "Sólo en el campo visual de regla y ley llegan a ser claros los hechos como hechos que son..." op.cit., p.71.

¹⁶⁵ "Re-presentar significa en este caso: llevar ante sí lo existente como un opuesto, referírselo -al que se hace la representación- y hacerlo volver a entrar en esta relación consigo como dominio decisivo. Cuando esto sucede, el hombre se pone en imagen sobre lo existente. Pero al ponerse de esta suerte en imagen, se pone a sí mismo en escena, es decir, en el ámbito abierto de lo representado universal y abiertamente. Con ello, el hombre mismo se pone como escena en que en lo sucesivo, lo existente debe re-presentarse, presentarse, es decir, ser imagen..." HEIDEGGER, p.80

¹⁶⁶ Deleuze afirma que, así como "el verdadero sujeto de la repetición es la máscara", es el teatro quien utiliza el movimiento real, cuya "interioridad" es la repetición, en el cual "se experimentan fuerzas puras, trazos dinámicos en el espacio que actúan sobre el espíritu sin intermediarios y que lo unen directamente a la naturaleza y a la historia...", (DR), p. 35.

¹⁶⁷ "Lo cierto es que una proposición que postula que al mismo tiempo (simultáneamente y con la misma duración) que el pensar del hombre, éste mismo está presente al mismo tiempo sin la menor duda, es decir, ahora: dado a la vez. Pensar es representar, relación de representación con lo representado." HEIDEGGER, nota nº 9, p. 94/95.

¹⁶⁸ DELEUZE, op.cit., p. 31.

“diferencia” y que, lejos de la reproducción de lo Mismo, pertenece al orden de la simulación de vida.

El “amor”, según Deleuze, asegura la particularidad de las repeticiones porque se refieren a algo “único y singular, que no tiene semejante o equivalente”, que ocurre “más por milagro que por ley”¹⁶⁹. Lo que no es repetición formaría parte del dominio de la generalidad, de las leyes¹⁷⁰, donde los términos son intercambiables y sustituibles, pero en el de la repetición, fundados en la diferencia, dichos términos no lo son.

En este contexto, podría decirse que la “nueva materia” de Bruno Schulz no propone una ley sino un ensayo amoroso de la repetición. Bajo esa nueva mirada, las formas y los cuerpos no obedecerían a las leyes de la naturaleza y, en su estado de muerte-vida, los movimientos y miembros carecerían de función y las funciones no se podrían asociar a ningún organismo. Dicha mirada “reterritorializa” a los cuerpos artificiales en la repetición de las formas y la diferencia de lo no organizado.

¹⁶⁹ “La cabeza es el órgano de los intercambios, pero el corazón es el órgano amoroso de la repetición”. Señala, en un juego de palabras del francés, que “no es una casualidad que los poemas deban aprenderse de memoria (par cœur)”. DELEUZE, op.cit. , pp. 21/22.

1.5.3. Carne y máquina: *Jidlo* de Jan Svankmajer

Jidlo (Comida), de 1992, es un tríptico compuesto por tres cortometrajes -desayuno, almuerzo y cena-, cuyos recursos expresivos asocian el trabajo de actores con la animación. *Desayuno*, la primera parte del tríptico que se tratará aquí, propone una transformación en el cuerpo de los personajes que los convierte, momentáneamente y mientras dura la comida de otro, en máquinas expendedoras. Se produce así un encadenamiento en el cual cada personaje es, sucesivamente, comensal y máquina.

El desarrollo de la diégesis comienza cuando un hombre entra a una habitación de aspecto neutro y función difícil de determinar, porque el punto de vista restringe el campo a lo imprescindible. El objetivo de la cámara coincide con la mirada del personaje y enfoca la mesa donde hay una bandeja con restos de comida sobre platos de cartón, que el recién llegado echa en un cesto. También se ve en la pared una serie de marcas de conteo y un lápiz que cuelga de un clavo. A ambos lados de la mesa hay dos sillas enfrentadas, una de las cuales está ocupada por un hombre inmóvil. El personaje que acaba de entrar no sabe cómo procurarse comida y percibe una tabla de instrucciones colgada de una cadena alrededor del cuello del personaje sentado. Se pone las gafas y las lee, dispuesto a seguir las.

De acuerdo a lo que lee, saca unas monedas del bolsillo, se arremanga, mete el brazo en la boca del personaje inmóvil, le saca la lengua y coloca encima las monedas. La boca se cierra. Vuelve a leer la tableta. Oprimiendo un ojo del personaje se pone en movimiento el mecanismo y la cámara enfoca el torso de éste : la ropa se desabotona y el pecho se abre verticalmente. El personaje mira hacia adentro del hueco y ve la maquinaria de un montacargas que sube poco a poco y se detiene a la altura del agujero, presentando una bandeja con una salchicha a la mostaza sobre un plato , una rebanada de pan y un vaso con una bebida. El comensal se relame y advierte que no hay cubiertos. Vuelve a leer las instrucciones. Aprieta la cabeza por las sienes y de las orejas salen un par de cubiertos de plástico. Come y bebe . Vuelve a leer las instrucciones. Da con el pie,

por debajo de la mesa, en la espinilla del hombre inmóvil y surge una servilleta de papel del bolsillo superior de la chaqueta del personaje/máquina. El comensal se limpia la boca, vuelve a su silla y comienza a quedarse rígido. En ese momento, el personaje expendedor mueve los dedos lentamente, estira las piernas y el cuerpo. Se levanta, se quita la tableta del cuello y la cuelga al que ahora está sentado y ya inerte; hace una marca en la pared con el lápiz y sale de la habitación.

Entra otro hombre y el proceso se repite, con la cámara a mayor velocidad y con algunas diferencias que marcan su individualidad: el nuevo comensal barre la bandeja encontrada con el antebrazo, en lugar de echar los residuos al cesto. Come en otro orden la salchicha con la mostaza y el pan. Cuando acaba y comienza a quedarse rígido, el expendedor anterior repite los estiramientos del que le antecedió, se levanta, coge el sombrero del perchero, hace su marca en la pared y abre la puerta de la habitación. Mientras sale, la cámara enfoca una larga fila de hombres esperando su turno.

En este corto hay dos elementos inextricablemente unidos: el humano y el mecánico -los recursos expresivos se valen del actor y de la animación-, y un código -el de la máquina- que debe ser descifrado si se quiere obtener comida. En otras palabras, debe comportarse a la manera de un animal de laboratorio respecto de las prácticas que le proporcionarán el alimento. Pero al mismo tiempo, y a diferencia del animal, el código no se refiere a las rutinas que debe cumplir el cuerpo natural, sino a que su subsistencia permanece unida a la tecnología.

En ese orden, el film de Svankmajer presenta a los personajes conectados a un programa que los hace entrar a escena como seres humanos, volverse máquinas y retornar otra vez a su estado primitivo y el espectador sabe algo más que al principio acerca de sus identidades. Éstas son "parciales", "fracturadas", "estratégicas" e intermitentes: ahora hombre (hambriento), ahora máquina (expendedora), otra vez hombre (alimentado). Todas estas posiciones forman parte de una racionalidad representada por las marcas de conteo en la pared. Pareciera que la máquina fuera un aspecto de la encarnación y estos personajes, al transgredir las distinciones físicas entre lo humano y lo tecnológico, estuvieran reestructurados en torno a la funcionalidad.

La hilera de seres que esperan su turno no tienen conciencia de ser cuerpos híbridos y desubjetivizados, discursos de la cultura moderna. Están fuera de sí, como individuos y como máquinas, sometidos a una misma racionalidad y parecen desembocar en el modelo "posthumano" que había comenzado hacerse visible en el arte a comienzos de la década de los noventa. Ana María Guash señala en su artículo *Los 'cuerpos' del arte de la*

postmodernidad el alejamiento de éstos del modelo psicológico freudiano, deudores de una herencia genética y de experiencias signadas por el entorno familiar, a favor de la reconstrucción de un yo “en la que nada ni nadie podrán ser demasiado artificiales” ¹⁷¹, porque han renunciado a él o carecen de un pasado, de una historia de referencia y se ciñen sólo al presente.

Estas nuevas narraciones del cuerpo y del sujeto se producen en el occidente poscapitalista sobre los escombros de los discursos totalizadores y universales que los han determinado. Ellas dan cuenta de la conciencia de que no se explica “la historia”, ni se posee el “lenguaje original”, ni el sujeto es un modelo sino una incesante experiencia identitaria encarnada en cuerpos cuyo territorio es el artificio.

¹⁷¹ GUASCH, p. 64.

2. DISCURSOS DE LA MIRADA, DISCURSOS DEL DESEO

2.1. Escrito en el espejo

"Todo nudo donde se concentran signos como representantes de algo, puede pasar por ser alguien". LACAN. Seminario XI

"Me miras donde no te veo". LACAN . Seminario XI.

La conquista de la imagen del cuerpo propio visto como una totalidad unificada es un estadio del proceso de identificación descrito por Freud y revisitado por Lacan, se produce en la temprana infancia en tres momentos relacionados con la dimensión de lo imaginario¹⁷².

1. Se inicia con la percepción de la imagen del cuerpo como si fuera otro, tomado por un ser real, lo que produce una confusión estereotipada entre uno mismo y el otro. La importancia de este momento reside en que vincula al niño con el registro imaginario a través de la imagen humana y en ella confirma su relación con los demás seres humanos.
2. Descubre que no hay un ser real en el espejo sino una imagen, distinguiendo la realidad del otro de su imagen reflejada . Esta etapa es decisiva en el proceso de identificación.
3. Se ponen en relación dialéctica las etapas anteriores. El sujeto confirma que ese cuerpo entero en el espejo es una imagen y además, que esa imagen es la suya. En ella se unifica su cuerpo fragmentado y se realiza así la identificación primordial.

La dimensión de lo imaginario le permite al sujeto tener una primera experiencia de la imagen de su cuerpo completo, ya que aún no puede acceder al conocimiento específico del cuerpo propio real. Así, pues, el estadio del espejo presupone "su destino de alienación en lo imaginario". La imagen óptica que le devuelve el espejo es exterior y simétricamente

¹⁷² El estadio del espejo en tanto formador de la función del yo fue presentada por Lacan en una comunicación al XVIº Congreso Internacional de Psicoanálisis, en Zurich, el 17 de julio de 1949 y recogida en *Écrits 1*, pp. 12/17 .

invertida, condiciones que darían lugar al “el desconocimiento crónico” en las relaciones del sujeto consigo mismo¹⁷³. Pero lo más importante es que la alienación en lo imaginario coloca al sujeto en “una línea de ficción irreductible para siempre”¹⁷⁴, y que las ficciones identificatorias al ser procesuales, no entregan la imagen del cuerpo como algo dado sino como “Gestalt”, en la cual “la forma es más constituyente que constituida”¹⁷⁵, pues se trata de una identificación primaria (el yo ideal), previa a su pasaje a la fase simbólica en la que se objetivará “en la dialéctica de identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto”, fase en la que ya se puede hablar de identidad¹⁷⁶.

Se puede pensar en el yo ideal como una forma psíquica en el registro de lo imaginario, elaborado desde la imagen del cuerpo propio en el espejo. Puede constituirse porque se trata de una “Gestalt” con “efectos formativos”¹⁷⁷, en la que el niño intenta ajustarse a la forma exterior que percibe. Es una forma sin contenido, pero cuando busque al otro, cuando el mundo exterior a él no le sea indiferente, cuando supere esta forma primigenia, por medio de la imitación y la repetición, el yo adquirirá contenido y la forma se estructurará: el niño repetirá lo que ve hacer y decir. Lo dominarán así los “fantasmas” del mundo exterior y quedará enajenado por su encuentro con el otro en la dialéctica social, en el lenguaje, el campo del Gran Otro. Esta dialéctica es un campo de fuerzas del deseo en la que el sujeto se ve alienado a las diferentes funciones y relaciones, a su cuerpo entendido como organismo, a su realidad. Del estadio del espejo se sale humano, como deseo del otro, que intenta ser reconocido¹⁷⁸, no satisfecho.

En la ya mencionada línea de ficción en que el espejo sitúa a la instancia del “yo”(je), la imago que se constituye establece una relación entre los cuerpos artificiales -estatuas o autómatas- y esta primera percepción de la forma total del cuerpo. La imagen espeacular tendría una doble función: la de prefigurar la alienación a la mirada a través de la imagen y, en cuanto símbolo de la permanencia del yo (je), la de proyectarse en cuerpos construidos -en especial el autómata-, con los cuales mantendría una relación “ambigua”,¹⁷⁹

¹⁷³ DORR, pp. 92/93.

¹⁷⁴ LACAN, (E), p. 12.

¹⁷⁵ LACAN, op.cit., p. 12.

¹⁷⁶ LACAN, *Íbid.*, p. 12.

¹⁷⁷ LACAN, *Íbid.*, p. 13.

¹⁷⁸ En “Les Psychosis” Lacan define el reconocimiento como “aquellos a través de los cuales ustedes lo instituyen (al Otro absoluto), pero no como un simple elemento de la realidad, un peón, una marioneta, sino como un absoluto irreductible, de cuya existencia como sujeto depende el valor mismo de la palabra en la cual ustedes se hacen reconocer”. Lo ejemplifica en la fórmula: “Eres mi maestro”/“Soy tu discípulo”, en la cual el sujeto se hizo reconocer implícitamente como discípulo por el Otro al que puede reconocer explícitamente en sus palabras como su Maestro. El valor fundamental de dichas palabras reside en que aquello a lo que apunta el mensaje, es que el otro está allí en tanto Otro absoluto. Citado en DORR, p. 179

¹⁷⁹ LACAN, *Íbid.*, p. 13.

Dicha ambigüedad podría estar relacionada con el hecho de tratarse de imágenes liminares entre el mundo interior de los sueños o las alucinaciones y el mundo exterior, y en ella se fundamentaría toda la literatura acerca del motivo del doble en sus múltiples figuraciones¹⁸⁰. A los autómatas, muñecos y maniquíes del arte y la literatura, se los percibe -y se los concibe- con frecuencia bajo la consideración de "reflejos" y "dobles"¹⁸¹, consideración que parece no tener en cuenta más que la identificación primaria, una proyección del campo de lo Mismo¹⁸². Sin embargo, éstos podrían guardar con el sujeto no una relación imaginaria sino simbólica, determinados por la diferencia y la repetición.

El artículo de Asunción Álvarez Rodríguez sobre la verdad literal¹⁸³, podría servir de paradigma de la diferencia entre la relación refleja, espectral y la simbólica. La autora observa que la transición del logograma de las primeras escrituras al fonograma supone la aparición de la letra y, al mismo tiempo, la comprensión de que el lenguaje posee una doble articulación. Siguiendo a Lacan, subraya que la oposición entre la letra y el significante reside en que ésta queda situada en lo real frente al significante simbólico que no pertenece a dicho registro. Permanece conectada a él pero autónoma respecto al significado imaginario que se le pudiera atribuir. En la logografía, el significante simbólico y el significado imaginario se identifican; en la fonografía, por el contrario, se mantiene clara la distinción al apuntar a la materialidad que soporta al significante (el sonido) y no al objeto.

Como en esta escritura, los cuerpos artificiales se constituirían en significantes simbólicos que apuntan a su propia materialidad artificial, pero en el motivo del doble habría una identificación del cuerpo real con la imagen reflejada pues -en palabras de la autora- , "ambos parecen quedar capturados en el ícono". En tanto que la diferencia que distanca al cuerpo real del cuerpo artificial nunca se colmará hasta el punto de llegar a la identificación.

También tiene en cuenta la relación que Lacan establecía entre el rasgo unario freudiano¹⁸⁴, el primer significante en su forma elemental instituido como huella parcial ,

¹⁸⁰ "Para las imagos (...) la imagen espectral parece ser el umbral del mundo visible, si hemos de dar crédito a la disposición en espejo que presenta en la alucinación y en el sueño la imago del cuerpo propio, ya se trate de sus rasgos individuales, incluso de sus mutilaciones, o de sus proyecciones objetuales, o si nos fijamos en el papel del aparato del espejo en las apariciones del doble en que se manifiestan realidades psíquicas, por lo demás heterogéneas." LACAN, (E), p. 13.

¹⁸¹ "En el centro de la temática del doble y del autómata se halla siempre la idea del reflejo, del espejo que muestra al otro que hay en nosotros mismos". CREGO, p. 22.

¹⁸² El texto clásico de Dostoiewski, *El doble* sería un ejemplo de proyección de lo mismo en tanto que "Lejana" de Julio Cortázar del doble como otro.

¹⁸³ "La verdad literal: judaísmo y ciencia en Lacan"

¹⁸⁴ "Según Freud cuando el objeto se pierde, la investidura que se dirigía a él es reemplazada por una identificación que es "parcial, extremadamente limitada y que toma solamente un rasgo de la persona

y las primeras escrituras logográficas que representan el objeto. Ese primer significante funciona como una muesca de conteo en la culata de un revólver o en un muro – según los ejemplo de Lacan – y alude a algo que se ha repetido sin reparar específicamente en las diferencias que individualizan a cada repetición¹⁸⁵. (Como las marcas de conteo en la pared que aparecían en el cortometraje de Svankmajer).

De esta manera, se produce un deslizamiento de lo sensible que da cuenta de las diferencias hacia un nuevo registro, el de lo simbólico, que sólo informa de la serie que representa la primera muesca. Como el rasgo unario es una marca identitaria entre otras muchas en el registro simbólico de la identidad, ésta ya no se funda en la apariencia (de lo imaginario) sino en la materialidad (de lo simbólico). El “Doppelganger” pertenecería, pues, al registro de lo imaginario, en tanto que el cuerpo artificial formaría parte de lo simbólico, pues no narra el conflicto de la identidad dividida como lo hace el doble, sino que trata de las estrategias de construcción de dicha identidad a través de diversos objetos que pueden, o no, convertirse en persecutorios, como un doble. Las posiciones sucesivas del sujeto dependen del significante bajo el cual se coloque¹⁸⁶ y por ello sólo se realiza como discurso de la mirada en el lugar del Otro¹⁸⁷. En el lugar del autómata, el muñeco o el maniquí, entendidos como discurso del inconsciente, como discurso del Otro.

“objeto” *Psicología de las masas y análisis del yo*, 1921. A partir de esta identificación Lacan elabora su concepto de “rasgo unario”. CHEMAMA y VANDERMERSCH, p. 576.

¹⁸⁵ “... la repetición es simbólica por esencia, el símbolo, el simulacro es la letra de la repetición misma. Mediante el disfraz y el orden simbólico, la diferencia queda comprendida en la repetición”. DELEUZE, (DR), p. 61.

¹⁸⁶ LACAN, SXI, p. 216.

¹⁸⁷ LACAN, op. cit., p. 214.

2.2. El campo escópico. El espejo y sus objetos

La sujeción del sujeto se produce no solamente al lenguaje sino, en una etapa temprana, a la mirada. Freud había definido a las pulsiones -de vida y de muerte- en la confluencia entre lo somático y lo psíquico, subrayando su carácter inacabado, parcial; su pluralidad y lo incierto de sus destinos. La fuente de las pulsiones es corporal y se forma con la excitación de un órgano cualquiera por su objeto, que es todo aquello que permita la satisfacción. Lacan amplió el campo pulsional con la mirada y la voz y subrayó su carácter provisional e incompleto, debido a la inadecuación del objeto, que también es parcial.

En una parte del Seminario XI, *De la mirada como objeto a minúscula*, Lacan distingue en el campo escópico las funciones del ojo y de la mirada y sostiene que hay un "dato-a-ver, una "mancha" anterior a lo visto, cuya función, junto con la de la mirada, rige a la vez que escamotea un tipo de visión "que se satisface consigo misma imaginándose como conciencia" y que, al volverse hacia sí misma, evita la función de la mirada. Así, la mirada pertenece a la cultura, como el ver a la fisiología.

En el ámbito de la cultura, prevaleció entre los siglos XIII y comienzos del XIX una cierta clase de mirada sobre el cuerpo, que Rafael Mandressi¹⁸⁸ denomina "mirada anatómica", inaugurada por las descripciones del cuerpo de Andrea Vesalio, que continúa con los estudios renacentistas, especialmente de Leonardo Da Vinci, pasa por las metáforas de La Mettrie y Descartes, cuyo colofón en tres dimensiones será la construcción de autómatas humanos. Esta mirada se caracteriza por entender que el objeto se constituye como una estructura, en la cual cada parte cumple una función específica, concepto que se extiende a todos los seres vivos de todas las especies, los cuales estarían "articulados, "montados", como las partes de una arquitectura¹⁸⁹, el más claro ejemplo de estructura del que se disponía. Descartes se interesó, explícitamente, por lo que se podía ver -y, en consecuencia, describir- en el organismo humano y esta mirada arquitectónica y descriptiva correspondía a un estadio de la cultura -a una "episteme", en palabras de Foucault- en la que el descubrimiento de la naturaleza como objeto de estudio otorgará su carácter a la modernidad.

¹⁸⁸ *Le regard de l'anatomiste. Dissections et inventions du corps en occident.* 2003. Seuil. Paris. Citado en MONTIEL, p. 152.

¹⁸⁹ MONTIEL, pp. 152/157.

El paradigma arquitectónico de la mirada anatómica será sustituido en el siglo XVII por el mecánico, con la construcción de autómatas y el establecimiento de premios por las academias de medicina para aquellos que pudieran dotar a alguno de la palabra, ya que pensaban que el lenguaje diferenciaba a la especie humana de los animales. El anhelo de los alquimistas de producir vida humana natural -el homúnculo- es así enterrado en los talleres mecánicos de los fabricantes de autómatas¹⁹⁰ quienes, conservando el principio estructural, desnaturalizarán el modelo, ya desnaturalizado por la mirada.

Lacan define a la mirada como "el envés de la conciencia" y afirma que "más allá de la apariencia no está la cosa en sí, está la mirada"¹⁹¹. De este modo subraya, no solamente nuestra alienación a ella¹⁹² sino que dicha alienación también implica, en el acto de mirar, una "imposición de forma"¹⁹³. En otras palabras: podemos "darle cuerpo"¹⁹⁴ a la mirada porque el hombre piensa con su objeto (Aristóteles), y éste llevaría la marca del sujeto, como la lleva el carrete en el juego del fort-da, representativo de la ausencia, del paso al lenguaje y de la sustitución del objeto por un significante¹⁹⁵. El cuerpo artificial sería ese significante ubicado en la dimensión simbólica con el cual el sujeto entra en la cadena de significantes a fin de constituirse. Si el sujeto se funda en la falta, la mirada que busca su objeto lo encuentra como objeto de deseo -el "señuelo"¹⁹⁶, el "fantasma"-, en el campo del Otro.

¹⁹⁰ En "El hombre de la arena" Hoffmann establece una línea de continuidad entre los alquimistas y los técnicos constructores de autómatas y ambos forman parte de la misma mirada siniestra, ya que el homúnculo que pretenden lograr Coppelius y el padre de Nathanael en sus sesiones alquímicas carece de ojos, lo que hará estallar la cadena de significantes que acabará con la vida del protagonista.

¹⁹¹ LACAN, SXI, p. 91.

¹⁹² "... pues ese ojo no es sino la metáfora de algo que más bien llamaría el brote del vidente- algo anterior a su ojo. El asunto está en deslindar ... la preexistencia de una mirada – sólo veo desde un punto, pero en mi existencia soy mirado desde todas partes". LACAN, op.cit., p. 80.

¹⁹³ ARNHEIM, p. 18.

¹⁹⁴ LACAN, op.cit., p. 91.

¹⁹⁵ En *Más allá del principio del placer* Freud describe el juego de su nieto de dieciocho meses con el que aclara el acceso al lenguaje a partir de la pérdida. Lacan subraya el papel del carretel, el "pequeño a", en el que está retenido algo del yo del niño. LACAN, op.cit., p. 70.

¹⁹⁶ El objeto de deseo es, según Lacan, un fantasma, un señuelo que lo sostiene. Op.cit., p. 193.

2.3. Olimpia : fantasma en el espejo / “objeto a” en el discurso.

“El objeto aquí es mirada –mirada que es sujeto, que lo alcanza, que acierta en el tiro al blanco .LACAN. Seminario XI.

