

EL LADO SALVAJE DE LA VIDA: CUERPOS Y EMOCIONES

LIUBA KOGAN

En este ensayo examinamos los discursos sobre los propios cuerpos, de individuos que en su práctica cotidiana –y al margen de epistemologías de la disrupción– cuestionan o resisten los mandatos culturales vigentes como los del menoscabo de los sentidos y la aversión al ocio y vagabundeo. Los discursos en torno a las experiencias corporales de teatreros, cirqueros y bailarines clásicos que –lejos de situarse en territorios liminales– iluminan aquella dimensión de la corporalidad que nos arrebató el sistema neoliberal imperante: el cuerpo como locus de la emotividad.

I. EL MENOSCABO DE LOS SENTIDOS

La animalidad, las expresiones colectivas de las emociones y la sensualidad de los sentidos son sometidas permanentemente –en la vida cotidiana contemporánea– al silencio, al ocultamiento. Como señalara Elias (1997), el proceso civilizatorio nos habría llevado a controlar las expresiones naturales de nuestros cuerpos y, como correlato, de nuestra sensorialidad. Esto se manifiesta en el desconocimiento o falta de reconocimiento que las personas tienen sobre sus propios cuerpos. Es decir, a pesar de la profusión de imágenes mediáticas, los cuerpos resultan ser los otros desasidos de la experiencia cotidiana. Una joven universitaria de 23 años nos comenta:

“Yo siento que no conozco mi cuerpo y ese desconocimiento hace que haya un quiebre entre lo quiero/no lo quiero; lo cuido/no lo cuido. No lo conozco a pesar de estar encerrada en él [...] o sea vives con él, caminas con él, te miras al espejo y digo ‘ya, este es mi cuerpo’.

Pero cómo funciona adentro, qué sensaciones tienes cuando haces esto o aquello... este... en el mismo plano íntimo, creo que uno no llega a conocer 100% su cuerpo...”

Mientras un ama de casa de 73 años señala: “Mi cara no existía para mí [...] Es que yo tengo una máscara, yo así nomás no me quejo, no me gusta que me tengan pena”. En ambos relatos resulta dramático constatar la dificultad para re-conocer el cuerpo como fuente de sensaciones, de lugar de enunciación y de base de operaciones del estar en el mundo.

Lo que parece caracterizar la vivencia corporal de las mujeres de diferentes edades (Kogan 2007) es la percepción de sus cuerpos como imagen, como superficie más que como organismo con materialidad o con densidad. Las mujeres hablan permanentemente de sus cuerpos. Sin embargo, les cuesta representárselos como fuente de sensualidad, goce y experimentación de la sexualidad. Es probable que el proceso de urbanización haya contribuido a instaurar la “insensibilización del cuerpo, pero su erotización visual” (Sennett 1997) al facilitar la mirada voyerista de los varones sobre los cuerpos femeninos en el espacio público. Y adicionalmente, se haya controlado la mirada de las mujeres sobre sus propios cuerpos, impidiéndoles conectarse cotidianamente con su propia vivencia de la materialidad corporal.

Este proceso histórico les habría proporcionado a los varones mayores licencias para conectarse con la materialidad de sus cuerpos. Sin embargo, se les niega el discurso sobre esas emociones: muy difícilmente los hombres elaboran discursos sobre sus sentimientos y emociones ligados a la materialidad corporal, ya que ello tendería a feminizarlos. Un varón de 69 años nos propone fehacientemente:

“Nunca he sido una persona que te pueda decir que he cultivado mi cuerpo para mostrarlo ¿ya? Por decirte como quien digamos, el físico culturismo... todas esas cosas no, no, no, lo que he tratado de mantenerlo sano, ágil y respondón. Ya, pero (risas), pero no, no, como un cultivo de ¡Oh! qué bello soy, ni qué lindo mi cuerpo, me vendría mejor esto, o esto otro no. No, no, nunca, nunca, nunca, nunca, nunca”.

La modernidad –desde la propuesta de la superioridad moral de la razón sobre la emoción– nos habría llevado paulatinamente al abandono de nuestra capacidad de conectarnos con nuestras emociones y sensaciones corporales: hemos perdido la facilidad del uso de nuestros sentidos –al margen de la vista y el oído–, el mundo occidental ha relegado el tacto y el olfato, al olvido; y el gusto, a su mínima expresión. Vivimos cuerpos menoscabados.

Cabe anotar que la percepción sensorial constituye un asunto físico pero, de modo simultáneo, cultural. Resulta significativo mencionar que la enumeración de los sentidos es variable según épocas y grupos culturales. Por ejemplo, en la historia occidental se encuentran referencias desde cuatro a siete sentidos (Classen 1993:2-3), mientras que en culturas no occidentales se han reportado clasificaciones que contemplan dos sentidos: por ejemplo, la percepción visual y la percepción no visual.