Como decía Foucault , “el objeto no aguarda en los límbos el orden que va a liberarlo”¹⁹⁷, pero en la superficie donde emergerá deben existir las condiciones de posibilidad de que esto suceda. A principios del siglo XIX los artistas contemplaban críticamente los caminos prometeicos de la ciencia y la técnica. Como testimonio de esta desconfianza por lo que consideraban una dejación ética, al desentenderse de las consecuencias de sus conquistas, Mary Shelley dejó constancia en *Frankenstein o el moderno Prometeo*. La criatura fabricada era un “montaje” de piezas anatómicas animadas por corrientes eléctricas, que reveló su radical alteridad respecto de los seres humanos naturales, aunque poseyera una psique, compartiera sus necesidades fisiológicas, afectivas y sus deseos. No era solamente un ser absolutamente singular destinado a la soledad en virtud de su nacimiento monstruoso, que se constituyó de manera poco amable -a la vez que conmovedora- en la imagen romántica del ser, escindida entre el genio y el monstruo. Desvelaba, además, una actitud en la ciencia y la tecnología que evitaba toda reflexión, más allá de lo científico, que pudiera poner límites a sus investigaciones y que lo enfrentara en conciencia ante las consecuencias de sus descubrimientos. Aparece en el texto de Shelley el problema de la responsabilidad personal del creador y revela las preocupaciones éticas y filosóficas de esa generación romántica, a la par que la profunda desconfianza en las convulsiones que la ciencia y la tecnología modernas estaban suscitando .

E.T.A. Hoffmann fue, de entre los artistas románticos, quien más se ocupó de las nuevas criaturas artificiales en diversos cuentos. Él mismo era un aficionado a la construcción de juguetes automáticos y varios de sus personajes serían, en realidad, máscaras del escritor. No cae bajo la seducción del autómata -es decir, de la tecnología- e instaura una mirada muy crítica dirigida a los beneficiarios de la mecanización de la vida , así como a los efectos que ésta producía en los espíritus. Los artefactos mecánicos aparecen en varios de sus cuentos y, en *Los autómatas*, se refiere a un turco parlante¹⁹⁸, cuya agudeza le permitía penetrar en la mente y las circunstancias de la persona que le dirigía alguna

¹⁹⁷ *Las palabras y las cosas*, p. 73.

¹⁹⁸ Su referente es el famoso turco jugador de ajedrez de Maelzel, al que Edgar Allan Poe dedicó una crónica y que mereció también la atención de Ambrose Bierce , en su cuento *El maestro de ajedrez de Moxon*.

pregunta, a la que respondían más o menos crípticamente, como los oráculos. Es el espíritu lo que interesa a Hoffmann, no la perfección mecánica con que están concebidos, a la que desprecia en tanto fin en sí mismo.

Pero es en *El hombre de la arena*, un drama de la mirada, donde abordará el problema del cuerpo artificial en la que aquella aparece diseminada en los distintos niveles presentes en el relato: psíquico, racional, filosófico, moral, afectivo, el de la sociedad y la cultura, a la vez que opone una poética crítica frente ciertos excesos del movimiento romántico.

Freud consagró un estudio a este cuento -*Lo siniestro (1919)*-, en una de sus numerosísimas incursiones en el campo la literatura y el arte, a partir de un artículo que Emil Jentsch había publicado en 1906, *Sobre la psicología de lo siniestro*, en el cual asociaba dicho sentimiento con lo insólito. Freud acepta que lo siniestro ("Unheimlich") – "aquella suerte de espantoso"-, al irrumpir en lo cotidiano y familiar causa sorpresa porque es algo novedoso e irregular incrustado en la superficie tersa de lo ordinario. Pero al repasar la genealogía de la palabra "Heimlich" -vernáculo, familiar-, observa que las acepciones que a lo largo del tiempo va cobrando la palabra superan "la ecuación siniestro-insólito" de Jentsch. Dichos significados discurren antes por el lado "oculto" y "secreto", por lo "sustraido al conocimiento", para llegar a lo "inconsciente" y lo "peligroso". La ambivalencia se convierte en paradoja cuando, finalmente, lo que era "Heimlich", conocido y vulgar, "libre de fantasmas", se convierte en lo contrario, en "Umheimlich". Sin embargo, "Unheimlich" conservará en sí mismo algo del "Heimlich" originario¹⁹⁹.

Más adelante se volverá sobre este gesto de que algo se convierta en "lo contrario", sobre todo en lo que se refiere a los dos personajes femeninos del texto: Clara, que representa en cierto aspecto lo "Heimlich" y Olimpia, lo "Unheimlich". La mirada de Nathanael, que ama y detesta alternativamente a la mujer y a la muñeca, cuyas identidades cruza más de una vez, acabará por identificar a Clara con Olimpia. Freud centrará el tema del cuento, no en Olimpia la autómata, a la que no atribuye el efecto de lo siniestro, sino en el significante que inaugurará la cadena en la cual ésta no es más que un eslabón originado en el relato del "hombre de la arena", que mutila los ojos de los niños, motivo que Freud asocia con la castración.

Nathanael, el protagonista, disocia la imagen del padre (temido/amado): el padre temido se proyecta en Coppelius, luego en el profesor Spalanzani (quien, como tal, ocupa un rol paterno) y más tarde, en el óptico Coppola. Freud justifica esta doble imago en el hecho

¹⁹⁹ FREUD, pp. 12 /18.

de que así como su padre alquimista construía “algo” con rostro humano en el brasero, Spalanzani y Coppola hacían lo propio con la muñeca Olimpia y esta sería, en la interpretación de Freud, la materialización de la posición femenina del niño frente a su padre, causa del amor obsesivo del joven Nathanael por la autómata. Ese amor de carácter narcisista lo hará alejarse de Clara, a la que no es capaz de amar como adulto a causa de esa fijación con el padre²⁰⁰. Más adelante se volverá sobre la interpretación freudiana de Olimpia como proyección narcisística de Nathanael, ya que en el cuento de Hoffmann su mirada se confronta con las otras que construyen el relato, en tanto Freud centró su análisis en la del personaje, en posición de analizado.

El lector del cuento de Hoffmann es introducido al relato a través del género tradicional de la epístola: tres cartas anuncian que la mirada es el principio rector del discurso. La primera es la que escribe Nathanael a su amigo Lothar en la cual le confía su trauma de infancia, una construcción que el niño elabora a partir de los sucesos que alteraban periódicamente su vida familiar, habitualmente cálida y presidida por un padre afectuoso y dedicado. La mirada infantil había observado que algunas noches el padre “se sentaba en su sillón, mudo, ausente y con la mirada fija”(p.282), los niños recibían libros de estampas para entretenerte la velada, que no se prolongaba como siempre, y eran enviados a sus habitaciones bajo la broma materna de que, en caso de que no se durmieran, vendría el arenero; signos todos que anuncianan una de las odiadas visitas del abogado Coppelius y el encierro de éste con su padre en el estudio.

La mención al arenero era un gesto cultural por parte de la madre, una cita. A ella no le gustaba relatar ese cuento a sus hijos, y Nathanael debió recurrir a la anciana niñera de su hermana para poder saber a qué se refería la madre. El cuento del arenero enfrentará dos miradas: la culta y racional de la madre²⁰¹ con la popular y fantasiosa de la vieja niñera²⁰². Este enfrentamiento entre dos clases de mirada –culto/popular; fantástica/racional- permanecerá vigente en todo el texto.

Asimismo, en esta misma carta queda establecida la posición de voyeur²⁰³ de Nathanael, quien finalmente se esconderá en el gabinete paterno para espiarlos y recibe, cuando es descubierto por ambos hombres, el trato de un muñeco, convertido en emblema del

²⁰⁰ FREUD, p. 22.

²⁰¹ “No hay ningún hombre de la arena, cariño – respondió mi madre- ; cuando digo que viene el hombre de la arena, sólo quiero decir que estás somnolientos y no podéis mantener los ojos abiertos, como si os huibieren echado arena en ellos.” HOFFMANN, p. 283.

²⁰² “... ¿es que no lo sabes?, echa a los ojos puñados de arena, de forma que les saltan ensangrentados de la cabeza; entonces él los mete en un saco y se los lleva a la media luna para dar de comer a sus crías...” HOFFMANN, p. 283.

²⁰³ El psicoanálisis considera que la pulsión activa de ver se constituye desde la infancia y puede tener destinos diferentes: transformarse en lo contrario, la vuelta a la persona, propia, la represión o la sublimación. Lacan señala, por su parte, que existiría “la exigencia de que algo en el objeto se preste a la dimensión de espectáculo”. CHEMAMA/VANDERMERSCH, pp. 692/93.

fracaso de sus experimentos alquímicos por crear vida humana. Nathanael quedará marcado por su propia mirada que ha construido una realidad cuyo significante -los ojos ausentes del fallido homúnculo²⁰⁴- formará parte de una cadena (ojos, gafas, catalejo) que se cerrará con su muerte.

La segunda carta es de Clara la cual, en virtud de un acto fallido de Nathanael al dirigirle a su nombre la destinada a Lothar, está al tanto de su contenido y le escribe desde una posición que, si bien acepta la subjetividad del retrato monstruoso que hace el joven de Coppelius, construye en la carta su propia narración desde su confianza en la consistencia de la realidad -"el mundo exterior, real y auténtico" (p. 291)- y la razón. Justifica los sentimientos de Nathanael por el odio que Coppelius sentía por los niños, traducido en las malvadas triquiñuelas con las que estropeaba constantemente sus placeres cada vez que visitaba la casa. Clara pensaba que la aversión por el personaje que experimentaba la madre se debía a su asociación con los experimentos alquímicos de su esposo, que incidián gravemente en la economía familiar.

El discurso práctico de Clara, que no desea molestar al joven, recubre su posición crítica respecto a lo fantástico explotado por la imaginación popular; sin embargo, le advierte acerca de la subjetividad de la mirada que fabrica fantasías y el peligro de creerlas realidad²⁰⁵. Aparece también en esta carta el motivo del espejo como el espacio de construcción identitaria²⁰⁶, así como el del inconsciente, bajo la forma de un "oscuro poder físico" que transforma los datos de la percepción en un discurso que tiene su propia realidad, bajo la forma de un "fantasma de nuestro propio yo" (p.292).

La tercera carta es de Nathanael, dirigida a Lothar, y lo muestra en lucha con los fantasmas de su inconsciente -confunde al óptico Coppola con Coppelius- y en ella asoman dos motivo, ligados a la mirada: el espejo, nuevamente, y el de los ojos. El primer motivo constituye el marco real: la puerta del despacho de Spalanzani por la que ve a Olimpia por primera vez y luego la ventana de su habitación, dentro del cual discurrirá la percepción de la muñeca como una mujer. Se afirma aquí su posición de voyeur iniciada en la infancia, pero aún mantiene algunos lazos con la realidad cuando

²⁰⁴ "Éste (el padre de Nathanael) blandía unas tenazas al rojo vivo y sacaba con ellas de entre un espeso humo masas centellantes sobre las que luego martillaba con celo. Tuve la impresión de que alrededor había rostros humanos, pero sin ojos... con negras, espantosas, profundas cavidades en su lugar". HOFFMANN, p. 287.

²⁰⁵ "Si hay un poder oscuro que tiende, tan hostil y traicionero, en nuestro interior un hilo con el que luego nos aferra y arrastra hacia un camino peligroso, que de lo contrario no pisaríamos... si hay un poder así, tiene que estar dentro de nosotros, tal como nosotros le damos forma, tiene que ser nuestro propio Yo...." Op.cit., p. 292.

²⁰⁶ "Si tenemos un ánimo firme, fortalecido por una vida alegre, para distinguir siempre como tal la influencia hostil y ajena y recorrer con paso tranquilo el camino al que nos empujan nuestra inclinación y oficio, ese horrible poder perecerá en inútil lucha por conseguir la forma que había de ser nuestra propia imagen en el espejo". Op.cit., 292.

observa que los ojos de la autómata “tenían algo de fijo” y parecía, en su inmovilidad, una retrasada (p.294). El segundo motivo es el de los ojos, asociado metonímicamente a las gafas y finalmente al catalejo. Las gafas le provocan una intensa angustia, ya que en realidad, lo que se produce es una remisión del significante al de los ojos, que inició la cadena y le precede, el que libera las asociaciones con los demás. Sin embargo, acepta el catalejo, que completa su posición voyeurística y que, en otra operación metonímica, envía al espejo en el cual construirá una imagen de Clara -y de sí mismo- como autómata. Parecería así que el espacio del espejo es el reino de Olimpia. Sobre esto se volverá más adelante.

A partir de la tercera carta el relato recae en un narrador con una perspectiva diferente a la del protagonista y que comienza por advertir que una mirada “tan extraña” (p. 294) lo es siempre en “espejo defectuoso” (p. 296), remitiéndola fuera de la subjetividad de las de Nathanel y Clara y atribuyéndola al espejo. El narrador caracteriza la objetividad de su posición mediante el retrato que hace de Clara .Como se verá, no se trata de un retrato “de autor”, sino de uno colectivo, para el que recoge los juicios de varios hombres. Habla de la mirada “luminosa” (p. 297) de la joven, en tanto Nathanael no habla de la mirada de Clara sino que se refiere, sobre todo, a sus ojos. Nathanael los juzga “hermosos e infantiles” (p. 293), una manera sinuosa exaltar su belleza pero devaluar el discurso que se oponía al suyo, al mismo tiempo .

Clara aparece, según el narrador, desde una perspectiva múltiple de “especialistas”²⁰⁷, arquitectos, pintores y poetas , como una persona distinguida por su inteligencia más que por su bellez, si se la consideraba bajo una óptica clásica y, además, carente de atractivo erótico. La descripción repite el tópico de comparar a la mujer con obras de arte. Sin embargo, esta vez el paradigma no serán las “Venus” ni las “afroditas” clásicas, sino obras de artistas contemporáneos que desafían sus principios. Y uno de los más importantes , los que resiste la entusiasta descripción de los entendidos, era el principio de unidad en la expresión. El retrato de Clara se podría considerar cubista y sinestésico, al reunir las distintas perspectivas –visuales, sonoras, táctiles- en un conjunto voluntariamente plural y fragmentario.

²⁰⁷ “Clara no podía pasar por bella en absoluto; así lo opinaban todos los que por su oficio entienden de belleza. Sin embargo, los arquitectos ensalzaban sus puras proporciones, los pintores hallaban que su nuca, hombros y pecho estaban formados casi con demasiada castidad, se enamoraban en cambio todos de sus maravillosos cabellos de Magdalena y disparataban en abundancia sobre su colorido digno de Battoni. Uno de ellos, un verdadero fantasioso, comparaba de forma por demás extraña de los ojos de Clara con un lago de Ruisdael, en el que se refleja el cielo sin nubes, puro azur, bosque y flores, el rico paisaje de toda una vida alegre y colorida. En cambio, poetas y pintores iban aún más lejos y decían: ‘¡Cómo lago... cómo espejo! ¿Acaso podemos mirar a esa muchacha sin que de su mirada salgan a nuestro encuentro maravillosos cantos y sonidos celestiales, que penetran en lo más hondo de nuestro ser, despertándolo y agitándolo? Si después de eso no cantamos nada de verdad inteligente, es que no hay mucho dentro de nosotros y lo leemos con claridad en la fina sonrisa que flota en torno a los labios de Clara cuando nos disponemos a entonar algo que quiere ser canto, aunque sólo producimos sonidos sueltos, confusos, entremezclados.’ HOFFMANN, p. 296/297

Hoffmann, a través de este retrato, plantea una nueva mirada sobre la mujer, muy diferente a la de Nathanael quien, a la postre, opta por la pasividad y aquiescencia de la autómata en tanto sostén su narcisismo. La descripción física de Clara²⁰⁸ destruye muchos tópicos, aunque no todos -la constante referencia a lo infantil-, respecto de lo femenino, ofreciendo una imagen de mujer en todo diferente a la contenida y encorsetada que se consideraba de buen tono en la sociedad burguesa. A la vez, el retrato expresa una poética de la distancia -la construcción, el trabajo artístico como el del primer Nathanael, que se movía "entre la ciencia y el arte" (p. 297)- frente a la pura efusión afectiva y las "confusas sombras" (p.297) de cierto romanticismo²⁰⁹.

Esta descripción subraya la mirada activa del personaje femenino -"¡Cómo lago!... ¡Cómo espejo!"- que la extrae de su contigüidad con la naturaleza y de la contemplación narcisística de lo mismo. Sin embargo, también contiene un elemento -el espejo- que ocasionará la delirante identificación con Olimpia en la torre de la iglesia. La representación que el narrador hace de Olimpia en la escena del baile subraya las notas extrañas que, en un sentido diferente, también la alejaban de lo biológico; esta vez para asimilarla, no al campo artístico, sino al mundo de los objetos industriales, a las máquinas²¹⁰.

Con la mediación de un objeto, el catalejo -tercer eslabón de la cadena ojos/gafas/catalejo-, observará Nathanael a Olimpia a través de la ventana. El motivo de la ventana, habitual en la plástica, en el teatro y en la literatura, funciona como marco que sitúa el tema en un espacio de realidad, pero al mismo tiempo lo dilata más allá, al igual que el catalejo. La imagen de Olimpia así obtenida es introyectada en la conciencia de Nathanael, en tanto parte del mundo real, y dicha inclusión queda justificada por la forma cuadrangular de la ventana²¹¹. Así, la mirada mediada y deseante de Nathanael situaba a Olimpia, paulatinamente, del lado de la vida, y la esperanza de que "le mirase al parecer sin volver la mirada" (p. 303) culminaba, a medida que él hundía sus ojos en los

²⁰⁸ "Clara tenía la viva fantasía del niño alegre y despreocupado, infantil, un ánimo tierno profundamente femenino, una inteligencia luminosa y aguda. Los enredadores y fantasiosos lo tenían difícil con ella porque, sin hablar mucho, lo que no estaba en la naturaleza silenciosa de Clara, su luminosa mirada, y aquella fina sonrisa irónica, les decía : '¡Queridos amigos! ¿Cómo podéis pedirme que considere verdaderos personajes, con vida y emociones, vuestras confusas sombras? Por eso, Clara era tachada por muchos de fría, insensible, prosaica; otros en cambio, que entendían la vida en su clara profundidad, amaban al máximo a esa muchacha sensible, comprensiva, infantil, pero ninguno tanto como Nathanael, que se movía con alegría y fuerza en la ciencia y el arte.' HOFFMANN, p. 297

²⁰⁹ Una poética cercana a la de Poe y la de Baudelaire.

²¹⁰ "Olimpia aparecía rica y elegantemente vestida. No se podía menos de admirar su bien formado rostro, su porte. La inclinación un poco extraña de la espalda, la delgadez de avispa de su talle, parecían causadas por una ropa excesivamente apretada. En su paso y actitud, tenía algo de medido y rígido que a más de uno le resultaba incómodo; se atribuyó a la tensión que la reunión le causaba." Op.cit, p. 306.

²¹¹ "Por constituir un agujero expresa la idea de penetración, de posibilidad y de lontananza: por su forma cuadrangular, su sentido se hace terrestre y racional. Es también un símbolo de la conciencia, especialmente cuando aparece en la parte alta de una torre, por analogía de ésta con la figura humana." CIRLOT, p. 458.

suyos, en la satisfacción de ver que “aquella mirada se iba haciendo cada vez más ardiente, cada vez más viva” (p.311).

La ventana es también un límite entre lo interior y lo exterior, cuyo marco fragmenta a su vez el espacio de fuera, acotando lo que entrará al mundo interno del observador. Lo que debería constituir un “filtro”²¹² que permitiera reordenar la imagen en la conciencia mediante pactos entre lo subjetivo y lo objetivo, se convertirá en un espejo, ya que en la conciencia de Nathanael no hay otro pacto posible que no sea con su trauma de infancia. Mirándose en los ojos de Clara será la Muerte (del padre) quien le devuelva la mirada (p. 300) y más tarde, la imagen de ella en el catalejo, al final del relato, será la de una autómata.

De esta manera, el espejo cerrará la cadena de significantes. Allí, la mirada no tiene acceso a lo real sino a los fantasmas, metamorfosis que se operan en los personajes desde la mirada del protagonista: el padre se transforma en Coppelius, Coppola en Coppelius, las gafas en ojos, Clara oscilando entre la mujer y la autómata, Olimpia en mujer, él mismo en muñeco. Éstos proyectan la imagen opuesta a lo que construye la mirada de Clara, cuyo emblemático nombre salpica el relato con expresiones relacionadas con “ver claro”, que atan a múltiples asuntos: la vida, las personas, la belleza, la lectura y la naturaleza. La mirada que “ve claro” posee el atributo de la luminosidad que Nathanael asigna primero a su novia y luego a Olimpia. Pero el espejo en el que mira no es un cristal en que puede ver “con claridad”, sino una “superficie oscura y mal pulimentada” (p.296), en la cual las identidades son oscilantes y reversibles. La figura de Coppola pasa de ser un “horrible fantasma” a ser “un respetable mecánico y óptico”, aunque su conducta y su discurso lo hagan inquietante y extraño, también a ojos del lector.

La mirada no es un acto sin objeto. La de Nathanael es la de un voyeur que desea descubrir “lo contrario de lo que ve”²¹³: Coppelius /“hombre de la arena”, Olimpia /mujer, Clara/autómata/, Clara/Olimpia. En todos los juicios del personaje siempre está presente la extrañeza a causa de el envaramiento corporal de Olimpia, de su inactividad, de sus ojos “rígidos y muertos”, que chocaban con la perfección de su rostro. Todas las señales del artificio quedan acentuadas en el baile, desde la “inclinación un poco extraña de su espalda” hasta “el paso y actitud algo medido y rígido”- adjetivo que, según la traducción,

²¹² “La ventana señala la limitación de la mirada y encuadra en su marco el segmento de mundo exterior al que nos asomamos, evidenciando de ese modo la subjetividad del observador. También es umbral, filtro que relaciona dentro y fuera, el mundo interior y el exterior, vínculo entre los dos polos del observador y observado, el sujeto y el objeto.” PEREZ y FORTEA, en HOFFMANN, *Cuentos*, p. 74.

²¹³ “La pulsión activa de ver está presente en el hombre desde su infancia y puede tener, como las otras pulsiones, destinos diferentes: la transformación en lo contrario, la vuelta hacia la persona propia, la represión, la sublimación.” CHEMAMA, p. 692.

se repite bastante en el relato-, y revelan la ausencia de un ritmo y una cadencia naturales en los movimientos del cuerpo. Éstas señales, al igual que el tono de su voz "casi cortante", son registradas pero no codificadas como signos de artificio y encuentran una justificación según la cual podrían ser interpretadas como "todo lo contrario"; por ejemplo, los cambios térmicos que Nathanael dice advertir en la autómata son atribuidos al contacto de sus labios o a una reacción provocada por la intensidad de su mirada. La ausencia de discurso en Olimpia es interpretada, asimismo, a favor de sus cualidades como oyente, en una actitud que aprecia, en tanto es "lo contrario" del desinterés que había mostrado Clara hacia su reciente producción poética, dominada por la más desaforada y negra fantasía.

En la mirada de Nathanael todos sus allegados se convierten en "lo contrario": el padre dedicado y cariñoso, en uno distraído y lejano; el armario empotrado en gabinete de alquimia, él mismo en muñeco, bajo las manipulaciones de Coppelius. El espacio que organizan sus percepciones es el que muestra el espejo: defectuoso, enrarecido y transformado. El estudio del padre, donde transcurrían las cálidas reuniones familiares, será el sitio infernal en el cual ese padre se perdía y se transformaba en Coppelius; y éste, a su vez, en el arenero. La mirada de Nathanael creaba un espacio de metamorfosis donde nada permanecía estable y donde las alteraciones de todo rango, incluidas las cromáticas -"no es necesidad de mis ojos que todo me parezca gris" (p.288)-, no son un producto de la visión sino de la mirada.

La mirada de Nathanael no se configura como la única relación con la "verdad" de la muñeca debido a las diferentes posiciones que ocupa la autómata para los diversos sujetos, pues Hoffmann la construye, niega, matiza y finalmente destruye, según las miradas de éstos, afirmando así su diferencia: autómata que parece una mujer, mujer que se comporta como una autómata, autómata que es una mujer aunque parezca a veces una autómata, producto de un sujeto delirante el cual, sin embargo, rescata huellas de la conexión con la realidad, producto de unos sujetos rationalmente conectados con la realidad, o de sujetos conectados con una imagen utópica y prometeica de sí mismos, etc. Según la interpretación de Freud, Olimpia sería la proyección narcisística del protagonista. Pero, al mismo tiempo, la lectura del cuento admite otras perspectivas en tanto la estructura literaria organiza el material de la narración en múltiples discursos de la mirada, como ya se ha visto. En tanto proyección narcisística en el espejo tendría el estatuto de una identificación primaria, a la que Lacan denomina "el pequeño otro", el compañero en el orden de lo imaginario, el doble. Pero existe una segunda dimensión de

la alteridad, el “gran Otro”, que no es un semejante ni un fantasma sino el orden preexistente del lenguaje²¹⁴

Lacan se referirá que el “muro del lenguaje”²¹⁵ como una superficie de inscripción -no un plano reflectante- , el cual nos funde en el Otro a la vez que nos impide comprenderlo. Es un mediador entre la mirada y lo real, con el cual el sujeto carece de una relación directa, si no es a través de una escritura, constituida por el “objeto a”, al que Lacan denomina “objeto causa del deseo” y cuya característica es la diferencia. Al no ser un objeto de la realidad, es irrepresentable como tal y sólo pude ser identificado por sus fragmentos, objetos parciales del cuerpo, entre ellos, la mirada²¹⁶. Olimpia podría constituir, pues, “ese objeto a”, producto de la mirada que no se agota en la imagen narcisística y no puede ser confundida con lo real ni con un fantasma .

El lector también puede contemplar a Olimpia, no como una unidad cerrada de significados excluyentes o un fantasma en el campo de las proyecciones y de la representación, sino como un objeto que aparece como lo que es y pone de manifiesto la existencia del sujeto en tanto deseante, quien no desea aquello que puede satisfacerlo sino el lugar de la satisfacción. Ese lugar más allá de la necesidad representa su condición de deseante , pero es un lugar que nunca alcanzará.

El carácter “siniestro” de la autómata estaría fundado en que arrastra algo de la “cosa”²¹⁷ que no es. Si Nathanael quedaba atrapado en el espejo y en el retorno de lo mismo²¹⁸, Olimpia podría ser considerada como un cuerpo artificial (¿qué? ¿quién?) que apunta al Otro, el objeto causa del deseo que encuentra su anzuelo en algo perdido .

²¹⁴ “Il y a deux autres à distinguer, au moins deux – un autre avec un A majuscule, et un autre avec un petit a, qui est le moi. L’Autre , c’es lui qu’il s’agit dans la fonction de la parole. LACAN, (LM), p. 324.

²¹⁵ “Il y a donc le plan du miroir, le monde symétrique des ego et des autres homogènes. Il faut en distinguer un autre plan, que nous allons appeler le mur du langage. C’est à partir de l’ordre défini par le mur du langage que l’imaginaire prend sa fausse réalité, qui est tout de même une réalité vérifiée. Le moi tel que nous l’entendons, l’autre, le semblable, tous ces imaginaires sont des objets. Parce qu’ils sont nommés comme tels dans un système organisé, qui est le mur du langage. LACAN , op.cit., p. 344.

²¹⁶ Los objetos parciales son cuatro : “el objeto de la succión (el seno), el objeto de la excreción (heces) , la voz y la mirada.” CHEMAMA/VANDERMERSCH, p. 480.

²¹⁷ En los textos de Freud, la “cosa” (das Ding) es aquello a lo que apunta el sujeto en la pulsión. Sería el “objeto absoluto, objeto perdido de una satisfacción mítica”.CHEMAMA/VANDERMERSCH, p. 476.

3. DISCURSOS DEL DESEO

3.1. El deseo masculino y el simulacro en "La Eva futura" de Villiers de l'Isle-Adam

"Figuras maravillosas... personificaciones de las más elevadas ideas y conceptos, realizadas con los materiales más nobles, permitirán construir también símbolos válidos para una nueva fe". OSKAR SCHLEMMER

Se planteó en la segunda parte de este estudio la posibilidad de que los cuerpos artificiales fueran escrituras en el marco del lenguaje, objetos pulsionales alienados en la mirada. En ésta se los considerará desde dimensión del deseo, la falta inscripta en la palabra y el lugar del Otro. Según las enseñanzas del psicoanálisis, dichas instancias permitirán al niño convertirse en sujeto al establecer una relación simbólica con el deseo del otro (la madre), a través del deseo del otro, ya que en ese estadio es incapaz de satisfacer por sí mismo sus necesidades. El otro inscribe al niño en ese registro, al responder a su demanda y recibir su reconocimiento. Es esta respuesta materna quien hará gozar al niño más allá de la satisfacción de su necesidad (la leche) en forma de un suplemento (el amor), que permite su ingreso al orden del deseo. Pero el reencuentro con ese primer goce nunca se repetirá, quedará como falta y lo confrontará con el orden de la pérdida. Cuando trate de significar su deseo en el orden general del lenguaje, la demanda será siempre inadecuada con el objeto que intenta alcanzar, porque ese objeto ("la cosa") es innombrable y su esencia está condenada a "una imposible saturación simbólica". Cuanto más se despliega la demanda, más se acentúa la distancia²¹⁹, pero el lugar de "la cosa" puede ser ocupado por cualquier objeto, que nunca será más que un sustituto de ese imposible el cual, en la ficción de Fellini estaba representado por la autómata/madre que paría a un Casanova que se percibía como otro.

El deseo se expresa por un síntoma oculto en una cadena de significantes cuya conexión con él es desconocida por el sujeto y cuyo desplazamiento de un significante a otro, en una constante sustitución de objetos, tiene carácter metonímico en tanto el sujeto, cada vez que señala un objeto, yerra. De esta persistencia en el error, del deslizamiento a través de la cadena de significantes, proviene el carácter indestructible del deseo, que señala el objeto perdido que no es.

²¹⁹ DORR, p. 167.

Así como el acceso al deseo en el "hombre" está marcado por el Edipo y la castración, el de la "mujer" tiene un recorrido más complicado y guarda enormes diferencias con el masculino, cuyo único punto en común es la elección de objeto dentro del esquema heterosexual. El primer significante para la niña es también la madre como para el niño, pero finalmente lo rechazará, en tanto advierte que está "castrada" como ella, desplazando su deseo hacia otro objeto, el padre. En este momento establecerá la relación edipiana de la que resultará un superyo regido por la angustia de la pérdida del amor paterno y no por la castración, como ocurre con el niño, ya que ella se sabe ya "castrada". La construcción del género es descrita por Freud en 1933, en la cual no define en qué consiste ser "mujer", y se caracteriza por una disposición en principio bisexual, fálica regida por el falo y una posición activa sexualmente cuyo objeto es la madre fálica. Ésta quedará destronada por la castración y el cambio de objeto libidinal al padre, el cambio de zona erógena del clítoris a la vagina y de la posición activa a la pasiva. Sus posibles identificaciones, entonces, pueden formarse de dos maneras en torno a la posición de la madre: 1. como la madre fálica, a la que abandonó como objeto; 2. como la madre rival amada por el padre y supuestamente femenina .

En su estudio sobre la autómata Hadaly, de *La Eva Futura* de Villiers de l'Isle Adam, Gabriel Albiac²²⁰ establece una relación entre la madre ausente y la "mujer" -"esa ausencia rechazada" (p. 53)-, con el cuerpo de la autómata, en tanto "mujer" significaría la alteridad y una invención -"la prótesis de la siempre ausente plenitud fálica" (p. 99), en tanto el goce masculino, como indica Lacan, es el goce del falo- en la necesidad de inventar al otro como anzuelo de su deseo. Sin embargo, según el autor, Hadaly no sería la ausencia sino la presencia, la "mujer plena" (e inusable) objeto del deseo masculino y forma pura, incorruptible de acero y cristal. No es un símbolo ; ella ocuparía toda la extensión de la noción de "mujer", sin fisuras ni distancia.

El "ser" de Hadaly , en su plenitud, quedaría inmovilizado en la definición de Albiac - y, como se verá, también en la del personaje constructor-, como un objeto consistente, en lugar de un significante: "el sueño neoplatónico renacentista del autómata divino", cuyas virtudes ensalzaría constantemente su inventor, Edison, en detrimento de las "mujeres" naturales, a cuya diatriba Villiers -por boca del primero- dedica todo el capítulo III del libro IV. Entre las virtudes de la mujer artificial, Edison subrayará que la autómata quedaría sustraída a la degradación del tiempo, por lo que su belleza quedará a salvo del desastre de lo híbrido.

²²⁰ *Caja de muñecas*.

Esta rémora estaría representada por el maquillaje²²¹, el cual tiene la pretensión de prestar al rostro una belleza inexistente en su estado natural. El inventor distingue así lo “artificial” (el maquillaje) de lo “puro artificial” (la autómata), una, pura y cerrada, situándose en las antípodas de la consideración elogiosa de Baudelaire. Preocupado por la “verdad” (que también sería “una”), sostiene que lo “puro artificial” había generado a Hadaly, en tanto el maquillaje y la vestimenta con que las mujeres se adornan no serían más que atributos falsos, pues la Belleza (con mayúscula), en su opinión, pertenece al campo espiritual de la creación y de la trascendencia²²², ajeno a las frívolas maquinaciones de las “mujeres”.

Todos estos elementos construyen la imagen de plenitud (“la mujer inmaculada” de Breton, según Albiac) que Edison quiere transmitir: una “mujer” sólida, sin interioridad, sin vagina²²³, sin profundidades ocultas; paradigma de una “verdad” eterna e inmutable, frente a la cual el cuerpo natural caduco representaría la “mentira”. Hadaly desactivaría así la promesa de la resurrección de la carne, después de la muerte, haciéndola innecesaria.

La imagen ideal de la autómata aparece regida por los binomios realidad/representación, verdadero/falso, temporal/intemporal y fondo/superficie, desde una concepción del sujeto entendido como lo mismo, que en este caso se desplaza al cuerpo artificial. Hadaly sería así, en palabras de Gabriel Albiac, un modelo de pervivencia de la subjetividad metafísica, según sostiene su creador, Edison :

“...autómata de palabras bellas, máquina que no sabe de engaño, que no puede engañar ni engañarse porque en ella no hay trasfondo ni veladura, tampoco muerte y deterioro. No precisa, pues, del juego de verdad y mentira para soportar el declive de un ser caduco como el nuestro, de quien ‘no somos sino un no siendo ya perpetuo’. Hadaly es”²²⁴.

No obstante, la autómata puede ser mirada desde otra perspectiva que la “subjetividad metafísica” sostenida por Albiac. A pesar de la voluntad ontológica de “pureza artificial” de Edison, Hadaly queda situada en el plano de lo híbrido. El inventor debió recurrir a otros “materiales” no tecnológicos para completarla, según las preferencias (sensoriales y

²²¹ “Car le ‘joli’ de leurs personnes ne tarde pas à devenir d’une qualité le plus souvent artificielle, et TRÈS ARTIFICIELLE entre temps. Certes, il est difficile de le reconnaître d’un coup d’oeil: mais cela est. VILLIERS DE L’ISLE-ADAM (p. 195.)

²²² “La BEAUTÉ, cela regarde l’Art et l’âme humaine!”, p. 196.

²²³ “... nous allons, puisque vous le désirez, examiner, d’une façon sériruse l’organisme de la créature nouvelle, électro-humaine, -de cette ÉVE FUTURE, en fin, qui, aidée de la GÉNÉRATION ARTIFICIELLE (déjà toute à faire en vogue depuis ces derniers temps), me paraît devoir combler les voeux secrets de no^{tre} espèce, avant un siècle” VILLIERS DE L’ISLE -ADAM, p. 175.

²²⁴ ALBIAC , p. 171.

espirituales) y las preocupaciones (trascendentes) de lord Arthur, tales como el aspecto y la voz de Miss Alicia Clary y el alma o el espíritu de Miss Evelyn Habal. Sin estos atributos (referentes), Hadaly no pasaría de ser una versión tecnológicamente avanzada de Olimpia, a pesar de los discursos encomiásticos de Edison. Pero tal como la hubo de construir, el cuerpo artificial de la autómata había perdido, a pesar de su atemporalidad material, la tan alabada “pureza artificial”, la homogeneidad de lo metafísico.

La criatura híbrida de Edison pareció, en principio, llenar la cesura de Lord Arthur, porque no solamente la confundió con Miss Alicia sino porque la prefirió, opción que persistirá aún cuando se le revele que esa “Miss Alicia perfeccionada” no era la auténtica sino que se trataba de un simulacro. En este caso, el “engaño” no es sólo visual, ya que la angustia del “no es eso” que afligía a lord Arthur no se debía a lo que percibían sus sentidos. La “falta” que no cubría Miss Clary, según invocabía, se debía a la carencia de un “espíritu” que animara a esas formas perfectas. Su deseo se desplazaba así hacia otro objeto que no era ella, capaz de proporcionarle la “plenitud”, en la cadena de significantes.

El “espíritu” transmigrado al cuerpo de Hadaly sería anterior a su proveedora mortal dada la cualidad no terrenal que se le atribuía, el cual estaría conformado, a pesar de su condición inmaterial, en la normativa de la alteridad propia de la “mujer” en la que habitaría. Se trataba, pues, de un “espíritu” genéricamente marcado y la lógica que lo informaba, en consecuencia, no sería la racional, sino la que regía el inconsciente. Edison justificaba que la diferencia de la “mujer” residía en su propia naturaleza, y recurría al modelo del sistema solar, las características de cuyos planetas y la inclinación de sus ejes diferían de las correspondientes a la Tierra²²⁵.

Estas formas de pensamiento atribuidas a las “mujeres” responden a las normativas del género femenino y dibujan la imagen de unas criaturas perturbadas, inestables, sujetas a influencias externas, fantásticas e inconstantes²²⁶. A cambio, la imagen del ideal femenino era la de un ser lleno de alegría natural, frágil, irresponsable, delicado, necesitado de apoyo, dispuesta por a modificar sus pensamientos -si es que tenía alguno que modificar-, acordes con el pensamiento masculino. Debían ajustarse a un modelo inteligible y redondo y Miss Alicia, por la disonancia entre su perfección física y su inanidad intelectual -desde la perspectiva de Lord Arthur, hay que subrayarlo- se constituía en una incongruencia según el deseo masculino. El clamor de la falta alejaría a la mujer real del objeto de su deseo, tanto como una joya se aleja de la bisutería.

²²⁵ “... ce qu’elle di test comme ces ombres de penées que l’esprit écoute dans les songes et qui se dissipent sous la réflexion du reveil ... Mis Hadaly s'est exprimée ... d'une manière tout à faire inexacte, du moins comme si sa “raison” se guidait d'après un mode de logique différent du nôtre.” VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, p. 258.

²²⁶ Op.cit., p. 76.

Roland Barthes ²²⁷analiza ambos términos desde una perspectiva que puede resultar útil para situar el lugar del género femenino. Plantea que, desde una “metafísica del poder”, las joyas tiene como carácter fundamental su inhumanidad y, en tanto piedras inanimadas, ni vivas ni muertas, anuncian con su perdurabilidad “un orden tan inflexible como el de las cosas”. Son un símbolo y un signo; demuestran el poder económico y representan el valor del precio. El poder de la joya simboliza la potencia del hombre, cuyo maniquí es la mujer. En tanto que la bisutería, que pertenece al orden femenino, es un producto de la moda, proveniente del “mundo ancestral de la falta” y ostenta su cualidad de símil frente a la joya auténtica. La cadena de significantes de la bisutería son el gusto y el estilo, que pondría en valor a la mujer por encima del poder hombre.

Según estas premisas, y desde la dialéctica realidad/representación, puede constatarse que en la relación entre la autómata y su referente se produciría una inversión en el orden de los valores: artificial/natural; falso/verdadero; representación/realidad, en el cual los términos “sólidos” quedarían jerárquicamente destituidos. Hadaly sería así la joya incorruptible dueña de un espíritu refinado, emblema de la potencia demiúrgica del “hombre”, en tanto que Miss Alicia quedaría reducida a bisutería, cuyo cuerpo orgánico sometido a la acción del tiempo y su chatura intelectual, no dejaba en buen lugar al Gán Demiurgo.

Ello también proporcionaría algunas pautas en la situación del género femenino en el sistema del deseo masculino, ligado a la “metafísica del poder”: si la joya es el emblema del poder y éste, a su vez, tiene como emblema al falo, Hadaly encarna a ambos con plenitud. Por su parte, desde su estatuto de “falso” en el sistema de la “metafísica del poder”, la bisutería “disimula” que no forma parte de la esfera de lo “verdadero”.

Sin embargo, en cuanto se piensa fuera de dicho sistema, el elemento desvalorizado en tanto sustitución imitativa, la bisutería, es capaz de cubrir la falta, lo que no tiene, sin el recurso al referente prestigioso. La bisutería no pone en duda el valor de la joya; simplemente la enmascara, la deja de lado, la ignora, cuestionando la dialéctica verdadero/falso²²⁸. Ello permitiría que una y otra discurrieran por series diferentes y no antagónicas. Parte de la revolución efectuada por Coco Chanel en la moda femenina

²²⁷ BARTHES : *Système de la mode*, OC, Vol. II, pp. 1089/1093.

²²⁸ “Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir. (...) Así, pues, fingir o disimular dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte, la simulación vuelve a cuestionar la diferencia entre lo “verdadero” y lo “falso, de lo “real” y de lo “imaginario”. BAUDRILLARD (CS) , p. 9.

correspondió a la puesta en valor de la bisutería, a la que sustrajo de su condición de "falsa" imitación de las joyas "verdaderas", para situarlas en otro sistema, el de la simulación (" fingir tener lo que no se tiene"), e integrarlas en los circuitos del comercio de lujo.

Ahora bien; en la jerarquía invertida del cuerpo natural/cuerpo artificial que propone Villiers, a Hadaly le fue adjudicado desde el principio el valor de "joya" verdadera, en tanto el imaginario del lector no puede dejar de tener en cuenta que hay un referente, misóginamente degradado. Ello produce una oscilación axiológica que sitúa a Hadaly en un espacio enrarecido (¿joya o bisutería?), en el cual no es ni verdadera ni falsa. Su rango queda establecido en el capítulo IV, libro sexto, de *La Eva futura*, en la cual se producirá la sustitución de Miss Alicia por la autómata y, con ella, el triunfo de la simulacro sobre la "mujer" real. Esta victoria representa la del poder (del falo), aunque no signifique, al fin, la plenitud del deseo.

En dicho capítulo, Lord Arthur recibe un telegrama de Hadaly pidiéndole, con gran urgencia, que la visite en Menlo Park. Tanta es la ansiedad del joven, al conjeturar que Edison ha dado por terminada la andreira, que en la prisa olvida los guantes por el camino, signo de la disgregación de su distanciamiento de la posición de dandi a causa de la preeminencia del deseo. Mientras cabalga hacia la cita, atraviesa el paisaje imposible de una "aurora boreal"²²⁹, descrito como "siniestro", "monstruoso", iluminado por "relámpagos" y rarificado por "sombras amenazantes"²³⁰.

En lugar de Hadaly, halla a Miss Alicia Clary en el laboratorio de Edison. Sorprendido y contrariado, ansioso por ver a la autómata, lleva aparte a Edison para que lo lleve adonde está la autómata y éste le advierte ambiguamente que cuando la vea no la reconocerá²³¹.

Miss Alicia solicita a su amante una conversación en privado y la pareja da un paseo por el jardín. El joven, impaciente por ver a Hadaly y dando por sentado que cualquier cosa que Miss Alicia pudiera decirle sería una futileza, no le presta más que una atención educada si bien, contradictoriamente, abrigaba en su interior la esperanza de que el trato con Edison hubiera sido capaz de iluminar el espíritu mediocre de ella. Mientras ésta habla, se siente desconcertado y, a la vez, lo conmueve profundamente que Miss Alicia se mostrara sensible

²²⁹En la nota 2 del editor, Alan Raitt advierte que Villiers solía asociar los eclipses a acontecimientos turbadores. El fenómeno es ahora una aurora boreal, imposible en esa latitud y en el crepúsculo nocturno durante el cual se desarrolla la escena. Un elemento más que exaspera la atmósfera artificial. VILLIERS DE L'ISLE ADAM, p.272.

²³⁰ Op.cit., p. 298.

²³¹ *Íbid.*, p. 300.

a la turbación de su ánimo, como si de pronto aflorara en ella el espíritu delicado que siempre había añorado. Sus sentimientos hacia la mujer parecen reanimarse un tanto y le dirige palabras amorosas al tiempo que, alentado por su descubrimiento, le comunica su necesidad de alcanzar una forma de amar que ennobleciera el amor carnal que hasta entonces habían compartido. Interpreta el silencio de la mujer como falta de comprensión y, desencantado, se le escapan las lágrimas. Miss Alicia reacciona ante su evidente sufrimiento y ello hace que Lord Arthur se emocione otra vez ante esa revelación inesperada de "espiritualidad". En esos momentos, en que oscila entre la desilusión y la exaltación, Hadaly quedará borrada de su mente y calificada, en su fuero interno con repentinamente connotaciones negativas : "la terrible", "negro prodigo"²³², "juguete", "absurda muñeca insensible" ²³³; y su amor por Miss Alicia parece resucitar, acrecentado. Y es entonces cuando Hadaly se revela y lord Arthur cae en la cuenta, no sin cierto horror, que el objeto de su primer amor completo, el único que había sido capaz de colmar por entero su "Ideal", era un artificio²³⁴. En ese sentimiento de horror y los momentos en que Lord Arthur rechaza a Hadaly, la visión de lo abyecto parecería nublar la presencia del prodigo eléctrico, y sobre este aspecto se volverá en el próximo capítulo, en el cual se tratará con más profundidad este motivo. Sin embargo, Lord Arthur incapaz ya de renunciar a ella y a los sentimientos que repentinamente se le habían revelado, se sobrepone a esas pulsiones negativas y se consiente a sí mismo no hacerse preguntas acerca del "ser" de Hadaly -el suyo será un saber que no quiere saber- y aceptarla en su artificialidad, e incluso en su abyección. Como había pronosticado Edison, Lord Arthur no había "reconocido" a Hadaly.

Unas palabras más acerca del "reconocimiento". La noción está ligada a la representación y para que se produzca el "reconocimiento", es necesaria la existencia de un referente anterior. Cuando Edison le aseguró a Lord Arthur que "no la reconocerá" se refería a un tiempo a Miss Alicia, debido a su repentina "espiritualidad", y a la andreida, porque la tomará por su amante. El juego de las representaciones se termina cuando ambas entidades, quedan fundidas en la artificial y ésta cubrirá a la humana. Lord Arthur, por su parte, deberá implicarse en adelante, en la necesaria escenificación a que le obligará la presencia de la andreida a su lado. Y Miss Alicia Clary no volverá a aparecer en la novela.

Baudrillard se refiere al poder "mortífero" de las imágenes -las sensibles y las internas- quienes son, al mismo tiempo "asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo". El poder y la libertad de la imagen consiste en la posibilidad de que "Dios mismo pueda ser simulado",

²³² En "Joyaux et bijoux" Barthes establece la relación de la joya con un objeto infernal ligado a la mujer: la mujer se pierde por la posesión de joyas y el hombre se condena a causa de la mujer, que lleva las joyas por las que él se ha perdido. Mediante la cadena de las joyas, la mujer se da al diablo y el hombre a la mujer, convertida ella misma en piedra preciosa y dura. Lord Arthur no deja de ver a Hadaly como producto de los tratos de Edison – y la ciencia- con el mal. OC, Vol. I, p. 1091.

²³³ VILLIERS DE L'ISLE ADAM, p. 305/ 306.

²³⁴ "... ce stupefiant machina à fabriquer l'Idéal". Op.cit, p. 308

reducido a los signos “que dan fe de él”. Así, como ocurre en el texto de Villiers, el sistema dialéctico formado por la mujer real y la artificial quedará “flotando en un gigantesco simulacro”, sustraído de la dialéctica de lo real y lo imitado, e iniciando “un circuito ininterrumpido donde la referencia no existe”²³⁵.

En el momento en que Lord Arthur confunde a Hadaly con Miss Alicia y advierte que en ella se han producido cambios de orden espiritual, se produce un momento de equivalencia entre ambas -dura un instante, es preciso constatarlo- que lo inclina por la mujer natural, seguido de una reversión final hacia la autómata. Según Baudrillard, la equivalencia es el fundamento de la simulación y presta a Hadaly el estatuto, no de una utopía prometeica²³⁶, sino de un simulacro que eliminará finalmente toda referencia. Esto ocurrirá cuando Lord Arthur deje de lado los reparos que hasta entonces había planteado a Edison y acepte a Hadaly como lo que ella parece ser: un cuerpo artificial dotado de espíritu humano. Por ello la simulación funciona independientemente de la realidad. El discurso del deseo sería el nivel en que discurre la “realidad” de los simulacros, escamoteados y sustituidos sus referentes reales por los significantes.