Para el caso occidental, Giddens tipifica este proceso de paliación o menoscabo de nuestros sentidos como el “secuestro de la experiencia”; es decir, un proceso que esconde lo rutinariamente orgánico. Para el autor, “los procesos interconectados de ocultamiento que apartan de las rutinas de la vida ordinaria los siguientes fenómenos: la locura, la criminalidad, la enfermedad y la muerte, la sexualidad y la naturaleza” son inherentes a la experiencia moderna (Giddens 1998:199): sentimos incomodidad, asco y vergüenza frente al moribundo, a los cuerpos desnudos de mujeres y hombres viejos. Y una forma de lidiar con lo obscuro en las sociedades modernas ha sido su disimulo. Por ello habrían desaparecido las fórmulas sociales para lidiar con el envejecimiento, para asistir al moribundo, para tratar al loco, etc. Solo los *expertos* parecen conocer fórmulas para afrontar –en instituciones totales– la enfermedad y la muerte.

Elias (1989:109), en su magnífico libro, *La soledad de los moribundos*, describe como hecho inusual los cuidados y compañía que le brindó Anna Freud a su padre en el proceso de morir:

“El tumor despedía un olor cada vez más nauseabundo. Ni siquiera su fiel perro se acercaba ya a él. Tan sólo su hija Anna Freud, con indomable fortaleza y amor por el padre moribundo, siguió ayudándole en las últimas semanas y le salvó de sentirse abandonado”.

La estética de puritanismo corporal, es decir, de la higiene y del ocultamiento de nuestros fluidos y olores corporales, resultó ser la otra cara de la medalla del menoscabo de los discursos sobre nuestra corporalidad y nuestras emociones. Hoy son incontables los discursos publicitarios de productos y servicios ofrecidos para encubrir nuestra animalidad orgánica. La *estética de lo ligero-puritano* nos propone esconder la densidad de nuestra experiencia corporal cotidiana.

La estética de lo ligero-puritano se impuso con la cultura del entretenimiento a fines del siglo XIX en detrimento de la cultura popular urbana, que desplegaba narrativas de lo maravilloso, lo obscuro, lo dionisíaco y fantasmagórico, es decir, de la carnalidad y sus fluidos (Abruzzese y Miconi 2002). Vale la pena recordar los *freak shows*, producto de la cultura popular urbana norteamericana, que mostraban –hasta iniciada la Segunda Guerra Mundial– los cuerpos anómalos –producto de desórdenes endocrinos– de hombres obesos, mujeres con barba, enanos y gigantes, etc., muchos de ellos adornados con historias extraordinarias en torno a las temáticas fantásticas de los eslabones perdidos entre animales y hombres o reyes y reinas de mundos remotos (Garland 1996). Las atroces imágenes de los cuerpos mutilados de soldados que regresaban del escenario de la Segunda Guerra Mundial desdibujaron el goce y curiosidad alrededor de los cuerpos materialmente anómalos, a la par que la endocrinología explicaba aquellos –otroza cuerpos fantásticos– como producto de errores metabólicos. La sensibilidad por el cuerpo como materialidad desbordada terminó por sucumbir frente a otro tipo de narrativas corporales desplegadas por la industria del consumo, en particular por las maquinarias narrativas de la publicidad: cuerpos-superficie portadores de belleza y salud; en particular los cuerpos *fitness*, conquistados

solo a partir de un trabajo corporal extenuante y sujeto a recomendaciones de sofisticados sistemas expertos.

Por ello, las sociedades occidentales contemporáneas nos proponen políticas para conjurar el ocio y el vagabundeo. Caminar sin rumbo, sentir la brisa marina o jugar sin necesidad de obtener ganancias son catalogados como “pérdidas de tiempo”. La sociedad occidental nos propone programas “listos para llevar”, que terminan por impedirnos la conexión espontánea con los otros y con nuestras propias emociones. Por ello, para lograr cuerpos eficientes que evadan el ocio y el vagabundeo creativo se desarrollan enclaves de actividades para el desgaste físico. Los gimnasios y la cultura del *fitness* (Kogan 2004) constituyen territorios privilegiados para la construcción de cuerpos cuyo horizonte de sentido es responder al sistema capitalista neoliberal: trabajadores siempre dispuestos al movimiento, al cambio y a la flexibilidad. En estos espacios, la producción corporal es visible: espejos, monitores de TV y grandes ventanales nos muestran abiertamente el esfuerzo corporal. Voluntad que debe ser medida por sistemas expertos: sudor y esfuerzo son socialmente valorados, pues nos muestran alejados del ocio y el vagabundeo, sinónimos de fracaso personal.