En este punto, los materiales tecnológicos, la energía eléctrica, las piedras preciosas, indudablemente materiales, que formaban parte de la realidad de la andreida parecían quedar cubiertos por el “efecto” Hadaly, que no se agotaba en el hecho de ser una autómata construida por un científico. Hablar de la andreida como un “simulacro” en el sentido contemporáneo no deja de ser un recurso de pensamiento que permitiría salir del círculo de representación y acercarla a la concepción de efecto de lo real, ya que ni lord Ewald ni Edison fueron capaces de expresar qué habían perdido cuando el sarcófago que contenía a Hadaly desaparece en el naufragio: para intentar definirlo, uno (Lord Arthur) recurrió a la metáfora evanescente de la “sombra” y el otro (Edison), al “inconcebible misterio de los cielos”, discursos más cercanos a la “sombra de pensamiento” femenino que a la clase de racionalidad que se suponía propio de los “hombres” en general y de los científicos en particular.

También la descripción de los espacios y las atmósferas cuestiona el principio de realidad, como ya se ya señalado, a favor ambientes simulados, escenográficos: la naturaleza, en el comienzo de la escena recién examinada, del laboratorio de física de Edison y de la cripta

²³⁵ BAUDRILLARD (CS), pp. 12/13.

²³⁶ “Al contrario que la utopía, la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia. Mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro”. BAUDRILLARD (CS), p. 13.

de la andreida. Respecto del primero, es preciso tener presente la suerte de fascinación que ejercía la ciencia desde la perspectiva de la recepción, que carecía aún de una cultura científica de cierto nivel.

El laboratorio del inventor -y él mismo- está representado según modelos temporalmente desfasados. Las descripción de Edison repite imágenes antiguas, como la de Arquímedes de Siracusa primero, y la de un mago después, presentándolo vestido con un amplio traje de seda negra con remates de color violeta. El espacio del estudio presenta un gran desorden, y está sumido en una bruma de oro rojizo²³⁷. Las mesas están atestadas con una mezcla de instrumentos, aparatos eléctricos, telescopios y reflectores, con frascos que contienen substancias sin nombre. Los adjetivos “desconocidos” y “enigmáticos”, pautan un clima interior saturado y misterioso, subrayado por una naturaleza crepuscular en plena tormenta eléctrica, cuyos relámpagos iluminan súbitamente las formas de los objetos²³⁸.

La imagen de este ambiente confuso y esotérico, construido sobre el imaginario popular y tan alejado de la realidad de un laboratorio, estaba asimismo abonada por nuevas prácticas médicas -el hipnotismo- y mezcladas con otras paranormales -el espiritismo-, que mantenían en pie la creencia en lo sobrenatural, más allá de las apariencias de la realidad. A esa categoría pertenece el escenario fúnebre, hecho de cortinados negros y mármol blanco, iluminado por lámparas de oro donde yacía el “Ser”, y el propio artefacto previo a Hadaly, esa “entidad magneto-eléctrica”, descrita como una “visión” y compuesta por una velada armadura femenina de hojas de plata, envuelta en los pliegues de una fina tela negra salpicada de brillantes y en cuyos guanteletos resplandecían numerosos anillos de piedras preciosas. El acabamiento e individuación de la andreida Hadaly, presentados como “prodigios” pero explicados exhaustivamente desde el plano racional y científico, fundaban su posibilidad de “ser” en los instrumentos de replicación -el fonógrafo, la fotografía-, que permitirían a esas “presencias mixtas” situarse en el contexto de un discurso literario verosímil. Esta oscilación entre lo real, lo posible y lo fantástico, este cruce de la ciencia con la charlatanería espiritual finisecular, extraen la narración del sistema de representación, en el que las referencias (prestigiosas) de la ciencia y la tecnología aparecen constantemente relativizadas por la fuerza de la creencia y por la maquinaria teatral que las vehiculiza. También la desaparición sin pena ni gloria de Miss Alica Clary, depuesta por su simulacro, es

²³⁷ VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, p. 40.

²³⁸ Op.cit., p. 40/41

capaz de hacer desaparecer la diferencia entre lo real y lo simulado y con ello, romper los espejos de la representación²³⁹.

La posterior destrucción de Hadaly – el interdicto-, anegada en el naufragio corresponde, en el discurso literario, a una restricción moral y no es demasiado relevante en tanto ésta ha consagrado su triunfo como simulacro, que se agotó en su manifestación y, de no haber acabado allí la novela, podría haber dado lugar a otra narración, probablemente más inquietante.

²³⁹ "... lo que ha estado en juego desde siempre ha sido el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real ...". BAUDRILLARD (CS), p. 12.

3.2. El “deseo del hijo” (y la mirada) en “Otesánek”, de Jan Svankmajer

En la tradición occidental las autómatas constituyeron un producto de la erotización de la tecnología y la ciencia y encarnaron la tensión entre un mundo acabado y otro que se sentía cautivado por las invenciones tecnológicos, cuya inaccesibilidad a la mente común los hacía tan fantásticos y atractivos como las historias góticas. En cambio, en la cultura fantástica de la Europa Central de los siglos XVIII y XIX no se concebían bellas máquinas movidas por refinados mecanismos sino gólems vivificados por la palabra de Dios. La genealogía del personaje que Jan Svankmajer extrajo del legado popular se remonta al Golem. Así como éste cobraba vida a través de la palabra, Otesánek representa, en el film del artista checo, la falta inscrita en el discurso del deseo, el deseo del Otro articulado en el lenguaje y manifestado en el “deseo de hijo”.

En realidad, más que deseo de objeto, se trata del deseo de ocupar un “topos”, el lugar de un momento de felicidad sin límites donde se puedan reencontrar los deseos de todo “serhablante” – según el término de Lacan-, sea éste hombre o mujer, aunque el “deseo de hijo” parece ser más intenso en ella. A diferencia de otras pulsiones del inconsciente, el deseo de hijo no se halla en origen como Eros y Tanatos sino que se elabora en el devenir sexuado de cada individuo y no se confunde con la voluntad consciente de “tener un hijo”.

La demanda se hace al compañero, o a otra instancia que pueda proporcionarlo; en el film, de dirige a la ciencia médica, que podrá o no –en este caso, no- complacerlo. Las consecuencias de la insatisfacción no son las mismas para ambos sexos, ya que la clínica psicoanalítica muestra que la mayor parte de las mujeres vive su feminidad a través de la realización real, simbólica o imaginaria, de la maternidad. En los hombres no sucede que el “deseo de hijo” sea fundamental en la construcción de su masculinidad o de su paternidad, pues éste las actualiza en su vida social y profesional y en su relación con las mujeres. El deseo de procrear del hombre tiene que ver más con la transmisión del nombre y con el goce de la diferencia sexual –su poder de instaurar la feminidad de la mujer haciéndola madre- que con el “deseo de hijo” propiamente dicho y abarca, en cambio, a las otras dos figuras del triángulo familiar ²⁴⁰.

Desde el punto de vista de la diégesis, el film recrea la fábula del cuento popular que tiene por protagonista a un muñeco de madera de insaciable apetito, que comienza sus andanzas omnívoras comiéndose a sus propios padres adoptivos cuando éstos ya no

²⁴⁰ CHEMAMA, pp. 145/146.

tienen más reservas de alimentos con que satisfacerlo, pero a diferencia de la estructura espacial nómada del relato popular (Otesánek sale al camino a buscar su comida), la del film concentra todas las acciones en la escalera de una casa de vecinos, en la que viven, o a la que llegan, las víctimas que acabarán - en este caso sin gozar de la redención de la vida, que pone fin al cuento- en el estómago de Otesánek.

En la estructura de la narración fílmica , se va insertando el cuento a manera de un acertijo, mediante el cual el personaje de la niña que lo lee puede explicarse la paulatina desaparición de quienes han sido pasto de la voracidad de Otesánek (el gato, el cartero y la asistente social). De este modo se superpone el motivo del saber²⁴¹ al del alimento, metonimia del deseo y eje vertebrador tanto del cuento popular como del film. En esta metonimia reside la advertencia de no confundir el deseo con la necesidad, ya que lo que satisface el deseo no es el "alimento" – como dice Freud- sino el "placer de la boca".

En el cuento y en el film hay dos tipos de comida y, siguiendo las nociones de Lévi-Strauss²⁴², se puede decir que hay una "cocida" y otra "cruda". La primera es la que proporcionan a Otesánek su madres adoptivas y, más tarde, la niña Alzbetka, hasta que su madre le prohíbe el acceso a la nevera . La "cruda" está representada por los humanos y animales devorados vivos, alusión a que Otesánek estaba fuera del orden social. En el cuento, la comida "cocida" escasea, en tanto que en el film se da en una abundancia que roza lo repulsivo, sin que ésta, a partir de un determinado momento, pueda seguir aumentando como para satisfacer a Otesánek , ante la desesperación de los padres ("¿Es que no le damos suficiente comida?"), el cual, antes de tener en cuenta "el placer de boca"²⁴³, parece regirse sólo por una inextinguible necesidad.

La voracidad de Otesánek, devorando sucesivamente a quienes encuentra en el camino, en el cuento, o a los que entran a su casa, en el film, representaría el deseo que se desliza de un significante a otro sin hallar satisfacción posible. En el orden de la cultura, la sobreabundancia de alimento haría alusión a las pautas sociales de consumo fundada en la idea del progreso y beneficio ilimitados del capitalismo del siglo XIX, que los media

²⁴¹ Alzbetka lee libros : de biología y de sexología en primer lugar y cuando su experiencia o la ciencia no resultan útiles para explicarse lo que está sucediendo a su alrededor , recurre a la literatura.

²⁴² La distinción entre las categorías empíricas que Lévi-Strauss describe en "Mitologías I", "Lo crudo y lo cocido", está relacionada con los mitos del origen del fuego, hito que separaría la naturaleza de la cultura. La naturaleza "cruda" es transformada mediante el fuego en una construcción cultural "cocida", preservada así de la pronta corrupción - lo podrido es propio de la naturaleza, una transformación que se da sin intervención humana- y que denota la necesidad de preservación, tanto de los alimentos como de técnicas y hábitos, bases de la correspondiente salvaguarda del grupo humano. El uso del fuego diferenciaría a éstos de los animales y también señala algunas pautas culturales de socialización, como el papel de cada género, la celebración de rituales y de las fiestas.

²⁴³ La diferencia entre la necesidad y el deseo es que la primera se satisface con el alimento y el segundo con el "placer de boca". FREUD en DORR, p. 164.

realimentaron permanentemente durante todo el siglo XX. Estas pautas hallan su relación con lo abyecto.

El motivo del alimento como deseo vertebría las escenas que tienen lugar en el comedor y la cocina del matrimonio Stadler, padres de Alzbeta. El motivo del consumo, por su parte, se desarrollará en la sala, a través de la pantalla del televisor (el espejo), "biopoder" al que vive conectado el señor Stadler²⁴⁴. Por otra parte, la señora Stadler es el único personaje que carece de nombre propio, al que los demás llaman "mamá" o "señora Stadler", escamoteada su subjetividad bajo su rol familiar y social. Su vida gira en torno a la preparación de las distintas comidas del día y vive pendiente del placer que con ésta puede procurar a su familia. La abundancia alimenticia está mostrada de tal manera que, como ya se ha dicho, roza los límites de la abyección, de lo que se hablará algo más adelante.

La mirada suelda las partes de la narración por medio de la metonimia y el montaje produce un efecto de continuidad entre la realidad y los objetos de deseo, presentados a través de una imaginería surrealista, que constituye el procedimiento constante a todo lo largo del film.

La mirada y el deseo de hijo presiden la narración desde el título, sobreimpreso sobre la boca (el "sabor de boca") abierta de un bebé. Los titulares transcurren sobre cortes de imágenes fragmentarias de distintas partes de cuerpos de niños -objetos parciales-, así como la banda sonora registra un montaje con sus gorjeos, llantos y risas. Los fragmentos de cuerpos y de voces, como anzuelos, recordarán, con su incompletitud, que la propiedad de los objetos pulsionales es no estar nunca a la altura de lo esperado²⁴⁵. El film comienza con la instauración de la mirada -al igual que ocurría en el cuento de Hoffmann- como gatillo de los desplazamientos metonímicos que se producirán entre los objetos del deseo y el plano de la realidad.

La primera escena muestra a la pareja compuesta por Karel y Bozena en una consulta ginecológica. Mientras ella pasa la visita, él deja vagar la mirada entre las mujeres que atestan la sala de espera en distintas etapas de su gestación. Su mirada se pasea también por los carteles alusivos a ese estado que decoran las paredes y, asomado a la ventana, observa en la calle de abajo a un vendedor que parece ser un pescadero. En la escena que construye la mirada de Karel, el comerciante extrae bebés desnudos de una batea de agua, a los que aplica el protocolo de pesaje y envoltura del pescado antes de

²⁴⁴ Como ya se ha señalado en la introducción, Foucault denomina "biopoder" a la serie de instituciones que que sustituyen a la instancia paterna y promueven una "formación permanente": los media, y sobre todo la televisión, SUSMANSKY DE MIGUÉLEZ, p 101.

²⁴⁵ "...en lo que toca a la satisfacción, no se alcanza la meta..." LACAN, S 11, p. 174.

entregárselo a las compradoras. La cara llorosa de su mujer cuando se abre la puerta de la consulta le anuncia que tampoco esta vez ha quedado encinta y, ya en el coche, de vuelta a casa, se cruzan con miríadas de mujeres embarazadas o que llevan cochecitos de bebé y niños de distintas edades de la mano, como si la zona recorrida no estuviera poblada por otra clase de personas. La mirada de la pareja aparece así mediatizada por el objeto causa de su deseo.

Otra escenas que ilustran el motivo del deseo son las protagonizadas por la hija de los Stadler, vecinos de Karel y Bozena, cuyo deseo de "saber" se ha disparado gracias a la esterilidad de sus vecinos. Una de ellas se desarrolla durante la hora de la comida, la que su padre, Fanous, queda estupefacto ante un comentario de la niña acerca del "esperma lento" del vecino. Descubre así que sus conocimientos provienen de un libro de sexología que ha camuflado entre las cubiertas de otro de cuentos.

La cámara muestra el libro abierto, en una de cuyas páginas pueden verse las diversas posiciones del coito, que se animan espasmódicamente mientras se oye el ruido de fondo de una sierra eléctrica. La acumulación de referencias eróticas (la animación, el sonido de la sierra) lleva a la escena siguiente en un salto espacial, en la cual Fanous corta un árbol en la casa de campo de Karel y Bozena, contigua a la suya.

La niña no deja de espiarla, intentando apropiarse de un saber en torno al tema del sexo y la maternidad. Lacan señala que lo que constituye el saber corresponde a la iniciativa de un sujeto, pero lo que responde es tributario de una articulación, sea la del discurso corriente (el acoso visual a Bozena, las preguntas a los padres), o de una enunciación más efectiva (el libro de sexología y el libro de cuentos)²⁴⁶.

Ambas secuencias anticipan la aparición de Otesánek, que tendrá lugar cuando Fanous acabe de cortar el árbol en el jardín de su vecino y deje la raíz para que la arranque Karel. En esa escena, Bozena está sentada, sola y sumida en sus pensamientos, junto a la mesa de la cocina, acariciando mecánicamente al gato, "Ersatz" de hijo, metonimia del objeto de deseo. Entretanto, en el jardín, Karel ha cavado la tierra alrededor de la raíz y se esfuerza en arrancarla. Alzbetka, con su muñeca en la mano, observa la escena oculta tras un seto. La cámara enfoca seguidamente a Karel, caído en tierra hacia atrás por el impulso, y luego a los brazos del personaje, que sostienen la raíz arrancada, de forma vagamente antropomorfa, mientras se oye un llanto infantil. En el siguiente corte aparecen nuevamente los brazos del hombre, esta vez con un bebé en ellos, sucio por haber sido extraído del "seno" de la tierra. La fantasía masculina de "dar a luz" se

²⁴⁶ CHEMAMA / VANDERMERSCH, p. 607.

materializará en esta representación y acabará por tomar forma cuando el personaje se lleve la raíz al taller y proceda a desbastarla y tallarla para darle el aspecto de un muñeco de género masculino, con un sexo muy barroco, acabado en una punta retorcida. No se tratará de una mimesis del cuerpo de un bebé, sino de un híbrido antropomorfo que no oculta su procedencia ni la materia de que está hecho. Racimos de finas ramitas conforman los dedos de las manos y los pies; el rostro, cuyos ojos están muy separados, carece de nariz y boca independientes y en su lugar apunta una especie de cráter que le presta una vaga semejanza a un oso hormiguero. El deseo de hijo de Karel, pues, parece sublimarse en el trabajo y en la producción de un objeto que lo represente. No discurrirá de la misma forma el deseo de hijo de Bozena, porque su trayectoria es más compleja y apunta a motivaciones que no tienen que ver sólo con el hijo en sí sino con ocupar el lugar de madre que justifique su feminidad.

En la secuencia siguiente, Bozena revuelve una taza de chocolate y el gato sube a la mesa para participar de la merienda; la mujer lo recibe con una caricia maquinal, cuando Karel entra con el muñeco oculto tras su espalda, muy sonriente, llamando su atención. Hay entonces una sucesión de planos desde la mujer, que vuelve la cabeza sin interés, a la cara del gato quien, por el contrario, muestra una mirada intensa. Karel, triunfante, le presenta al muñeco que llevaba oculto tras su espalda, ante el cual el gato lanza un maullido de temor. La cámara sigue resolviendo el relato mediante la sucesión de planos, esta vez más acelerada, en las cuales la mirada de Bozena se clava en el ombligo, el sexo y la boca del muñeco, que se convierten en los de un niño real, mientras se oyen gorjeos de bebé. A ella se le ilumina la cara y se abraza estrechamente al muñeco.

Sigue a ésta otra escena que comienza con una cita que ha quedado en el cine como uno de los paradigmas de la expresión del deseo²⁴⁷: Bozena, con el muñeco en un brazo, limpia la mesa bruscamente con el antebrazo del otro, arrojando todo lo que había sobre ella - gato incluido- al suelo para colocar al muñeco sobre un paño que guardaba, con la ropa de bebé , en el ropero. A partir de este momento, la instauración del muñeco como "hijo" - desplazando al gato, que más adelante será su primera víctima- metaforiza la expresión de la posición maternal como "topos" del deseo de Bozena, un deseo que no conocerá límites y cuya inmensa perversión quedará denotada en la alarma del gato, al comienzo de la secuencia, así como en el arranque histérico de Karel al final de la misma, al insistir, golpeándolo sobre la mesa, en que su "hijo" no es más que "un pedazo de madera". Es de señalar que esa instauración no es solamente psíquica sino ritual, efectuada sobre una mesa/altar cubierta por el paño de los negocios sagrados y con el aturdido marido ayudando al oficio, ya que fue conminado por su mujer a buscarlo en el

²⁴⁷ *El cartero siempre llama dos veces* : la escena del coito sobre la mesa de la cocina, que comienza del mismo modo.

armario y extenderlo sobre la mesa. Y será golpeando sobre ella donde Karel intente, infructuosamente, reconducir la situación al plano de la realidad terrena.

Sin embargo, Bozena comienza a elaborar su propio discurso en torno al muñeco que aún carece de nombre, que la ha seducido y le ha otorgado el “topos” de la maternidad. Algo más adelante en el film, el proceso culminará con la escena del amamantamiento, en la cual el muñeco, bajo su propio aspecto, adquirirá “vida” y “movimiento”, convirtiéndose en “hijo”. Svankmajer compone escenográficamente dicha escena mediante cortinados transparentes y en un plano medio, creando un espacio enrarecido en forma de cavidad. Da a Bozena el aspecto de la Virgen María, cubriendo su cabeza con un velo, en cuyo regazo está recostado el muñeco/ “hijo” que mama ruidosamente de su seno.

Baudrillard dice que “la seducción nunca es del orden de la naturaleza sino del artificio, nunca del orden de la energía sino del signo y del ritual”²⁴⁸. Por ello, Bozena queda seducida por la posición maternal antes que por el hijo y la busca -ya que no en “el orden de la naturaleza” que le niega, junto con el hijo, el lugar de la madre -, en el significante que posee los atributos del hijo -boca, ombligo, pene- y al que instaura como único y absoluto en la mesa/altar. Seducida por el artificio, se entregará al simulacro: nueve almohadones en su vientre serán los signos que le permitirán participar del rito social de la concepción y la preñez, y gracias a él, se rebelará contra la “anatomía como destino”²⁴⁹, que le impedía sujetarse al destino mayor de la maternidad, que comprometía su identidad como “mujer”.

Así es que se puede considerar que el film propone, por lo tanto, una teoría acerca de la construcción de la identidad. En efecto, Svankmajer incluye una “escena del espejo”, precedida por otra en la que predomina el motivo de la castración, como condicionante de la que tendrá lugar después, en la cual Bozena juega con Otik y éste enreda sus largos cabellos entre sus dedos/ramas. De pronto, comienza a devorarlos y Karel debe ir en su auxilio y cortárselos con un cuchillo. La escena termina con la gran lengua fálica de Otik relamiéndose una boca que, por primera vez, se muestra llena de dientes, de entre los cuales sale un ojo que se oculta tras una especie de párpado en forma de esfínter. Seguidamente, la cámara muestra a Bozena frente a un espejo ovalado emparejándose el cabello que le cortara de forma grosera y urgente su marido y mientras se mira comenta : “Otik tiene razón. Corto me queda mucho mejor”.

Los significantes fálicos , la lengua, el cuchillo y el “ojo de Dios” (de la ley), establecen un cerco inexorable y dejan a Bozena encerrada en el espejo, cuya forma alude a la de la

²⁴⁸ BAUDRILLARD (*DLS*), p.9.

²⁴⁹ BAUDRILLARD (*DLS*), p. 17.

boca/ovo/esfínter. La intervención de Karel cortándole el cabello se produce en el orden del tabú del incesto, en virtud de la ley del padre. Pero el ojo estaría relacionado con el de la cámara y, por consiguiente, con el poder disciplinar de la cultura, ejercido por los media, como una de sus instituciones informales (Foucault), representadas por el televisor en casa de los Stadler, o por los libros en manos de Alzbeta, las cuales ejercería su legalidad a la vez que un control constante en las sociedades. Y tan bien lo ejercerían que Bozena continúa cortándose el cabello y mirándose al espejo con el "ojo" del "hijo". El poder se habría deslizado del lugar del padre al lugar del hijo ("Otik tiene razón"), el cual la fijaría en el lugar de la maternidad, a la que queda sometida. A la vez que el muñeco la instituye como madre, destituye o al padre de su lugar en la tríada, relativizando el valor del Edipo clásico e instaurando otra instancia en el lugar vacío o devaluado de la instancia paterna.

El espejo, en tanto lugar donde se conforma la imagen del cuerpo propio como totalidad, que marca el nacimiento del yo, lo hace en la mirada del Otro que aquél devuelve (Lacan dijo, en 1963, que ese Otro será, en primer lugar, la mirada de la madre y el padre). El Otro es el orden del lenguaje y en dicho orden Bozena parece haber sido constituida en la maternidad. La imagen de Bozena con el pelo corto aparece en el espejo instaurada por la mirada de Otik, en tanto la presencia de la imagen de Karel es fugaz y su expresión es neutra. Entra y sale del espejo, acorde con la intermitencia de sus intervenciones en la relación madre/hijo. Parecería que su posición de patriarca estuviera erosionada, aunque no desaparecida, ya que en algunos aspectos - el tabú del incesto-, no había abdicado de sus poderes.

En su revisión del complejo de Edipo, Nora Susmansky de Miguélez propone algunas razones que podrían avalar la posición ambigua del personaje paterno respecto de sus atribuciones, en tanto muchos de los dispositivos de la familia patriarcal y, entre ellos, algunos aspectos del lugar del patriarca, fueron ocupados por las instituciones. Directamente, o de modo más difuso (como la acción de la propaganda y de los media), se hicieron cargo, de modo subrepticio, de la construcción de la subjetividad²⁵⁰.

El espejo le devuelve a Bozena, con la imagen de su posición de "madre", la renuncia al sexo. Luce Irigaray critica en la posición freudiana sobre la "mujer", en la que ésta aparece investida de un destino de "carencia" y de "envidia del pene", único sexo reconocido como "valioso". Dicha envidia se satisfaría mediante un "hijo-pene", y en tanto no lo tuviera, viviría su deseo como "espera"²⁵¹. Nora Susmansky de Miguélez, en su revisión del Edipo sitúa, en cambio, sitúa el complejo de castración en la historicidad, señalando que el complejo de inferioridad y la envidia fálica eran efectos atribuibles a las

²⁵⁰ SUSMANSKY DE MIGUÉLEZ, p. 99.

²⁵¹ IRIGARAY, p. 17.

mujeres de principios del siglo XX, cuando Freud los describe, y que no hay razón para extrapolarlos a las mujeres actuales. Sin embargo, el complejo de castración mantendría su vigencia en tanto no fuera más que una estrategia de dominación que utiliza “el más alto valor, el falo, para obligar a la renuncia incestuosa²⁵². Ello explicaría que Karel pudiera en esta instancia ocupar el lugar del falo y, a la vez, ser destituído como portador en una escena anterior, en la cual Bozena, que simulaba la preñez, lo había rechazado sexualmente bajo ese pretexto. Parecería así que el lugar de la instancia paterna perdiera el grado absoluto para caer en la inestabilidad.

En el orden del deseo, el motivo del alimento es axial en la narración del film y está tratado en la perspectiva de lo abyecto. Julia Kristeva se refiere a la abyección como un sentimiento/sensación amenazadora, externa o interna, un “polo de atracción y repulsión”; como un “boomerang” que siempre retorna cuando es rechazado y cuya cualidad es oponerse al “yo. Lo abyecto surge de la extrañeza de lo que, en una vida “opaca y olvidada”, pudo ser familiar, pero se vislumbra en el presente como algo repugnante. Su forma es la del impropio que perturba un orden, el cual es “cercano pero inasimilable”. Kristeva señala como la más elemental forma de lo abyecto al asco alimentario, que provoca náuseas. El cadáver sería lo absoluto de la abyección, en tanto es la muerte infectando la vida²⁵³.

Se podría aventurar que la abyección tendría un aspecto en común con lo siniestro, como es la extrañeza de aquello que es conocido. No en vano muchos directores cinematográficos han filmado escenas inquietantes, o directamente terroríficas, en almacenes poblados de maniquíes desnudos, los cuales no producen ese efecto expuestos en los escaparates. La diferencia entre lo siniestro y lo abyecto residiría en que lo siniestro se refiere a un objeto, en tanto que lo abyecto, según Kristeva, “no es un objeto frente a mí”, ni tampoco el objeto a lacaniano que “huye indefinidamente en la búsqueda sistemática del deseo” (p.9), sino que es un “excluido”. El “disgusto alimentario”, una de sus manifestaciones más “arcaicas” y “elementales”, es identificada por la autora como el rechazo a la madre y al padre, en tanto el alimento simboliza un elemento de su propio deseo. Con la arcada y el vómito el sujeto protagonizaría su propio nacimiento (“j'accouche de moi”, p. 11), aquello que lo llevará a ser otro. La repugnancia que provocan las escenas que se refieren a las comidas diarias, está tocada no sólo por lo abyecto, sino también por lo siniestro, al insertarse en el ritual cotidiano celebrado en torno a la mesa familiar. Y, al mismo tiempo, una llamada de atención respecto de la construcción de la propia identidad.

²⁵² SUSMANSKY DE MIGUÉLEZ, pp. 141/142.

²⁵³ KRISTEVA, pp. 9/11.

El sentido de la exclusión caracteriza a lo abyecto como aquello carente de propiedad que perturba “una identidad, un sistema, un orden” (p. 12). El mismo efecto produce lo que es mixto y ambiguo. Este es el punto en el que habría que volver a Hadaly, como se dijo en el capítulo anterior, quien constituiría una exposición de otra clase de abyecto del que aparece en el film de Svankmajer. Hadaly está fuera del sistema moral y ético, porque, si se contempla desde el punto de vista de Kristeva, forma parte de un campo que, como la ciencia, pretende alejar o salvar de la muerte y en cambio, es la responsable de su existencia²⁵⁴. Otesánek, por su parte, será ese excluido perturbador que desata la historia de alimento y de cadáveres que tratarán las siguientes líneas.

La boca/ojo/esfínter del –todavía– Otik²⁵⁵ que aparece relamiéndose en primer plano cuando acaba de tragar la cabellera de Bozena le devuelve a Karel la mirada fija de lo abyecto, como un elemento que ya estaba presente, en parte, en las secuencias de la mesa de los Stadler, donde el alimento –platos de sopas espesas y grasientas, guisos cuyos componentes serían difíciles de describir– aparece bajo el objetivo en posición cenital. En ellas se advierte la analogía entre el diafragma óptico y su función devoradora, con el ojo/boca/esfínter que se abría y se cerraba. De las dos series de secuencias que tratan del alimento, una de ellas corresponde a cinco escenas que pautan temporalmente la narración del film en “capítulos”, según se manifiesta el ciclo de la naturaleza en el huerto de coles de la portera, desde la preparación de la tierra y los almácigos, el posterior trasplante y los cuidados que ésta le prodigaba, hasta que Otesánek termina con todas las hortalizas. El huerto de la anciana, quien hace pensar en la figura mítica de Deméter, aparece en una perspectiva, no bucólica sino amorosa, con sus imágenes de las manos fuertes y gastadas que plantan las semillas y luego trasladan las frágiles plantas a la tierra. También hay planos generales en los que se evidencian los progresos de las plantas y la figura de la portera escardando y regando. Aquí el alimento aparece rigiendo la temporalidad, en una relación arcaica con el ser humano, y no guarda ninguna relación con lo abyecto, ya que pertenece al sistema de la naturaleza y a su orden.

La otra serie, se podría subdividir en otras dos, clasificadas desde las nociones de “crudo” y de “cocido” de Lévy-Strauss aludidas más arriba. Estás sí pueden considerarse como parte del campo de lo abyecto. La serie de lo “cocido” contiene a su vez otras dos : una

²⁵⁴ “Dans les salles obscures de ce musée qui reste maintenant d’Auschwitz, je vois un tas de chaussures d’enfants, ou quelque chose comme ça que j’ai vu ailleurs, sous un arbre de Noël, par exemple, des poupées je crois. L’abjection du crime nazi touche à son apogée lorsque la mort, qui de toute façon me tue, se mêle à ce qui, dans mon univers vivant, est censé me sauver de la morte: à l’enfance, à la science, entre autres...” KRISTEVA, p. 12.

²⁵⁵ El nombre de Otesánek sustituirá al de Otik cuando éste comience su actividad predadora y produzca su primer cadáver. Le será impuesto por Karel, su “padre”, el mismo que lo había nombrado con el del suyo. A pesar de las analogías con el personaje del cuento, Bozena siempre se negará a llamarlo de esa manera. La segunda persona que lo llamará Otesánek será Alzbetka cuando, gracias a la lectura del cuento, comience a establecer relaciones entre la narración, el extraño “hijo” de la pareja y las desapariciones que se sucedían (el gato, el cartero) en su entorno.

de ellas ocurre en la mesa de los Stadler y muestra los momento en que la madre sirve la comida o cuando ésta ya está servida, en primeros planos cenitales sobre el plato. La comida consiste en espesas sopas y guisos cuyos componentes serían difíciles de describir y esa mixtura de ingredientes irreconocibles bajo el primerísimo plano de la cámara produce inquietud, extrañeza y una cierta repugnancia. Las últimas escenas de esta serie fueron sometidas a un proceso de animación para metaforizar estados de ánimo del jefe de familia o para conducir al espectador al absurdo de lo literal, como en la escena en la que llega Fanous del trabajo, manifestando que está tan hambriento que se comería hasta los clavos. Así, en el siguiente plano, muestra un plato de una de esas sopas, en el cual un buen puñado de ellos comienzan a moverse como si fueran gusanos.

La segunda subserie de lo “cocido” proviene de la televisión, y corresponde a un anuncio publicitario de bombones en el cual uno de ellos aparece aplastado a fin de subrayar el relleno blanquecino parcialmente a la vista, imagen que remite a la de una cucaracha pisada. La escena, además de la repugnancia que produce la asociación– al menos, en esta espectadora–, denota la permeabilidad entre los espacios virtual y real, ya que en el momento en que aparece tal visión, Fanous saca mecánicamente un bombón de una caja de la misma marca y se lo pone sobre la lengua, sin quitar la vista de la pantalla. Es aquí donde el biopoder se manifiesta de forma más explícita incluso que en las imágenes de mujeres embarazadas que agobian a la pareja en comienzo del film. Es en este tipo de escenas de la serie de lo “cocido” donde la mirada crítica del director intensifica la intención apuntada hacia lo abyecto ; mucho más aún que con referencia a lo “crudo” que, después de todo, se muestra con la franqueza de su brutalidad “gore”.

La serie de lo “crudo” está representada por las escenas las que Karel y Bozena descubren los restos que Otesánek ha dejado, respectivamente, del gato, de la asistente social y del cartero. La cámara se recrea en la visión de la osamenta del gato parcialmente cubierta de carne, con restos de la cola y de la piel. Más tarde, se deleita con los churretones de carne y sangre arrojados sobre la puerta vidriada del cuarto de Otesánek, tras la cual éste procede a desmembrar a la asistente social casi a la vista del espectador, de no ser porque el vidrio es esmerilado. Finalmente, se pasea con sádico humor por el esqueleto y las sobras del cartero, mezcladas con inocentes juguetes de niño y, coronando la escena, se fija un instante en el osito de peluche tocado con la gorra del uniforme. En todas las escenas la muerte²⁵⁶ violenta queda bien explícita y, sin embargo no produce la clase de rechazo que las escenas de lo “cocido”.

²⁵⁶ “Le cadavre est le comble de l’abjection.” KRISTEVA, p. 12.

En la serie de lo “cocido” la abyección está presente en la connotación: la inmovilidad de bodegón de las imágenes de los platos colmados y humeantes de materias indiscernibles; o por el contrario, cuando la imagen se anima y cobra vida, o la visión el bombón chorreante lleno. Todas están construidas para provocar la repulsión del espectador y, en especial, para provocar el “asco alimentario”. El “placer de boca” asociado al alimento, se ha convertido aquí en repugnancia.

Como se dijo más arriba, el espacio normativo está simbolizado en el huerto, la naturaleza sometida a la racionalidad, donde crece el alimento “crudo” ceñido a los ciclos naturales. Constituirá la antípoda de lo que sucede en la escalera, lugar de lo “cocido”, el deseo y las perversiones: de hijo, de alimento, de sexo y de saber. Otesánek guarda con la abyección una relación de ambigüedad, en tanto impropio, entre animado y vegetal, ligado a la necesidad más absoluta y, al mismo tiempo que necesita, destruye la fuente de su supervivencia²⁵⁷. Pero, al mismo tiempo, el muñeco será un otro que servirá a dos construcciones subjetivas muy diferentes: la fijación de la feminidad de Bozena en el orden de la reproducción y la identidad de Alzbetka en el orden del lenguaje y lo monstruoso – en un gesto inclusivo de lo que carece de nombre-, quien reconocerá a Otesánek, no como destino, sino como un otro, por lo que nunca será devorada.

Junto con la palabra, Otesánek será el “muro” protector de Alzbetka frente al biopoder representado por la televisión y encarnado en su padre, que es su marioneta. Será también la instancia crítica y de insubordinación que la ayudará a construirse como inexistente “mujer”, en el sentido en que, como dice Lacan, no quiere existir como categoría absoluta o como un garante de la fantasía masculina. La opción por el monstruo como un otro absoluto le permitirá llegar a constituirse en alguien diferente de Bozena y de su madre, las cuales construyeron su identidad según el paradigma patriarcal del matrimonio, la maternidad y la reproducción como destino. La posición de Alzbetka, en cambio, se puede entender como lo hace Margrit Schildrik²⁵⁸, quien sostiene que las “mujeres” son, como los monstruos, el otro que está fuera del orden de lo natural (“the non subject other, the excluded, the embodied, the monstrous”), que disuelve los límites de lo apropiado que este orden representa. Frente a la presión del “habitus” y de los media, la alternativa monstruosa le abre la puerta a la construcción de una identidad femenina fuera del modelo del patriarcado. Y si bien Otesánek es un personaje que pertenece al pasado premoderno, la lectura crítica de Svankmajer parece aludir a la

²⁵⁷ Kristeva señala dos confrontaciones de lo abyecto: 1. Con zonas ambiguas entre el hombre y el animal, y 2. Con nuestros intentos de desprendernos de la madre. p. 20.

Además, el alimento, motor de Otesánek, es el objeto oral en el que se funda la relación con la madre cuyo poder, siendo vital, es al mismo tiempo peligroso. KRISTEVA, p. 91.

²⁵⁸ SCHILDRIK, p. 1.

posibilidad de otro orden reescribiendo la herencia recibida. Y acordar, con Humberto Eco, que la imposibilidad de destruir el pasado obliga a revisitarlo sin ingenuidad²⁵⁹.

²⁵⁹ "Apostillas a *El nombre de la rosa*, 1984, Lumen, p. 84. Citado en RODRIGUEZ MAGDA, p. 116.

3.3. Género y deseo en *La muñeca sangrienta* y *La máquina de asesinar* de Gastón Leroux.

"Lo que es bello es amado;
lo que no es bello no es amado".
Y se difundió en labios divinos".
TEGNIS, "Elegías".

"Los placeres y los cuerpos, el cuerpo sexuado, no representan una substancia, la verdad, la razón o el núcleo de la legitimidad ni de la resistencia ni de la identidad, sino el punto de partida de nuestra incardinación material en el mundo, metabólico reducto de certezas sensitivas, umbral de dolor; placer o plenitud, complejo dinámico que no se descubre, sino que se construye en la interacción con las estrategias de poder-saber que sobre él se vierten, lo definen, lo escrutan, lo disciplinan ... a las que él responde plegándose, reconociéndose, hurtándose. "

ROSA MARÍA RODRIGUEZ MAGDA, "Foucault y la genealogía de los sexos".

El texto que se tratará en este último capítulo del estudio corresponde a dos novelas de Gaston Leroux *La muñeca sangrienta* y *La máquina de asesinar*, publicadas en 1924 con posterioridad a las más famosas *El fantasma de la ópera* y *El misterio del cuarto amarillo*. Se trata de novelas por entregas y en ellas se advierten las huellas de la precedente literatura sobre autómatas y aún, de las experiencias frankensteinianas con la materia orgánica y la resurrección. Acorde con esta creencia y con la del más allá, el autor inserta una segunda trama de vampiros, sin relevancia para este estudio la cual, no obstante, dibuja una gráfica de las de opiniones científicas y pseudo científicas propias del clima espiritual de principios del siglo XX y a la propia atracción de Leroux por lo misterioso.

La trama principal de *La muñeca sangrienta* narra la creación de un "pseudo autómata"²⁶⁰, en parte de materia artificial en parte orgánica, a cargo de un técnico, el relojero Norbert, y un científico, el médico anatomista Jacques Cotentin, quienes se hacen cargo de sus mecanismos internos en tanto Christine Robert, escultora, hija del primero y prometida del segundo, lo hace de su forma y aspecto exteriores, dotándolo de una belleza arcangélica, razón por la cual lo llama Gabriel. Así como el trabajo en la superficie está acabado, el interno pasará por dos etapas constructivas: una que podría denominarse

²⁶⁰En consonancia con la definición de la "pseudo materia" de Bruno Schulz, ya que el cuerpo del muñeco es en parte de materia artificial y en parte orgánica.

mecánica y una segunda, orgánica. Habrá también una tercera, una reconstrucción, llevada a cabo solamente por Christine, como conclusión de la saga.

De la primera etapa surge un muñeco mecánico, de movimientos poco naturales, incapaz de incorporarse con autonomía y carente de aparato fonador, pero con uno auditivo que funciona como un teléfono y lo habilita para registrar las órdenes y obedecerlas. Este primer intento será destruido por Norbert, por las razones que se explicarán más adelante. Los resultados de la segunda etapa pueden considerarse un grado más alto de perfección, ya que ambos hombres deciden reconstruirlo un paso más allá de su primer carácter de artefacto mecánico, al dotarlo de un sistema nervioso y un cerebro orgánicos.

El cerebro proviene de un ajusticiado, el encuadernador Bernard Masson. Éste es un personaje muy importante de la primera novela, responsable de gran parte de la narración a través de su diario. El narrador-personaje adopta una posición que podría calificarse de voyeurística²⁶¹, ya que espía constantemente a Christine, su vecina, de la cual está enamorado sin esperanzas. Masson es un voyeur obligado, a causa de la enorme fealdad de su rostro que le ha impedido siempre el trato normal con las mujeres, que le huyen, y con los hombres, que lo hacen objeto de comentarios crueles cuando sale a la calle o se sienta en las tabernas. Como resultado de sus observaciones, descubre que Christine, en ausencia de los dos hombres, se pasea con Gabriel por el jardín, haciéndolo objeto de atenciones que hacen pensar al celoso enamorado que tiene un amante secreto quien, para su desgracia, posee una belleza fuera de lo común.

En una ocasión es requerido por la joven a fin de que encuaderne unos libros muy valiosos de la biblioteca del Marqués de Coulteray, para quien trabaja y surge así una amistad entre los dos, que lo revela como buen poeta admirador de Verlaine, hombre espiritual, de gran cultura y poseedor de una afectividad apasionada. Por una serie de circunstancias, éste se ve acusado del asesinato y descuartizamiento de algunas de sus jóvenes alumnas a quienes daba clases de encuadernación y es condenado a la guillotina. Su cabeza es robada de la morgue por el ayudante de Cotentin, quien implanta su cerebro en el cráneo vacío de Gabriel. Así, el muñeco poseerá el cerebro y los sentimientos (el "alma", agregará Christine en su diario) de Bernard Masson y, aunque siga careciendo de la posibilidad de hablar, le será posible comunicarse con los otros mediante notas, escritas con la misma letra de Masson y, más tarde, también hacerlo con el lenguaje de los signos.

²⁶¹ "Forma específica de la pulsión sexual, que puede adquirir una dimensión perversa cuando constituye el único modo para obtener una satisfacción". Lacan plantea que en la satisfacción del voyeur (*Seminario VI, El deseo y su interpretación*) figura la exigencia de que el observado, aunque no se sepa mirado, se preste a ofrecerse en espectáculo, lo cual presenta un punto de interés en la relación del sujeto con el otro. CHEMAMA / VANDERMERSCH, p. 692/693.

La segunda novela, *La máquina de asesinar*, comienza con el rapto de Christine por Gabriel, al que ahora aborrece porque posee el cerebro y el alma de quien ella cree un criminal y un perverso, por lo que teme que la asesine como a las otras jóvenes. Cotentin comienza la persecución de la pareja para liberar a Christine y en el curso de los numerosos viajes que llevan a cabo y de las pistas que ella va dejando, entre ellas, un diario de cautiverio dirigido a Cotentin, la relación con Gabriel /Masson va cambiando del terror a una amistad amorosa que le resulta difícil de definir. Esto no pasará desapercibido a Cotentin cuando los halle y la enfrentará a una definición respecto de sus sentimientos hacia Gabriel, pero aunque ella ensaye diversas posiciones afectivas -"hijo", "hermano"- no encontrará un nombre apropiado que exprese la complejidad de su deseo

Nombrar significa -dice Bruno Schulz- incluir lo nombrado en un orden universal y la imposibilidad de nombrar a alguien significa privarlo de existencia y de la condición de sujeto²⁶², a quien Lacan define como un "serhablante"²⁶³ regido por el lenguaje. El nombre determina el lugar social y las opciones sexuales pero también, junto con el imperativo de gozar, marca los límites puestos al goce cuya narrativa se expone en el drama edípico²⁶⁴. Gabriel no podía incluirse en ninguna clase de orden dentro del lenguaje y ese deslizamiento del autómata a un plano de inexistencia, cuestiona también la identidad de Christine, cuando le pregunta a su prometido: ¿"Qué voy a ser entre vosotros dos?" (p. 215) .

Gabriel/Masson, finalmente, toma el camino de la sublimación para convertirse en "un puro espíritu" (p. 166). Sin embargo, tal decisión que lo priva de una vida con Christine y, en consecuencia del goce y lo llevará a la añoranza de un cuerpo sensible y a la conclusión de que "no hay en el mundo mayor dolor que ser un espíritu puro", que culmina con el "suicidio", arrojándose a un precipicio. Dos años después, Christine, convertida en la esposa de Cotentin, el cual ha accedido a recoger los restos del pseudo autómata, criaba a sus hijos y, cuando se quedaba sola, trabajaba en la reconstrucción de Gabriel. En esta reconstrucción faltará el cerebro, hurtado del laboratorio por su marido.

²⁶² "La mitificación de la realidad", SCHULZ, p. 327.

²⁶³ CHEMAMA/VANDERMERSCH, pp. 627/629.

²⁶⁴ SUSMANSKY DE MIGUÉLEZ, p. 135.

3.3.1. El género y su normativa.

Según las orientaciones del psicoanálisis, el género es una categoría muy compleja, de articulación múltiple conformada por la asignación, la identidad y el rol²⁶⁵. La mirada realiza la asignación de género ante la visión del sexo anatómico del bebé y con este acto desencadena un conjunto de expectativas cuyo cumplimiento conformará el núcleo “duro” de su identidad. Entretanto, otros aspectos se irán conformando según se lleven a cabo los comportamientos esperados los cuales, a su vez, facilitarán su integración en un grupo y su identificación con un rol de género. El género puede considerarse, pues, una construcción que se lleva a cabo en el seno de la cultura y normalizada en torno a la heterosexualidad obligatoria, de tal manera que el sujeto asume como “naturales” el conjunto de valores que corresponden a un modelo abstracto. En ese marco hará su elección de objeto sexual en coherencia o no con su rol genérico, ya que la correspondencia sexo/género no es biunívoca sino polimorfa, tal como han mostrado los estudios biológicos²⁶⁶ y el psicoanálisis respecto de la inicial bisexualidad de las niñas.

Gabriel es el producto de una creación intergenérica en la cual los hombres llevaron a cabo las tareas científico técnicas y la mujer el aspecto artístico. Dada esta distribución—que se verá cuestionada al final de la segunda novela, cuando Christine reconstruya su cuerpo nuevamente y asuma en solitario lo que habían realizado su padre y Cotentin—cabría preguntarse, como pensó el dualismo filosófico del Siglo XVII, si la racionalidad lleva alguna marca sexual, según podría deducirse de este reparto. El cartesianismo llevó a negar dicha posibilidad a favor de la igualdad de los sexos en lo que respecta a la razón. En cambio, en el Siglo de las Luces, la prioridad asignada al cuerpo hizo que se planteara nuevamente la pregunta en detrimento de la racionalidad femenina, al conectar el cuerpo de las mujeres, impregnado por el útero, con su actividad intelectual²⁶⁷.

Rosi Braidotti²⁶⁸ señala que en fechas tan tardías como el siglo XIX se mantenía la idea de que las mujeres encintas debían evitar toda actividad intelectual, particularmente la lectura, la cual tenía el poder de excitar la imaginación femenina y causar daños “irreparables” a su frágil sistema nervioso. La teoría acerca de la imaginación maternal y su influencia en el feto, se sostenía en ciertas categorías consideradas clave: el deseo femenino, explicitado en los “antojos”, la imaginación propiamente dicha y la estructura escópica de las emociones. En ese siglo se produjo, además, lo que Foucault, en *La*

²⁶⁵ DIO BLEICHER, Emilce : Citado en RODRIGUEZ MAGDA (FGS), p. 212.

²⁶⁶ RODRIGUEZ MAGDA (FGS) , p. 213.

²⁶⁷ RODRIGUEZ MAGDA (FGS), p. 221.

²⁶⁸ BRAIDOTTI , p. 147.

voluntad de saber, denomina la “histerización” del cuerpo femenino, saturándolo primero de sexualidad, patologizándolo después mediante las prácticas médicas y, finalmente, confinándolo al espacio doméstico y al cuidado de los niños. Naturaleza, afectos, espacio privado, sería el espacio asignado a las mujeres, apartándolas de cualquier actividad intelectual y de su exposición a la vida pública.

Tal posición quedaba justificada por un “reglamento del género”, que Judith Butler explicita en un capítulo de *Destruyendo el género*, el cual constituiría una normativa referida a su vez a una ley adaptada al género, el cual “requiere e instituye su propio y distinto régimen regulador y disciplinador” (p.68). Es en este punto donde disiente con Foucault para quien el género estaría, por el contrario, sometido a la ley. La autora defiende su disidencia en base a las diferencias existentes entre norma y ley: la primera “rige la inteligibilidad social de la acción; sin embargo, no es equiparable a la ley, que es “la acción que gobierna” (p.69. Así, la norma se constituye en una práctica social cambiante, más cercana a los sujetos, en tanto fija los límites entre lo pertinente y lo que no lo es. En cambio la ley constituye un poder más amplio que estaría regulado por la práctica de las normas genéricas. Butler observa que el imperio de la norma alcanza incluso a lo que está fuera de ella y así el género no sólo normaliza de forma binaria a lo masculino y lo femenino sino también a las “formas intersticiales” (p.70) de toda naturaleza que éste asume, al tiempo que sus términos “se reconstruyen y desnaturalizan” (p. 70).

En consecuencia, no existiría una norma válida para todos los posibles géneros pero tampoco habría que concluir que esta operación tenga que implicar, necesariamente, la existencia de una multiplicidad de géneros sino la negativa a considerarlos numéricamente cuantificables. El género, pues, no constituiría una categoría biológica ni social sino lingüística y desplaza el deseo del ámbito de lo simbólico al de las normas sociales reguladas por leyes alterables, propias del campo de la cultura. De este modo, separado del sexo y regido por el lenguaje, se constituye como una forma de poder social normativo y no respondería a una modelización impasible a la cual cada individuo tendría que aproximarse.²⁶⁹

En las novelas de Gastón Leroux el deseo de Christine, regulado por la ley del género tiene como objeto el cuerpo doblemente “intersticial” de Gabriel, que carece de un sexo anatómico y no es totalmente humano, en tanto que su relación con Jacques Cotentin está sometido a las normas del intercambio matrimonial. Asimismo ella es objeto de deseo de Bernard Masson y de Cotentin, el cual parece discurrir más acorde con la

²⁶⁹ BUTLER (DEG), p. 77.

normativa de los intercambios matrimoniales que por la del deseo; sobre todo, si se compara la actitud apasionada del primero con la racionalidad recelosa de Cotentin, quien oculta el cerebro de que disfrutaba el autómata cuando recoge sus restos del barranco al que se había arrojado. Sus pulsiones –como también las del relojero Norbert- se subliman en la actividad científica - a la cual, por otra parte, considera una ofrenda de amor a Christine-, así como Christine sublima también en la actividad artística su deseo. Los tres, con la excepción de Bernard Masson, sustituyen un objeto connotado por otro no connotado sexualmente que pertenecen a las esferas del arte, la ciencia y la tecnología y enmascaran en un conjunto de valores sociales positivos su origen sexual²⁷⁰. Ello explicaría la ambivalencia de los sentimientos de Christine y los celos de Cotentin, así como la “ofrenda” de sus investigaciones se constituye en la expresión de su deseo. En este último, además, alienta una ambición demiúrgica que aspira a ocupar, no la “demiurgia secundaria” (Schulz) del constructor de cuerpos artificiales, sino el lugar de Dios:

“Y te volviste para decirme: ‘¡Sopla en este barro!’ Insensatamente, orgullosamente, me apoderé del hálito divino y soplé”²⁷¹

En esta empresa conjunta de la ciencia y la técnica la imaginación artística de Christine enrarecerá el campo de la tecnociencia, considerado por los hombres como racional, neutro y aséptico²⁷². Gabriel será confundido constantemente con un ser humano fuera de lo común por sus condiciones físicas, pero más aún por su extraordinaria belleza. Esta circunstancia -y la tormenta afectiva desatada en torno él-, que no había sido tenida en cuenta en el proyecto, excederá todas las previsiones de laboratorio y, en asociación con el elemento intruso y doblemente ajeno -mujer y artista-, el discurso técnico científico sobre el cuerpo de Gabriel quedará contaminado en el espacio privado de los inventores y en su exposición a la mirada de la opinión pública y las instituciones. Al mismo tiempo, la actividad de Christine erosionará, en cierto modo, el orden androcéntrico respecto al género, si bien confirmando la vigencia de sus normas, porque Cotentin la acusará de haberlo utilizado a fin materializar a su amante ideal, el objeto de su deseo. En este caso, parece ser “Eva” quien, mediante “engaños”, habría convencido a “Dios” para que diera

²⁷⁰ Freud describió en “La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna” (1908) el modo cómo las producciones artísticas, científicas y otras realizaciones humanas parecen no guardar relación con la actividad sexual, cuando están allí originadas e impulsadas por la pulsión sexual. El cambio del objeto sexual de la pulsión por otro que no lo es permite pasar a una clase de satisfacción social, distinta pero comparable en el plano psíquico a la satisfacción que procura el ejercicio de la sexualidad. Lacan señaló esta articulación mediante un juego de palabras, equiparando la satisfacción del discurso al del acto sexual. CHEMAMA / VANDRMERSCH, pp. 642/644.

²⁷¹ LEROUX (LMA), p. 161.

²⁷² “¿Pensabas que (Gabriel) era tu hijo cuando tus manos de artista acariciaban el esbozo de cera del que había de salir su rostro victorioso? Tus manos servían a tu corazón, que arrullaba como una paloma: ‘¡He aquí a quien hubieras amado!’.” LEROUX (LMA), pág. 161.

vida a "su" Adán. Lo cual cabría perfectamente dentro de la lógica misógina que impregna la "vox populi" de las novelas.

Pero Gabriel no es precisamente un "hombre", sino un algo "peor que si lo fuera" (p. 156), ya que esa circunstancia, desde la perspectiva de Cotentin, lo volvía más fascinante para Christine como objeto de deseo al estar fuera de toda norma de sumisión. Ni él ni Norbert pensaron en su género. No había nada que pensar, porque sólo había el masculino y el femenino era una anomalía. Además, aunque este aspecto careciera de relevancia para los fines de la creación artificial de vida, que fuera de género masculino, considerado "natural" y no marcado (Witting) venía de suyo. A pesar de que, con anterioridad, se hubieran construido autómatas femeninos y masculinos, no hay referencias, en el texto, a que se hubiera contemplado la posibilidad de otra opción. La preferencia asume aquí un valor normativo y simbólico ya que la "gran obra" (p. 156) se erigiría en paradigma de la potencia creadora del ser humano, a quien la cultura definía – y define aún – con el principio universalizante de "hombre".

Es imposible no advertir, sin embargo, que la palabra "poupée"²⁷³ del título de la novela es genéricamente ambigua en francés. En la traducción al castellano se utiliza indistintamente "muñeca" o "muñeco", según quien sea la voz que lo nombra. El traductor adjudica a la del narrador-personaje Bernard Masson el masculino, porque éste ve a Gabriel como un hombre verdadero y un rival. El narrador principal oscila a veces entre uno y otro, con predominio del masculino. Respecto de Christine, le asigna ambas formas, preferentemente el femenino, quizás porque el juguete antropomorfo forma parte del escenario no tan inocente de la infancia²⁷⁴, espacio que la norma adjudica al género femenino.

Con la opción del traductor se acentuaría, al menos en la versión al castellano, la ambigüedad del deseo de Christine hacia Gabriel, que ocupa distintas posiciones: obra de arte, objeto de deseo sexual o hijo (de ella y Cotentin). Pero ambigua es también la naturaleza del muñeco, en parte artificial y en parte orgánico. Ambiguo, al tener asignado el género masculino, a pesar de estar ausente la correspondencia normativa sexo/género, puesto que en el texto no aparecen menciones o siquiera alusiones, a que el cuerpo de Gabriel contara con un sexo anatómico, como se ya ha observado. Y, por último, el desconcierto será mayor cuando el cerebro del enamorado Benedict Masson se halle, como había sido su deseo, en un cuerpo cuya belleza cubriera la fealdad del suyo.

²⁷³ El título original de la primera novela en la que aparece Gabriel es *La poupée sanglante*.

²⁷⁴ "... se entretenía demasiado con aquel mecanismo, hacía algo así como las niñas que abusan de sus muñecas". LEROUX (LMA), p. 115.

Según la normativa de coherencia sexo/género y sin indagar en sus pantalones, la inscripción genérica de Gabriel será masculina porque el lenguaje privilegia el destino universal del sexo/ género masculino, en tanto el femenino estaría “marcado”. Además, Gabriel asumirá el papel activo -y las prerrogativas que la norma atribuye a un “hombre”- cuando, en su reconstrucción, se le implante el cerebro de Bernard Masson. El muñeco Gabriel/Masson adoptará, pues, el discurso del género -y una posición protagónica en la trama de la segunda novela-, cuyas notas relevantes él encarnará: la inteligencia, el dominio de la voluntad, la fuerza física, la actitud protectora y la posesividad respecto de Christine,.

Por todo lo expuesto, no resulta fácil el encaje de Gabriel, la “poupée” de Gastón Leroux, entre los autómatas precedentes. A diferencia de Olimpia o Hadaly -una construcción de la mirada y el deseo masculinos sobre el cuerpo de la mujer- la presencia activa del discurso femenino sobre el cuerpo masculino representa una excepción en el universo literario de los autómatas. El sexo anatómico -y la sexualidad, que en los textos queda velada y diferida- resulta aquí más bien indiferente frente a la preeminencia de la marca del género y con la vista puesta en la sublimación final: la conversión de Gabriel en un espíritu sin adjetivos.

Todas las referencias físicas sobre el personaje se centran en su semblante, que aúna la belleza con la inexpresividad de una máscara. Para la mirada tecnocientífica de los dos hombres el cuerpo del autómata no debía ser otra cosa que un contenedor antropomorfo que superara a la máquina humana en fuerza y sustrayéndola a la caducidad. Por ello, aunque en los discursos sobre el cuerpo de Gabriel, como en el de las “mujeres”, no hubiera anatómicamente “nada que ver”, se prodigarán, en cambio, los juicios -generalmente reservados a éstas- acerca de la belleza de su rostro, las peculiaridades de su mecanismo, su forma de andar, su gran estatura y la fuerza y destreza físicas propias de un atleta. A estos rasgos habría que sumar las significaciones de la vestimenta -decisión de Christine - según la moda masculina de la época de la Revolución Francesa que subrayará su aspecto insólito y extemporáneo y lo convertirá en una figura literaria y romántica. En ella Christine habría proyectado su propio imaginario²⁷⁵ impregnado, de forma consciente o inconsciente, con los cambios radicales que simbolizó la primera revolución burguesa.

El conjunto de estas notas ponen en evidencia que Gabriel no está designado por el cuerpo anatómico sino por las normas de género, por la mirada del otro. En él convergen los significados sociales que trascienden su pertenencia en abstracto al género

²⁷⁵ “Todo “cuerpo” se verá transformado. Es la única manera que tiene el “sujeto” de gozar de él, después de haberlo troceado, vestido, trasvestido y mortificado en sus fantasmas.” IRIGARAY, p. 66.

masculino y lo insertan en un campo culturalmente marcado, cuyas significaciones se nutren en las manifestaciones de dos épocas en el arte. Las repetidas descripciones acercan la figura de Gabriel la época helenística y al neoclasicismo dieciochesco de Antonio Canova, cuya carrera artística coincide en el tiempo con la Revolución Francesa y el imperio napoleónico. Ambos períodos refieren la disolución de unas formas de poder - el sistema de las polis y el absolutismo monárquico de base aristocrática- seguidas por el surgimiento de otras nuevas que transformaron radicalmente el orden social y en las cuales se recodificaron todos los aspectos de la cultura, incluido el estatuto de las mujeres.

El nuevo sistema democrático y burgués implantado paulatinamente en Europa legitimado por el derecho, la ciencia y la filosofía, se edificó apartando a éstas de la vida pública y privándolas de los efectos benéficos de la efímera Diosa Razón. La exclusión se cumplió en varios niveles: 1. por la ley al supeditarlas a la función maternal que las sustraía a la vida política como ciudadanas; 2. por la moral, al condonar las costumbres aristocráticas y, entre ellas, los salones a cargo de damas cultas que jugaban un papel relevante en dicha sociedad. Con el régimen burgués las aspiraciones femeninas de participación en la vida cultural serán denigradas por Molière en "Las preciosas ridículas". Se les asignó, en cambio, el de la "ficción doméstica"²⁷⁶, a la vez que la ciencia las relegaba en base a sus ideas de un intelecto sexuado y mediante la patologización del cuerpo femenino²⁷⁷.

Hay tres episodios en las novelas que explicitan la nueva situación que intentan normalizar la expresión de su deseo. La supeditación a la ley (del género y del padre) explica la escena de la destrucción de Gabriel en *La muñeca sangrienta*, a la que Christine intenta, en vano, oponerse. El relojero Norbert lo destruye en razón de que el muñeco ya no obedecía a sus órdenes sino a las de Christine. No se trataba aquí, como interpretara el encuadernador que espiaba la escena, de la reacción de un padre ofendido en su honor por el comportamiento de su hija que introducía en su ausencia a un presunto amante, sino del patriarca a quien una de sus posesiones cuestionaba su derecho a ejercer el poder sobre todo su patrimonio. Asimismo, el final de *La máquina de asesinar* muestra a la joven convertida en esposa y madre, confinada en la "ficción doméstica", fijada para siempre en un pueblo pequeño y apartada definitivamente de la ciudad de París y de las aventuras que protagonizara en las dos novelas. Sin embargo, a pesar de todo ello, intentará subvertir la norma que la privaban de vida social e intelectual cuando, poco a poco y a espaldas de su marido, va reconstruyendo a Gabriel, al repetir -como ya se ha

²⁷⁶ "La señora de Begneville (Christine luego de su matrimonio) era dulce, era buena, era la más sencilla de las mujeres." LEROUX (*LMA*), p. 216.

²⁷⁷ RODRIGUEZ MAGDA (*FGS*), p. 223.

dicho más arriba, - un trabajo que había visto realizar a éste y a su padre. Christine excedía así el campo artístico que había sido el de su competencia apropiándose de la ciencia y de la técnica y del poder reservado a su padre y a su marido.

En otro episodio, perteneciente a *La muñeca sangrienta*, se narra una situación que completa e ilustra los cambios en el sistema axiológico que operó la Revolución Francesa. Dichos cambios no acompañaron a los procesos políticos democratizadores en lo referente a las “mujeres”, cuya imagen se vio banalizada o denigrada²⁷⁸.

Desde su puesto de observación Masson percibía variaciones en el comportamiento de Christine cuando quedaba a solas con Gabriel: sus maneras perdían la madurez y el comedimiento habituales, expresándose en cambio con una gestualidad “infantil” (p.24). Anota en su diario que ésta dedicaba al “amante” más de una “radiante sonrisa” (p. 24) con las que trataba de llamar su atención. La apreciación de Masson estará enmarcada por un estereotipo de lo femenino que, a su juicio, estaba siendo vulnerado: armonía y modestia en su exposición a la mirada ajena, actitud pasiva en sus relaciones con los hombres. En tal sentido, le parecía que también la vestimenta de la joven había cambiado para ponerse a tono con la que usaba Gabriel e identificaba la escena nocturna de la pareja en el jardín con la cita de la reina María Antonieta y su amante Fersen. Al equiparar a la soberana con Christine por la vestimenta - “ese dichoso María Antonieta que ha cruzado sobre su pecho medio desnudo” – hace de ambas mujeres una sola en un juicio moral. Reprueba, a la vez, a la reina adúltera y al estilo de vida aristocrático cuyas “relaciones peligrosas” condenaba el nuevo orden social. Las transparencias del vestido de Christine asociadas al nombre de la reina generalizaban la situación particular de ésta y la convertían en un paradigma genérico degradado que caracterizaba por defecto a todas “las mujeres”.

Con estos referentes históricos y estéticos conscientes e inconscientes Christine realizó su parte en la construcción de Gabriel. Tal participación, en sí misma, representaba una cierta transgresión a la normativa de género que actuaba también en el interior del campo artístico, al entronizar a la “mujer” como musa y tolerarla menos como creadora. En esa tierra incierta de la excepcionalidad, mediante la práctica artística, Christine elaborará el discurso de su deseo y manifestará su goce en experiencias corporales ante la presencia de Gabriel : una “languidez fatal ” que corría por sus venas , un agotamiento

²⁷⁸ En la mayor parte de las novelas y los films que tratan de la época revolucionaria en su etapa inicial, la imagen de las mujeres que se habían lanzado con los hombres a la calle y a las barricadas, quedó congelada en dos estereotipos: el modelo aristocratizante de la Juventud Dorada y el de la arpía que asistía a los tribunales revolucionarios la cual, mientras exigía la guillotina para los reos, no descuidaba su labor de tejido. En esa imagen desvalorizada quedó convertida la poderosa estampa de *La libertad guiando al pueblo* en la pintura de Delacroix.

que parecía producido por "un monstruo (que) le chupaba la vida", sin que tuviera "fuerzas para pedir socorro" (p. 81) e , incluso, en impresiones agresivas de calculada ambigüedad : "¡Me ha roto, me ha desgarrado!" (p.85).

Así, el hecho de que el cuerpo de Gabriel no estuviera destinado a la sexualidad no excluía que su relación con Christine se produjera en ese terreno , incluida la fantasía de violación. Barthes ²⁷⁹ sostiene que la sexualidad está en todas partes menos en la relación sexual y en tal sentido, el goce de Christine está construido en la carencia y en el aplazamiento. Habría que tratar de explicar de qué tipo de goce se trataba. Lacan dice que "la mujer"²⁸⁰ tiene distintos modos de abordar la función fálica y que hay un goce en el cuerpo que está más allá del falo. Lo relaciona con la experiencia mística, soportada a su vez por una faz del Otro²⁸¹ . En ese sentido, el goce de Christine, era Otro que el de la relación sexual . El lugar del falo estaba ocupado por el cerebro de Bernard Masson, al que su marido, tomando "sus precauciones", había hecho desaparecer; así Gabriel permanecía inalcanzable a Christine, limitado a la inmutabilidad de su máscara.

²⁷⁹ Citado por Baudrillard, (*DLS*), p. 13.

²⁸⁰ Lacan sostiene que no hay nada que pueda llamarse "la mujer" puesto que el artículo definido designa el universal y que ella "no-toda" es respecto de la función fálica (el "todo") , pero cuyo lugar como significante no puede dejarse vacío. Por ello tacha el artículo "la". La crítica feminista pos estructuralista tachará también el plural. LACAN(SXX) p. 89.

²⁸¹ LACAN, op. cit., pp. 89/93.

3.3.2. El género y la voz .

El deseo de Christine sólo se expresó con sus palabras en el diario escrito durante el secuestro. En el resto del texto es interpretado, como se ha dicho, por otras voces masculinas: la de Masson, la de Jacques Cotentin y la del narrador principal. Además, en los juicios acerca de los atributos intelectuales y morales de las mujeres que emiten algunos personajes ocasionales – pero que podrían representar la *vox populi*, se dibuja el paisaje de androcentrismo y misoginia en el que se mueve el personaje femenino y que se expresa, principalmente, en la negación al género femenino de la capacidad de enunciar juicios claros y distintos, atributo reservado exclusivamente al género masculino²⁸².

Estos tópicos abundan en *La Eva futura* y, contrariamente a ellos, en *El arenero*, Hoffmann proponía una imagen más igualitaria de la racionalidad femenina en la figura de Clara quien, al no estar considerado “una belleza” por su entorno masculino, sumado a su sentido de la realidad, conformaba una imagen alejada del paradigma femenino en vigencia en el siglo XIX y comienzos del XX. Clara poseía su propia voz, manifestada en la carta a Nathanael y que se trató en el capítulo segundo. Esta particularidad la convertía en un elemento persecutorio para el personaje masculino, cuya imaginación sin límites ni arraigo con el mundo real, lo acercaría más bien al tópico genérico femenino, constituyéndose en una parodia de cierta clase de artistas románticos.

En la novela de Leroux la voz propia constituye un problema en el muñeco y en Christine y guardaría relación con las posiciones pulsionales entre la voz, la mirada y el Otro. Así, el objeto escópico se refiere al deseo por el Otro y el objeto vocal al deseo del Otro. En la mirada, el eje está colocado en el sujeto, pero en lo que se refiere a la voz, se desplaza hacia el Otro. En el Seminario XX Lacan relacionó humorísticamente al Otro con Dios, la instancia de la palabra²⁸³. Si el objeto vocal es el deseo del Otro, la voz queda alienada a la instancia de la palabra, la posición del padre, el dueño del lenguaje. En ese sentido, la narración secuestra primero el deseo de Christine a favor de quienes ocupan dicho lugar: el padre, el médico y el encuadrador, quienes hablarán ocupando el lugar del Otro en función de su propio deseo y de la ley que legitima todos los discursos. Los dos primeros lo harán en tanto hombres y el relojero, cuando destruya al primer Gabriel

²⁸² “Las mujeres tienen un extraño concepto de la lógica... Cuando se razona, Christine, hay que saber distinguir... Pero las mujeres no suelen poner su distinción en los razonamientos”. LEROUX (LMA), pp. 158/159.

²⁸³ “Personas bien intencionadas – que son peores que las mal intencionadas – quedaron sorprendidas porque les llegó el eco de que yo colocaba entre el hombre y la mujer cierto Otro que bien parecía ser el viejo buen Dios de siempre.” LACAN (SXX), p. 84.

porque ya no le obedece, lo hará en el ejercicio de su posición de patriarca , en nombre de la ley .

Contrariamente a lo que ocurre en *La máquina de asesinar*, donde Gabriel -con el cerebro del ajusticiado Masson implantado en su cráneo- conducirá la acción narrativa principal, su función en la novela anterior es completamente pasiva. Sin cerebro, sin la capacidad de pensar y de dirigir su cuerpo en esta primera fase puramente mecánica de su construcción, sólo es capaz de obedecer órdenes y, como las mujeres, está sujeto a la instancia de la ley . Quien tomaba las iniciativas era Christine, usurpando una posición que genéricamente no le correspondía, según entendía el encuadrador Masson, con el cerebro funcionando aún en su propio cuerpo:

*“...da vueltas alrededor de él, le habla, se sienta a su lado, apoya la cabeza en su hombro hasta que, finalmente, se ponen de pie cogidos de la mano y así suben la escalera del taller cuya puerta cierran*²⁸⁴.

Se podría decir , haciendo una breve digresión hacia el film de Svankmajer, que el comportamiento activo de Christine con Gabriel no se diferenciaba en este aspecto del de Bozena con Otesánek. Ambas les expresaban su amor mediante palabras y atenciones; tanto una como la otra experimentaban reacciones extremadamente afectivas ante las agresiones que ellos recibían de sus “padres”. La voz de Bozena será la del deseo maternal identificado con el deseo de Otesánek silenciará la voz de Karel, quien sólo se impondrá respecto al tabú del incesto, pero será edipianamente enmudecida cuando Otesánek se lo engulla. Al goce sin límites del “hijo” (y de la madre) sobreviene, como metáfora del caos prelingüístico, la consiguiente destrucción que sufrirá la micro sociedad del barrio y la escalera y los mismos “progenitores”. El regreso al orden de la ley se producirá cuando la niña Alzbetka – y más tarde la portera - pueda enmarcar en el lenguaje lo sucedido.

La relación de Christine con su deseo y con la ley -y, en consecuencia, con la expresión de su propia voz- transcurre en el mismo orden que la de Alzbetka , cuyo camino es más complejo y menos marcado que el de Bozena. La voz de Christine se expresa en la diversidad de los niveles libidinales propios del trabajo artístico el cual , como ya se ha dicho, incluye formas de transgresión que incluyen también al género al actuar sobre un campo de la realidad considerado generalmente masculino. El deseo de Bozena, en cambio, se agota en el “deseo de hijo” y se conforma a la normalización genérica que la define, por principio, como madre.

²⁸⁴ LEROUX (LMS), p. 25.

Luce Irigaray, en *Ese sexo que no es uno*, analiza las diversas teorías acerca del deseo femenino partiendo de la idea de que éste no tiene voz propia y que habría que buscar “vestigios” de esa voz en los restos de una “civilización muy antigua”, sepultados en el subconsciente. En palabras de la autora, esa hipotética civilización el deseo femenino se expresaría, como había sostenido Lacan, de manera distinta al deseo del hombre :

*“El deseo de la mujer no habla el mismo lenguaje que el del hombre, y se ha visto oculto por la lógica que domina Occidente desde los griegos. En esa lógica, la preponderancia de la mirada y de las discriminaciones de la forma, de la individualización de la forma es particularmente ajena al erotismo femenino. La mujer goza más con tocar que con la mirada, y su entrada en una economía escópica dominante significa de nuevo una asignación a la pasividad : ella será el bello objeto de la mirada”*²⁸⁵

El planteo desde la perspectiva de la mirada de una parte de este trabajo y la casuística acerca de los autómatas mayormente femeninos, permitiría admitir que, como afirma Irigaray, en la expresión del deseo masculino dominaría la pulsión escópica, en tanto el erotismo femenino tendría “apetito de tacto”, acorde con sexualidad plural, activa (el clítoris) y pasiva (la vagina) que la autora le atribuye al cuerpo femenino. Sin embargo, esa carga libidinal no se limitaría a zonas concretas sino que estaría presente en toda su superficie.

Si se observara desde esta perspectiva al personaje de Christine, se podría decir que, en virtud de su trabajo artístico, las normas que la hacen genéricamente inteligible como femenina se “reconstruyen y desnaturalizan” (Butler) en esa práctica : el deseo y el goce del artista plástico – sea hombre o mujer - que trabaja en los formatos tradicionales es escópico y tactil al mismo tiempo. La experiencia de la forma y de la textura actúa sinestésicamente, conectada con los procesos de pensamiento pues, como decía Leonardo da Vinci, “la pittura é cosa mentale” (y hoy se diría que la pintura está en el orden del discurso). En este caso, la pretensión universal de la propuesta de Irigaray se muestra insuficiente en lo que se refiere a las pulsiones de los artistas de ambos géneros que acompañan a la creación.

La voz de los artistas en la época de la narración de Leroux aparece sometida a la normativa del género, como se desprende de los modelos estéticos masculinos escogidos por Christine, quien tampoco se planteó (o no pudo plantearse) que el muñeco pudiera tener otro género que éste o que el código estético pudiera ser diferente del que

²⁸⁵ IRIGARAY, p. 19.

consideraba paradigma de belleza al cuerpo masculino. Las relaciones intergenéricas, como las estéticas, con todo lo que ello implica en cuanto a sus posiciones, están sometidas a la instancia del poder de sus respectivos campos. Ya se ha señalado que la destrucción de Gabriel tendrá lugar cuando el relojero interprete como tal el hecho de que éste hubiera transferido la obediencia de su voz a la voz de Christine: "No me obedecía –justificaba el padre "²⁸⁶.

Rodríguez Magda, en su lectura de Foucault respecto de la genealogía de los sexos, consigna que éste subrayaba que el poder no se "tiene" en forma permanente y sin fisuras, sino que se "ejerce" e impregna todos los espacios y las relaciones sociales. El poder estará referido siempre a las sinergias que se producen en el campo de posiciones; a veces se concentra en pocas manos y otras se dispersa, así como también se ve afectado por la reversibilidad²⁸⁷. En el final de la novela, en la que Christine reconstruye el cuerpo de Gabriel y repite con éxito los procedimientos que habían utilizado los hombres para darle vida, se podría reconocer el carácter reversible del ejercicio del poder, al aventurarse por un campo -el científico y tecnológico- destinado a la acción masculina.

Entre las voces masculinas que ocupan el espacio narrativo, la voz de Masson proporciona, en una primera impresión, que su discurso estaba determinado por los afectos, al sentirse doblemente celoso del "amante" de la joven porque era bello y porque, supuestamente, la poseía. Sin embargo, es posible pensaren algo que estaba más allá: la ofensa trascendía el nivel subjetivo del enamorado para abarcar los aspectos más generales de la ley y las normas del género, con los cuales se sentía solidario. Justificaba explícitamente su indignación echando mano a los fundamentos del derecho occidental que privilegiaba la voluntad del *pater familias* en todo lo que competía a su familia y a sus posesiones²⁸⁸. En su reacción había un cierto matiz de sorpresa al observar que el indignado padre no hubiera "tocado un pelo" a Christine y el castigo sólo alcanzara al "ofensor". Aferrándose a la imagen ideal que se había forjado de ella, y en un momento de duda, llega a plantearse si lo que sus ojos habían visto sería causa suficiente para acusarla de tener un amante²⁸⁹.

La norma, a su vez, limitaba la mirada de Benedict Masson y las dudas correspondían al su ámbito de ésta y no al de la ley. En realidad, el encuadrador había sido testigo de

²⁸⁶ LEROUX(LMS), p. 27.

²⁸⁷ RODRIGUEZ MAGDA, p. 153.

²⁸⁸ "El viejo Norbert estaba en su derecho, en el derecho romano, que es el único derecho en la casa de uno... Ciento es que si bien ha matado al hombre de la capa, no ha tocado un pelo de su hija... Pero ¡ha hecho bien!.... Una criatura semejante es sagrada, haga lo que haga. ¡Buen 'pater familias'!" LEROUX (LMA), p. 33.

²⁸⁹ "Por qué no continuar llamándola la 'Virgen'? Porque mis ojos han visto. ¿Y qué han visto? ¿Acaso sé lo que mis ojos han visto? ¿Acaso lo saben ellos? A fin de cuentas, se puede tener escondido a un hombre en un baúl y permanecer pura?". LEROUX , op.cit., p. 39.

más de una escena: 1. la que registró la visión, de cuyo sentido desconfiaba porque estaba en desajuste con el discurso de la norma de género; 2. la que había construido su mirada , regulada por la norma en base a la cual Masson sancionará la deshonestidad de Christine; y, 3. la que desafiaba a la ley y ponía en entredicho el buen nombre del padre. Masson se aferraba a la segunda, dentro de la lógica de la escena, a pesar de que, días después, se refiera a la tercera cuando se pregunte “en qué no obedecería” el “desgraciado joven” (p. 38) –y no Christine- al patriarca. De esta manera, la imagen normativa ideal de la “mujer” quedará erosionada por las posibilidades de interpretación de la mirada y, por elevación, también afectaría a la voz masculina que predica según la norma y la ley.

En la segunda novela aparece, por única vez, la voz de Christine no mediatizada por la de ningún narrador masculino. El diario que escribiera al principio de su obligada convivencia con Gabriel representa un espacio relativamente propio en el cual esa voz dejará constancia de sus estados de ánimo, así como de “sus afinidades, sus angustias y sus obsesiones, pero también de sus actividades, relaciones y observaciones”²⁹⁰. En su ensayo sobre la autobiografía, Nora Catelli se refiere a este género como un modo de “representación estética de la ‘vida interior’ indisolublemente ligada a la expresión del otro”, cuyo destinatario es ese otro ²⁹¹. La expresión “relativamente” utilizada se refiere a esta premisa del género. Si bien el diario tiene unos modos de representación que lo hacen diferir de la autobiografía , ambos pertenecen a lo que Catelli denomina “espacio de la intimidad”. Los textos que escribe el personaje constituirán el único “espacio de intimidad” y su primera manifestación -ya casi demediada la segunda novela- de su voz, no mediatizada por algún narrador (masculino).

En el capítulo IX de *La máquina de asesinar* se transcriben los textos de Christine en el acto de lectura de Cotentin y, lejos de evocar la imagen tópica del “diario” como un objeto cuidado y preservado de la mirada ajena, éste estaba compuesto por un conjunto de “papeles rotos, arrugados, sucios” , con una descuidada escritura a lápiz. Sin embargo , dichos papeles responderían a los requerimientos formales del género literario, en tanto consignaban una fecha, o bien el día de la semana e, incluso, las horas²⁹² en que había escrito el fragmento, estableciendo así la secuencia cronológica que caracteriza al diario genéricamente. Los fragmentos podrían considerarse, desde la perspectiva de los “otros” a quienes van dirigidos de forma explícita o implícita : Jacques Cotentin y, en un segundo grado, el lector de la novela. En un diario el “otro” es una presencia ausente en la

²⁹⁰ CATELLI (EI), p.109.

²⁹¹ *El espacio autobiográfico*, p. 79

²⁹² LEROUX (LMA), p. 80.

estructura interna del texto²⁹³, pero en estas notas los destinatarios son, en gran medida, exteriores a él. Está destinado a Cotentin, en la esperanza de que lo encontrara, y al que describe la conducta de Gabriel y le confía sus angustias. Mediante el relato de los avatares del secuestro, informa al lector y lo hace partícipe, como a Jacques, de los aspectos importantes de la trama que estaban teniendo lugar, con la inmediatez del día a día para acentuar la emoción.

En el primer fragmento, el más extenso y con una escritura que expresa un estado de ánimo muy perturbado por el temor y por la culpa, hace responsable a Cotentin, junto con su padre, de la situación en que se encuentra y que desembocará en su segura muerte, ya que ellos habían puesto en "la muñeca de mi ensueño un alma de asesino" (p.81). Siente culpa, además, por haber violado, con la mutilación del cadáver de Masson, el tabú de la cultura respecto a la integridad del cuerpo de los muertos. A pesar de que sólo había acompañado el experimento, la responsabilidad colectiva recaía en ella, y era la causa del cambio de actitud de Gabriel (que ya era también Masson): "Él, que me adoraba, no tiene en sus ojos más que odio hacia mí" (P. 80).

En este fragmento se plantea también la tensión entre las posiciones jerárquicas de la ciencia y del arte en el campo de la creación, en tanto Christine siente que Cotentin ha desvirtuado el simulacro idealizado que ella creara, para retrotraerlo a ser la imitación imperfecta (y aterrorizante) de un cuerpo real. La colonización del cuerpo artificial con materia orgánica "viva" (resucitada) dejaba a su obra fuera de toda legitimidad discursiva, ya fuera humana, artística o científica, y la convertía en una "aberración insospechada de la naturaleza", en algo incomprensible e innombrable dentro de las leyes de inteligibilidad, y al que solo podía aludirse con metáforas: "Ya no es Gabriel. Ya no es ni siquiera Benedict... ¡Es un horrible torbellino!" (p.85). El conflicto de poder sobre el muñeco está expresado en el diario en términos que pertenecen al nivel afectivo: los "celos" que, a causa de haberse apropiado de Gabriel, pudiera haber experimentado Cotentin.

El diario tiene un aspecto informativo, como se ha dicho, que ocupa el resto de los fragmentos y versa sobre el arraigo de los implantes orgánicos en el cuerpo del ya pseudo autómata, acerca del saber que había adquirido Gabrie/Masson sobre el funcionamiento mecánico de su cuerpo y consigna, también, la evolución de su estado de ánimo. En realidad, el primero es el único fragmento que permitiría acercarse a la palabra de Christine, aunque está enmarcada en un "otro" ajeno a su interioridad (Cotentin), que tiene nombre y apellido, y que no es objeto de su deseo, contrariamente al muñeco

²⁹³ Hay excepciones, como el *Diario de Ana Frank*, en el cual el "otro" lleva el nombre de "Kitty".

“original”, el puro autómata ya perdido, que ella había construido con sus manos y había amado. Christine no anhelaba la satisfacción del goce, sino el “sabor de boca”²⁹⁴.

Los narradores masculinos actúan como mediadores e intérpretes del deseo femenino, y aún cuando ella pareciera expresarse con su “propia” voz a través del arte o del lenguaje escrito, incluso allí los sistemas de representación a los que puede acudir serán los normativos y el ingreso en la economía cultural solo podría producirse con la adopción de la “palabra ajena” y su apropiación ²⁹⁵.

Mijail Bajtin, en su análisis de la palabra en la poesía y la novela²⁹⁶ señala que el lenguaje está “saturado ideológicamente, como una concepción del mundo”, cuyo poder centralizador va emparejado con las políticas sociales y culturales dominantes, aún cuando existan fuerzas centrífugas, como los lenguajes profesionales, los generacionales o los de género, entre otros muchos, que actúen antagónicamente. Cada estrato establece su estilo y la emergencia de unos u otros se constituyen según las dinámicas de poder en el interior de los mismos. El discurso femenino, destinado a permanecer mudo en el campo de la cultura quedaba, en tanto “palabra propia”, reducido al ámbito doméstico que constituía su espacio “natural”, salvo en épocas históricas muy puntuales en que algunas mujeres concentraron gran poder económico, como denota la existencia de mujeres poetas en el *corpus* de la lírica torvadoresca, y aún allí éstas no se sustrajeron a la retórica perceptiva elaborada por los trovadores aunque la agrietaran al expresar sus emociones.

Si, como dice Bajtin, “el poeta elige la palabra ya estetizada”, el lenguaje estético hegemonic en el que se expresaba artísticamente Christine la subordinaba, aparentemente sin violencia, a la mirada androcéntrica, cuya “carta de naturaleza” lo eximía de contar con un discurso que lo legitimara. Por esta razón y porque el aspecto exterior del autómata era irrelevante en el proyecto de los hombres, Christine, aún desde el discurso ajeno, podrá filtrar su deseo en el marco de la legalidad e impregnar el discurso masculino, e incluso, apoderarse de él. No acepta la determinación a que los principios del patriarcado someten a los sujetos femeninos y muestra su capacidad de “agencia” (Butler) desde la repetición y el cambio. Así, ella no se limitará a una restauración exterior de Gabriel sino que, invadiendo el terreno del relojero y del

²⁹⁴ “Ahora no tengo más esperanza que la de que vuelva a su nada, que se aniquile”. LEROUX (LMS), p. 85.

²⁹⁵ La propia Safo utilizará términos de comparación cuyo valor está relacionado con la guerra y con lo masculino al referirse a la belleza de la mujer que ama: “Dicen que es una hueste de jinetes / o una escuadra de infantes o una flota / lo más bello en la tierra, mas yo digo / que es la persona amada / y eso me recuerda a mi Anactoria ausente.” (Citado en ANDERSSON y ZINSSER, p. 90) Podría decirse que la evoca desde el “discurso ajeno” cuya adopción revela explícitamente su grado de subordinación a un discurso anterior y condicionante del suyo, como era la épica de los cantos homéricos.

²⁹⁶ *La palabra en la novela*, en TEN, pp. 77/117.

médico, el de la tecnociencia, trabajará sobre sus órganos internos con éxito y logrará que éstos comiencen a funcionar .

Los recursos con que Christine afirma su condición de sujeto constituyen, en realidad, una apropiación "ilegítima" del saber científico del que , en principio, estaba excluida en razón de su género. En cambio otras exclusiones, al no estar verbalizadas, permanecerán en la sombra. Uno de tales mecanismos es la adhesión más o menos inconsciente por parte de "las mujeres" del discurso androcéntrico, cuyos ejemplos abundan en las dos novelas de Leroux. A pesar de que esta adhesión pueda estar acompañada de una actitud de resistencia, como la adoptada por el personaje de Christine, al mismo tiempo en su propia práctica hay zonas en las que, como se ha visto, se plegará a la normativa de género, como la aquiescencia al hombre que la solicita y la regulación de su cuerpo al sistema de reproducción.

La voz y el deseo de Christine se expresarán, pues, en los intersticios del discurso androcéntrico, apropiándose de sus palabras. Y Gabriel, que careció siempre de aparato fonador y sólo obedecía a la voz de Christine, se convertirá a su vez en altavoz del discurso (masculino) de Masson y en el portador de sus valores. Y aquel discurso que había dotado al muñeco de Christine de una subjetividad usurpada acabará por considerar a la mujer su muñeca.

CONCLUSIONES

1

El intento de establecer un marco de comprensión desde la noción de discurso ordenó algunos de los problemas que se habían advertido en la consideración de los cuerpos artificiales. Dicho enfoque se reveló fructífero en tanto significó un intento de liberarlos de la categoría general de representaciones: de la objetivación del cuerpo humano, de la neurosis de Nathanael, de la cosificación del cuerpo femenino, etc., los cuales quedaban encerrados en enunciados abstractos que ocultaban su complejidad. En tanto que, desde la perspectiva del discurso, aparecen como significantes en el discurso del Otro, como objetos causa del deseo y como puntos de articulación de tantos discursos como miradas deseantes construya, deshaga y reconstruya la cadena de significantes. Esta circunstancia hace que estas conclusiones no tengan el carácter de demostración, sino que expresen el estado actual, siempre modificable, de esta investigación.

A la primera pregunta acerca de las clase de objetos que eran los cuerpos artificiales, que el motivo del *Döppelgänger* en la literatura dio una respuesta que hizo fortuna en la recepción, surgió la desconfianza acerca de la legitimidad actual de tal definición. En tanto dobles, los cuerpos artificiales adquirían la categoría de fantasmas y, sobre todo, de representaciones. A fin de establecer sus relaciones, el primer paso en esta investigación fue indagar en las nociones de naturaleza y artificio

La noción de representación que se intentaba revisar, opuesta a la jerárquicamente superior de realidad, hizo necesario situar a los autómatas, los muñecos y los maniquíes en el plano de la realidad -el campo de la cultura- al cual pertenecían. Los textos de Bourdieu proporcionaron la noción dinámica de "campo" que atendía a las distintas posiciones que éstos pudieran ocupar -como signos y como síntomas de la cultura-, relativas a las de la filosofía, la ciencia, el arte y la tecnología que se examinaron en la primera parte de este trabajo. De este modo se revisaron algunas propuestas acerca la naturaleza del cuerpo humano: el paradigma tecnológico de Descartes, la lectura de restauración antropológico de Georges Canguilhem, el nuevo paradigma de creación que propone Bruno Schulz en la "teoría de los maniquíes", la "nueva materia" y la "generación equívoca, más conectadas con las propuestas utópicas de fines del siglo XX que con las revisiones a la metáfora de Descartes. La última, que culminaría el proyecto

schulziano, es la propuesta de cuerpo híbrido y reversible que Jan Svankmajer propone en *Jidlo (Food)*.

El paradigma tecnológico de La Mettrie y Descartes, cuya evolución lo hará ocupar la posición imaginaria en la metáfora del cuerpo natural, es puesta en cuestión desde la biología y la antropología por Georges Canguilhem. El filósofo la invierte en favor del cuerpo natural, creador de la tecnología. La inversión consiste en subrayar que ésta se origina en adaptaciones biológicas y no son privativas de los seres humanos sino que algunos animales e insectos crean sus propias herramientas. Sin embargo el alegato de Canguilhem a favor del cuerpo natural real tampoco proponía una salida del sistema representativo al cuerpo artificial, sino que lo mantenía en pie, quizás más reforzado.

La teoría de los maniquíes de Bruno Schulz participa de modo *sui generis*²⁹⁷ a la polémica acerca de la representación en el arte al desechar el modelo mecánico cartesiano en favor del maniquí, hecho de los materiales simples que provee la naturaleza sobre la cual la humanidad erigiera su destino. Aunque la civilización industrial hubiera convertido al “hombre” en un autómata degradado, “estropeado y detenido en un punto muerto”²⁹⁸ Schulz reconduce el problema, en tanto no abjura de las máquinas ni de sus productos, sino que los propone como el nuevo paradigma de la sociedad industrial, sin nostalgias antropológicas o humanistas. La sustitución de la imagen del hombre-máquina por la del maniquí no representará un movimiento vuelto hacia el pasado y la tradición. (No obstante, a pesar de su crítica a la sociedad industrial, se advierte en Schulz un deje de nostalgia teñida de ironía.) El maniquí es un producto industrial y su degradación “de origen” constituye el primer paso hacia el gesto schulziano de ruptura, plasmado en la “nueva materia”, seguida a su vez por la “generación equívoca”, cuyos cuerpos se caracterizarán por el “devenir”²⁹⁹.

En su propuesta de una “nueva materia” tampoco “culpabiliza” a la ciencia de su ambición sin límites sobre la naturaleza. Subraya la artificialidad de los procesos en la creación al dejar claro que éstos se desarrollan en los espacios marcados por la cultura. En los textos de Shulz, los procedimientos que describen el nacimiento de la “nueva materia” son poéticos antes que científicos, en un intento de acentuar una clase de artificialidad en la cual, por encima de los métodos de la ciencia, prevalecen los modos del arte, cuyo siguiente paso será la “generación equívoca”, producto de la colonización de la materia orgánica por la inorgánica.

²⁹⁷ La “salida” de la representación llevó hacia la abstracción, desde la descomposición cubista de la figura hasta la desaparición de toda imagen en las pinturas de Malevitch.

²⁹⁸ SCHULZ, *Tratado de maniquíes (continuación) o el segundo libro del génesis* en O.C. , p. 58.

²⁹⁹ “... devenires-animales, devenires-moleculares...”. DELEUZE/GUATTARI (MM), p. 166.

En virtud de esta idea de híbrido que los informa, la “generación equívoca” de Schulz conservará cierta conexión con el organismo, así como “pequeñas provisiones de significancia e interpretación” que permitirá reconocer en la lámpara que ilumina la cámara del capitán a su amante asesinada. Podrán ser reconocidos como mujer, animal, insecto, al tiempo que como objetos destinados a una función, que se verá constantemente perturbada por la percepción de lo múltiple en la unidad.

Esta cualidad del devenir y de lo múltiple caracteriza el cuerpo tecnológico del personaje de *Jidlo (Food)*. En él, las fronteras entre lo natural y lo artificial, lo humano y lo tecnológico y, entre ellas, la noción de organismo, están sometidas a un proceso de permeabilización que abona el planteo de Donna Haraway, en el *Manifiesto Cyborg*, acerca de los límites que separan máquina y organismo. Afirma que han sido socavadas, como lo manifiesta la ciencia ficción, la medicina, la producción de bienes y la guerra, y define a los sujetos de la ontología moderna como “híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo”. Fruto de esta nueva generación pueden considerarse los cuerpos-“cyborg” actuales, invadidos por la tecnomedicina, que ya no se limitan al uso de prótesis externas – gafas, muletas, dentaduras- sino que tienen su esqueletos y sus órganos reparados con artefactos internos. Por ello, hablar de cuerpos “naturales” es, cuando menos, una ligereza y una negación de lo que está ocurriendo en la realidad. Hablar de los cuerpos artificiales como de una representación, por su parte, es no darse cuenta de su autonomía, del poder de producción de significados propios, inalcanzables para los cuerpos naturales, dada de su pareja capacidad de constituirse en “otros” inquietantes y bifrontes, destructores y siniestros o bien, en una escuela de alteridad.

El cuerpo es tratado en *Jidlo* como un proceso cultural que reúne en un mismo lugar el consumo y la producción, de cuya coincidencia el sujeto no sería muy consciente. La transición del consumidor al expendedor carece de continuidad; son estados esquizofrénicos que proporcionan una imagen “palimpsesto”³⁰⁰ de la identidad que dependen de las relaciones de producción. Los cuerpos híbridos de carne y máquina serían los actores en una cultura basada en el consumo de información y de productos, en la cual la naturaleza ya no es el fundamento. Ahora el cuerpo queda representado por la cadena de información de la que forman parte y las subjetividades se montan, de

³⁰⁰ Zygmunt Bauman define dicha identidad en la cual como una “colección de instantáneas, cada una de las cuales debe evocar, contener y expresar su propio significado, en la mayoría de las ocasiones, sin referencia a otras instantáneas”. BAUMAN, p. 26.

forma parcial, como los objetos fabricados . Ya no se ven a sí mismos como identidades cerradas y enteras, con un "origen" en la reproducción natural y en el triángulo edípico, sino como piezas cuya construcción responde a un programa . Lejos están de la ingenua identificación del hombre con el motor que proponía Marinetti en el *Manifiesto futurista* ; también de una relectura inversa de la metáfora cartesiana, o de la permuta expícita entre autómata y humano, como proponía Fellini en su Casanova, y la más ambigua entre el autómata Gabriel y su creadora. El cuerpo híbrido funciona como carne o como máquina , según los principios de reversibilidad e intermitencia , atributos que comparte con la identidad.

2

La segunda y la tercera partes ensayaron situar a los autómatas y muñecos de los textos literarios en la discursividad de la mirada y del deseo. El punto de partida se refería a la acción constitutiva de la mirada en el estadio del espejo, en el cual se constituye la primera imagen total del propio cuerpo. De esta descripción se conservó, como motivo productivo, la percepción inicial del cuerpo como otro, con la intención de ubicar el cuerpo artificial como discurso del Otro antes que en la relación refleja en que aparece la autómata Olimpia en el análisis de Freud, identificada como el objeto narcisístico del protagonista que denota la muerte, una imagen parcial , un fantasma.

La intención de considerar a los cuerpos artificiales en la dimensión de lo real -no en el campo de la realidad, donde siempre hallaría su espejo- encontró en la escritura los argumentos que podían oponerse a la identificación del cuerpo artificial con la imagen reflejada. Así, en una primera etapa de la investigación, la noción de rasgo unario de Lacan que vinculó a ese primer significante con las primeras escrituras logográficas representativas de un objeto, permitió transferir esa característica a los cuerpos artificiales, ya que no se funda en la apariencia de lo imaginario sino en la materialidad de lo simbólico.

Situados en el campo del lenguaje, que había permitido desplazarlos del espejo, los cuerpos artificiales pudieron ser inscritos en los discursos pulsionales de la mirada y del deseo. Desde ese supuesto son mirados y, al mismo tiempo, se muestran, en la calidad de la mirada que los construye y reconstruye. Por ello podrían ser considerados como "objetos a"³⁰¹, "pequeños otros", constituidos más allá de la necesidad y cuya grafía se

³⁰¹ "... la reciprocidad entre sujeto y "objeto a" es total. Para todo ser que habla, la causa de su deseo es estrictamente equivalente, en lo que se refiere a su estructura, a su doblez... a lo que llamaré su división del sujeto." LACAN, (S20) , p. 153.

modifica constantemente. Para el “yo (moi)” que los establece estos cuerpos forman parte de la dimensión imaginaria, allí donde el sujeto se funda según su propia imagen en el espejo. Pero desde el espectáculo del mundo, se sitúan en la dimensión simbólica y forman parte del campo de los significantes, del Gran Otro. En tanto objetos transicionales, pueden ser cualquier cosa en la cadena de significantes del deseo, de cuyos discursos trata la tercera parte.

3

En el texto de Villiers de l’Isle Adam se operó la inversión de los valores natural/artificial a favor de la artificialidad en una relectura del cuerpo de la autómata Hadaly como un simulacro que suplantaba a la mujer natural, haciendo desaparecer la referencia e instaurándose como efecto en su lugar. El final apocalíptico, la remisión melancólica al orden general de la naturaleza, de lo divino y de la representación no borrará esta apertura al deseo de sustraerse a la inaccesibilidad de lo real sino también de sus garantías (Dios), al cubrirlo con un efecto, con un simulacro.

En el film de Svankmajer la voracidad del deseo alegoriza los discursos de los personajes y representan, al mismo tiempo, otras tantas posibilidades de la construcción de identidades femeninas. Uno de ellos habla del el deseo de hijo , que se funde con el motivo de la mirada a través de la seducción, ya que el deseo de hijo es, en realidad, el deseo de ocupar el “topos” de la maternidad. El objeto seductor es la posición que otorga el hijo a la “mujer” dentro de la economía reproductiva.

El otro discurso se refiere a la posibilidad de identificación sustituyendo al falo en la cadena de significantes, e instaurando otros que puedan ocupar su lugar. En el film, Otesánek, marcado por lo monstruoso y manifestación extrema de la alteridad, es el significante que ocupa el lugar del falo erosionado en el discurso de la niña. Dicha opción implica resituar históricamente el complejo de Edipo y el falo, ocupado actualmente por otras instancias de la cultura que lo representan y, en el film de Svankmajer, Otesánek quedará desactivado como agente del caos y la destrucción con su inserción en el lenguaje , a través del cuento popular.

El muñeco, en este punto de la investigación, constituye ese significante en el discurso de la cultura que servirá a dos construcciones subjetivas marcadas por la historicidad: la femineidad de Bozena como destino en el orden de la reproducción y la identidad de Alzbeta en el orden de lo monstruoso visto como promesa. Otesánek no significará destino, sino discurso. Será la niña, en su posición de lectora, quien determinará su

aparición como otro y lo reconocerá como tal. Al mismo tiempo, podrá admitir que lo monstruoso también pertenece al orden (del lenguaje) como un significante que está en el límite de la significación el cual, desde allí, es capaz de poner en cuestión el discurso normativo del biopoder.

La inserción de los cuerpos artificiales en el lenguaje y en la cultura comportó la necesidad de tratar en la corriente discursiva la construcción cultural del género, en torno a la cual giran gran parte de los discursos del deseo. Sin embargo, entendiendo que los cuerpos artificiales forman parte de una categoría lingüística, se produce un desplazamiento del deseo del ámbito de lo simbólico al ámbito normativo de lo social, donde queda sujeto a leyes alterables. Éstas normalizan a los cuerpos en torno a la heterosexualidad obligatoria, lo que daría carta de "naturaleza" a un conjunto de valores como propios de cada género.

Dichos valores aparecían de forma cruzada -pero sin cuestionar la legitimidad de la taxonomía y de las atribuciones- en el cuento de Hoffmann, al ofrecer una imagen antagónica -Clara- al ideal de feminidad encarnado en la inerte muñeca Olimpia. La imagen de la primera estará definida por cualidades inversas a las atribuidas normativamente a las mujeres, las cuales se encarnaban, más bien, en Narhanel, el protagonista. La belleza, junto con la mudez, la sumisión y la inaccesibilidad que ostentaba Olimpia formaban parte de las normas de feminidad y estos atributos eran imputados respectivamente al género femenino, así como los de orden intelectual se atribuían al masculino como parte de su "naturaleza". El género, además, aparece como una construcción separada del sexo anatómico -de que carece el autómata Gabriel- y queda de articulado, en su versión final, en torno a la asignación del género, la identidad y el rol.

El sistema de atribución, que en el cuento de Hoffmann funcionaba de manera inversa, hace un bucle en los textos de Leroux, dado que el autómata es masculino y objeto de la mirada deseante de una mujer. El perturbador caos introducido por Hoffmann en los tópicos de la genericidad se repetirá invertido en la primera novela de Leroux, *La muñeca sangrienta*. En la segunda, *La máquina de asesinar*, el sexo normativo aparece agrietado - en parte, gracias a la ambigüedad del género gramatical de la palabra "poupée", siempre presente en el texto-, pero finalmente queda restaurada, no sin algunas grietas, en la articulación en torno al género.

En este punto, hubo que detenerse en dos cuestiones sobrevenidas durante el trabajo sobre estos textos. La primera se refiere a la posibilidad de que el sexo marque la racionalidad y, en consecuencia, la constitución de una voz propia para cada género.

Esa es la propuesta de Luce Irigaray referida a los distintos lenguajes en que "hablan" el deseo de la "mujer" y del "hombre", dominando en la primera la pulsión tactil y en el segundo la pulsión escópica. En tal sentido, pues, se pudo relativizar la validez universal de esa propuesta en las prácticas concretas. Las artísticas constituyen otros tantos discursos del deseo que se satisface en la sublimación de las pulsiones sexuales, entre ellas, la mirada, regida por la genericidad pero no necesariamente sometida a las categorías binarias forzosas. Además, si se considera la afirmación de irigaray desde la filosofía, llevaría a entender que lo concerniente a lo masculino sería, como afirmaba Aristóteles, "razón, forma, acto", en tanto que lo femenino caería del lado de la naturaleza y lo material. Rosa María Rodríguez Magda advierte que la pregunta por la identidad está siempre acechada por la "trampa del esencialismo".

Respecto de la artista, aparece aquí siempre mediada por las voces masculinas de los narradores en el relato -y también en su producción artística- por el lenguaje de la cultura vigente, en la cual las voces masculinas ostentan la mayor visibilidad. En el texto de Leroux aparece la apropiación como recurso político para erosionar los discursos dominantes y el trabajo artístico (femenino y masculino) en el cual la "palabra ajena" se convierte en "propia", unida, de todos modos, al género y la identidad.

La apropiación de los cuerpos artificiales que llevan a cabo los textos tratados – y este mismo- constituyen una muestra limitada de su potencia significativa, como se ha pretendido llevar a cabo en esta investigación provisoria. Dentro de sus límites, pero fuera del yo en tanto mismidad, fuera de la especie aunque producidos como su efecto, como su simulacro, los cuerpos artificiales aparecerán bajo las sucesivas formas de otros tantos discursos del deseo y de la identidad; otras series que nacerán de ese otro que yo, de ese próximo .

BIBLIOGRAFÍA

ABRAMS, M. H. : *El espejo y la lámpara. Teoría Romántica y tradición crítica.* Trad. : Melitón Bustamante. 1977. Barral Editores. Barcelona.

ALBIAC, Gabriel: *Caja de muñecas. Figuras de la concepción inmaculada.* 1995. Destino. Barcelona.

ALIAGA ,Juan Vicente : *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las artes plásticas del siglo XX.* 2007. Akal . Madrid.

ANDERS, Gunther : *Filosofía de la situación . Antología .* Varios traductores . 2007. Catarata. Madrid.

ANDERSSON, Bonnie S. y ZINSSER, Judith P. : *Historia de las mujeres: una historia propia.* 1991. Crítica. Barcelona. Vol. I y II

ARGAN, Giulio Carlo : *El arte moderno.* Trad.: Joaquín Espinosa Carbonell. 1977. 4^a Edición. Fernando Torres Editor. Valencia. Vol. I y II.

ARNHEIM, Rudolf : *Arte y percepción visual.* Versión española: María Luisa Balseiro. 1993. Alianza Forma. Madrid.

AUERBACH, Erich: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental.* Trad.: E. Villanueva e I. Imaz. 1993. F.C.E. Madrid.

ASSOUN, Paul Laurent: *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz.* Sin mención de traductor. 2004. Nueva Visión. Buenos Aires.

BAJTIN, Mijail: *Estética de la creación verbal.* (ECV)Trad.: Natalia Bubnova. 1995. 6^a edición. Siglo XXI editores. México.

-----: *Teoría y estética de la novela (TEN),* Trad.: Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra. 1991. Taurus. Madrid.

BAUDELAIRE, Charles: *Oeuvres complètes*. Vol. I y II. La Pleïade. 1976. Gallimard. Paris.

BAUDRILLARD, Jean: *El otro por sí mismo*. (EOSM) Traducción de Joaquín Jordá. 4^a Edición. 2001. Anagrama. Barcelona. (EOSM)

-----: *De la seducción*. Trad. Elena Benarroch. 1981. Cátedra. Madrid. (DLS)

-----: *El sistema de los objetos*

Trad.: Francisco González Aramburu. 1969. Siglo XXI, México. (ESO)

-----: *Cultura y simulacro*. Trad.: Pedro Rovira. 1978. Kairós. Barcelona. (CS)

BAUMAN, Zygmunt: *La posmodernidad y sus descontentos*. 2001. Akal. Madrid.

BELAVAL, Yvon (director): *Historia de la filosofía*. Vols. 6,7,10. 1980. Siglo XXI. Madrid.

BENJAMIN, Walter: *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. *Oeuvres*. Vol III. 3 Vol. 2000. Gallimard. (OC)

-----: *Paris capitale du XIXème siècle. Le livre des passages*. Trad. del alemán: Jean Lacoste, de la edición original establecida por Rolf Tiedemann. 2002. Les Éditions du Cerf. 3a. édition. (LP)

BORGES, Jorge Luis: *Obras completas*. 1974. Emecé Editores. Buenos Aires.

BOURDIEU, Pierre: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. 1998, Seuil. Paris. (LRA)

-----: *Sociología y cultura*. 1990, Grijalbo. México DF. (SC),

BRAIDOTTI, Rosi: *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs*. 1996. Zed Books. London. Birmingham.

BUTLER, Judith: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. 2001. Paidos. México. (EGD)

-----: *Deshacer el género*. Trad.: Patricia Soley Bertran. 2006. Paidos. Barcelona.

BUTLER , Judith, LA CLAU , E y ZIZEK , Slavoj : *Contingencia , hegemonía , universalidad*. 2000. F.C.E. Buenos Aires.

CASSIN, Bárbara: *El efecto sofístico*. Trad. Horacio Pons. Revisión y transliteración de términos griegos: Hernán Marignone. 2008, FCE, Buenos Aires.

CATELLI, Nora : *El espacio autobiográfico*. 1991. Lumen. Barcelona. (EA)

----- : *En la era de la intimidad* seguido de *El espacio autobiográfico* . 2007. Beatriz Viterbo. Buenos Aires. (EI)

CORTÁZAR, Julio : *Último round*. 1986. Siglo XXI. México. (décima edición , octava de bolsillo). 2 vols. Vol I

CREGO, Charo: Perversa y utópica . *La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. 2007. Abada Editores . Madrid.

CANGUILHEM, Georges : "Machine et organisme" , en *Le connaissance de la vie*. 1971. Librairie Philosophique J. Vrin. Paris.

CRESSOLE, Michel : *Deleuze*. 1973. Psychothèque. Éditions Universitaires. Paris.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix : *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad.Francisco Monge. 1973. Barral Editores. (AE)

----- : *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* . Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larracheleta. 1988. Pre-textos. Valencia. (MM)

-----: *Diferencia y repetición*. Trad.: María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. 2006. Amorrortu. Buenos Aires. (DR)

DE LAURETIIS : "Alicia ya no", en *Feminismo, semiótica y cine*. 1972. Cátedra, Madrid.

DE MICHELI, Mario; *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Trad.: Ángel Sánchez Gijón. 1987. Alianza Forma. Madrid.

DERRIDA, Jacques: *Márgenes de la filosofía*. Cátedra. Madrid.

DESCARTES, René: *El tratado del hombre*. 1990. Edición a cargo de Guillermo Quintás. Alianza Universidad. Madrid.

DESCOMBES, Vincent: *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*. Trad.: Elena Benarroch. 1998. 3^a Edición. Cátedra. Madrid.

DORR, Joël: *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como un lenguaje*. 2000. Gedisa. Barcelona.

ECO, Umberto: *Historia de la belleza*. Trad. : María Pons Irazazábal. 2004, 2^a. ed. Lumen .Barcelona.

ENAUDEAU, Corinne : *La paradoja de la representación* . 1999. Paidos. Buenos Aires.

FOUCAULT, Michel: *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. 1979. 7^a edición. Siglo XXI. México. (LAS)

-----: *Un diálogo sobre el poder* Trad. Miguel Morey. 1981. (UDSP). Alianza . Madrid.

-----: *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. 1979. Siglo XXI. México . (LPLC)

FREUD, Sigmund: *Lo siniestro*. y E.T.A. Hoffmann : *El hombre de la arena*. 2001. Torre de viento. Barcelona.

GROUPE H3 : *Hétérologies*. 2006. Presses Universitaires de Perpignan.

GUASCH, Ana María: *Los "cuerpos" del arte de la postmodernidad*, en VVAA : *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. 2004. Cendac, Murcia.

HAMES, Peter (ed.) *The cinema of Jan Svankmajer. Dark alchemy*. 2008. London, 2^o. ed.

HARAWAY, Donna : *A manifest for Cyborgs: Science, Technology, an Socialiste Feminism int the 1980s' Sociaist Review*. en *Feminist/Literary Theory*. Edición de Mary Engleton. 1994 .Blacwell., Oxford . England . (1986)

HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel : *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio.* 2006. Institució Alfons el Magnànim. Novatores. Valencia.

HOFFMANN, E.T.A. : *Cuentos.* Ed: Ana Pérez .Trad.: Carlos Fortea. 2007. Cátedra. Madrid.

KRYSINSKI Wladimir: *Encrucijada de signos. Ensayos sobre la novela moderna.* Trad. M. del Carmen Bobes y Jesús G. Maestro. 1997. Arco Libros. Madrid

JAUSS, Hans Robert: *Las transformaciones de lo moderno.* Trad.: Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. 1995. Visor. Madrid.

IRIGARAY, Luce: *Ese sexo que no es uno.* 2009, Akal, Madrid.

KRISTEVA, JULIA: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection.* 1980. Seuil, Paris.

LACAN, Jacques : *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11 . Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis.* 1964. Texto establecido por Jacques Alain Miller. Traducción : Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Revisión de Diana Rabinovich. 2001. Paidos. Buenos Aires. (SXI)

-----: *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica* (1949), en "Escritos", 1972. Siglo XXI . México.

----- : *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20.* Aún. 1972-1973. Texto establecido por Jacques- Alain Miller. Traducción de Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Revisión de Diana Rabinovich. 2001. Paidos. Buenos Aires. (S XX)

----- : "Le moi", 1978. Seuil. Paris .

LECONTE DE L'ISLE, Villiers: *L'Ève future .* Éd.: Alan Raitt. 1993. Gallimard. Paris.

LEROUX , Gaston: *La poupée sanglante" /La machine à assasiner.* 1976. Livre de Poche. Paris

-----: *La muñeca sangrienta.* Trad.: Francesco Almela y Vives. 2003. Espasa Calpe. Madrid. (LMS)

-----: *La máquina de asesinar*. (Traducción: Francesco Almela y vives. 2004. Espasa Calpe. Madrid. (LMA)

LOTTMAN, Iuri: *La semiosfera*. Vols. I, II, III. Trad: Desiderio Navarro. Cátedra, 1996. (LS)

KOKOSCHKA, Oskar: *Mi vida*. Trad.: Joan Parra Contreras. 1988. Tusquets. Barcelona. (MV)

----- : *Letters (1905-1976)* Selected by Olda Kokoschka and Alfred Marnau. Foreword by E H. Gombrich. Thames and Hudson. (L)

MERLEAU- PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*. Trad.: Jem Cabanes. 1975. Península. Barcelona.

MEYRINK, Gustav: *El Golem* . Trad. y notas: Alberto Laurent. 2003. Abraxas. Barcelona.

NAVARRO, Antonio José (editor) : *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. 2002. Valdemar. Madrid.

PEDRAZA, Pilar : *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. 1998. Valdemar. Madrid. (MA)

PEVSNER, Nikolaus: *Esquema de la arquitectura europea*. Vol. II. Trad.: René Taylor-Francisco Bullrich. 1968. Ediciones Infinito. Buenos Aires.

RANK, Otto: *Don Juan et le double. Études psychanalytiques* . 1973. Payot. Paris.

RICOEUR , Paul : *Soi même comme un autre* . 1990. Seuil. Paris.

RODRIGUEZ MAGDA, Rosa María : *El modelo Frankenstein* 1997, Tecnos, Madrid. (EMF),

-----: *Foucault y la genealogía de los sexos*. 2004. Anthropos. Barcelona. (FGS)

SÁNCHEZ, José A. (editor): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. 1999. Akal. Madrid.

SASSO, Robert , VILLANI, Arnaud: *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*. Cahier nº 3.

Printemps 2003. Les Cahiers de Noesis. Centre de Recherches d'Histoire des Idées. UMR. Paris.

SCHECHNER, Richard: *Julie Taymor. From Lecoq to "The Lion King, en Puppets, Masks and Performing Objects.* 2001. A TDR Book. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. London, England

SCHULZ, Bruno : *Obra completa* . Traducción y notas : Juan Carlos y Elswieta Vidal . 2ª. Edición. 1998. Siruela . Madrid. (OC)

-----: *Ensayos críticos* . Trad. : Jorge Segovia y Violetta Beck. 2004. Maldoror . Madrid. (EC)

SCHWARTZ, Arturo: *The complete works of Marcel Duchamp.* 2000. Delano Greenidge Editions, New York.

SEGEL, Harold: *Pinocchio's Progeny. Puppets, Marionettes, Automatons, and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama.* 1995. The John Hopkins University Press. London.

STAROBINKSKI , Jean: *Retrato del artista como saltimbanqui.* Traducción: Belén Gala Valencia. 2007. Abada Editores. Madrid.

STEINER, Georg: *Presencias reales.* Trad.: Juan Gabriel López-Guix. 2001. Destino. Barcelona.

SUSMANSCKY de MIGUÉLEZ, Nora: *Complexo de Édipo. Novas psicopatologias, novas mulheres, novos homens.* 2007, Casa do Psicólogo. São Paulo.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw : *Historia de la Estética.* Trad.: Danuta Kurzyca . 2000. Akal. Madrid. Vol. I y III.

TODOROV, Tzvetan: *Poétique de la prose.* 1978. Seuil. Paris.

TOMKINS, Calvin: *Duchamp.* Trad. Mónica Martín Berdagüé. 2006. Anagrama. Barcelona.

VALVERDE, José María: *Nietzsche, de filólogo a Anticristo.* 1993. Planeta. Barcelona.

-----: *Breve historia y antología de la estética.* 1990 (reimpresión de la edición de 1977) , Ariel, Barcelona.

VERNANT, Jean-Pierre: *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. 1983. Ariel. Barcelona.

VESALIO, Andrea: *De Humani Corporis Fabrica*. Edición on line de la Northwestern University. Evanston.

Versión en inglés sin mención de traductor. Ensayos de Daniel Garrison. 2003.

Introducción de Vivian Nutton

<http://vesalius.norhwestern.edu/flash.html>

VILLANI, Tiziana: *Athena Cyborg. Per una geografia dell'espressione: corpo, territorio, metrópoli*. 1995. Mimesi . Milano.

ZEVI, Bruno: *Historia de la arquitectura moderna*. Trad.: Héctor Álvarez. 1954. Emecé Editores. Buenos Aires.

VVAA: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Ed.: José A. Sánchez. 1999. Akal. Madrid.

VVAA: *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. : Pedro A Cruz Sánchez y Miguél A. Hernández Navarro . 2004. CendeaC , Murcia.

-----: *Jan Svankmajer. Transmutation of the senses*. 1994. Středočeská galerie a nakladatelství/ Central Europe Gallery and Publishing House. Praga.

Artículos

MONTIEL, Luis: "Sobre máquinas e instrumentos (I): El cuerpo del autómata en la obra de E.T.A. Hoffmann. 2008. en Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia. Vol. LX, enero-junio, pp. 151-176.

SCHILDRIK, Margit: "Posthumanism and the Monstruous body" , en "Body&Society" nº1, vol2. March 1996. Sage Publications. USA, pp. 1 /14)

Artículos on line

ÁLVAREZ RODRIGUEZ, Asunción: "La verdad literal: judaísmo y ciencia en Lacan". *Antroposmoderno*, 11/4/2004.

BLOOM, Michelle: "Pygmalion-esque delusions and illusions of movement: Animation from Hoffmann to Truffaut". *Comparative Literature*. Fall (December) 2000, vol.52, nº4, pp. 291-320.

versión on line:

BNET. Business Network: BNET/TECHREPUBLIC/ZDNET. 2000.

http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3612/is_200010/

BOURDIEU, Pierre : "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principio de método" . (Publicado en "Criterios" , La Habana , nº 25-29. Enero 1989-Diciembre 1990, pp. 20-40.) www.criterios.es/pdf/bourdieucampo.pdf

FOUCAULT, Michel: "Todo hombre necesita contar con un "parresiastés". Conferencias dictadas en Berkeley . 1983.

http://www.usergioarboleda.edu.co/derecho_penal/2004-MICHEL%20FOUCAULT-BERKELEY.doc.

Tesis doctoral

MARTIN, Rebeca: "Las manifestaciones del doble en la narrativa contemporánea". 2006. Bellaterra. Universidad Autónoma de Barcelona. Facultad de Filología. Departamento de Filología Española.

<http://ddd.uab.cat/record/37267>

Diccionarios

BONNEFOY, Yves: *Diccionario de las mitologías. Vol. IV. La mitologías de Europa*. Trad.: Cristina Serna y Maite Solana. 1998. Destino.

BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio : *Novo diccionario da lengua portuguesa*. 2^a

ediçao. 33^a impressao. 1986, Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro.

CASARES, Julio : *Diccionario ideológico de la lengua española*. 1977. Gustavo Gili . Barcelona.

CHEMAMA, Roland y VANDERMERSCH, Bernard : *Diccionario de Psicoanálisis*. 2004, 2^a edición. Amorrortu Editores . Buenos Aires.

CIRLOT, Juan-Eduardo : "Diccionario de símbolos". 1981. Labor, Barcelona.

CRESPI, Irene y FERRARIO, Jorge: *Léxico técnico de las artes plásticas*. 1971. EUDEBA, Buenos Aires.

FERRATER MORA, José: *Diccionario de Filosofía*. 2004. Ariel. Barcelona. 4 Vol.

LITTLE, William y otros : *The Shorter Oxford English Dictionary*. 1973. Oxford University Press. Oxford. (2 vol.)

MARCHESE , Ángelo y FORRADELLAS , Joaquín: *Diccionario de retórica , crítica y terminología literaria*. Versión castellana del italiano de Joaquín Forradellas . 1986. Ariel. Barcelona.

ROBERT , Paul : *Le Petit Robert . Dictionnaire de la langue française*. 1981. Le Robert. Paris.

Films

SVANKMAJER, Jan: *Jidlo (Food)* .Cze/UK. 1992. 17 minutos, color, 35 mm.

Dirección y guión: J.S. ; animación : Bedrich Glaser en *The complete Short Films* (BFIDVD632)

-----: *Otesánek (Little Otik)*. Cze/UK. 2000. 131 minutos, color, 35 mm. Athanor Film.

Dirección , guión y construcción del personaje : J.S; animación: Bedrich Glaser, Marin Kublák, ilustración : Eva Svankmajerová, Efectos especiales: Martin Stejskal.