Como corolario, podemos proponer tres modos de abordaje de lo corporal de cara a los relatos explorados: a) el cuerpo como interfaz entre el yo y el mundo. Es decir, el cuerpo como piel y superficie que intermedia entre un adentro y un afuera; b) el cuerpo como locus de contención del yo –relación entre cuerpo e identidad del yo–; y c) el cuerpo como materialidad o carne, es decir –como señala Grosz (1999:382)–, una organización de carne, órganos, nervios, músculos y estructura ósea cohesionada y animada. De modo muy gráfico, un varón de 39 años relató en el contexto de una entrevista lo siguiente:

“Mi cuerpo es mi prisión: somos seres pensantes con muchas posibilidades –pero hasta cuando estás viejo tú puedes estar lúcido, y tu cuerpo es una cajita que te entierra... sí, eso es así. Claro que aprecias tu cuerpo, lo estimas, fisiológicamente lo tratas de cuidar para que ande mejor, lo alimentas mejor, mejor combustible, y todo, pero al final es tu prisión, ¿no?”.

Podemos proponer, pues, que los relatos contemporáneos del menoscabo de los sentidos y de aversión al ocio y vagabundeo creativos tienden a privilegiar los cuerpos en su dimensión de interfaz y de materialidad. En el primer caso, exaltando el cuerpo como superficie estética –principalmente desde la cultura del entretenimiento– y en el segundo, el cuerpo como locus del ejercicio medicalizado y medible desde los sistemas expertos de la cultura *fitness*.

2. TEATREROS, CIRQUEROS Y BAILARINES. DIATRIBA EN FAVOR DE LA SENSORIALIDAD

Teatros, cirqueros y bailarines clásicos entrevistados iluminan –a partir de su experiencia– el cuerpo en su interacción con el yo. Práctica de la que nos privan las

culturas del entretenimiento y del *fitness*, en la medida en que exacerbaban nuestro estar en el mundo de modo ligero y desconectado de nuestros cuerpos, de nuestros sentidos y de los otros sujetos/cuerpos, al desvalorizar nuestras propias narrativas cargadas de historia y densidad.

Nos interesa sobremanera rescatar las narrativas de los artistas en escena, pues las teorías sobre los cuerpos han tendido a proponerse desde una epistemología de la disrupción (Kogan 2007). Se ha teorizado a partir de los cuerpos de la tortura, de la enfermedad, de la discapacidad física, de la intersexualidad o de hermanos gemelos siameses, etc. Tal vez porque esas situaciones extremas producían reflexividad en los sujetos, lo que permitía su estudio a partir de entrevistas. Sin embargo, poco se ha avanzado en el establecimiento de una epistemología que se funde en cuerpos que –considerándose normales– trasgreden algunas de las tres maneras de concebir la corporalidad: como interface, como contención del yo o como materialidad. Así, una forma de releer este proceso civilizatorio consiste en identificar grupos sociales que hayan logrado expandir sus cuerpos para dotarlos de densidad e historia. En este caso, decidimos indagar acerca de los discursos sobre la corporalidad de artistas de circo, teatro y danza¹.

2.1 *La epifanía corporal: el origen del cambio*

Un elemento común en la génesis de la historia corporal de estos artistas es el momento de epifanía: la revelación de poseer un cuerpo culturalmente devaluado e incapaz para la acción social: cuerpos gorditos, torpes o *feitos*:

“Me decían en la adolescencia que era tímida, gordita, y salir de esa visión me costó.” (Actriz)
 “La historia de mi cuerpo parte de una torpeza absoluta hasta conocerlo y dominarlo.” (Cirquero)

“Yo siempre me he considerado un tipo feíto, sin importancia, y esa es la razón principal por la que soy actor. En el colegio siempre fui el gordito y me fastidiaban por eso. Me herían por eso.” (Actor)

Esta conciencia sobre la corporalidad –surgida en la niñez o adolescencia– difiere de aquella producto de situaciones límite, en la que se colocan cuerpos adultos ligados a identidades consolidadas: los cuerpos de la tortura, la enfermedad, el dolor. El momento de la epifanía permite a estos jóvenes emprender un proyecto personal en pos de construir otros cuerpos/identidades que les permitan redefinir el sentido de su historia personal.

Cabe señalar que estos cuerpos/sujetos conscientes de sus limitaciones para performar socialmente se proponen una transformación significativa: la inversión radical de sus cuerpos e identidades. La forma de acercarse al entrenamiento y disciplina para construir nuevos cuerpos e identidades es bastante variada e implica en algunos casos caminos trancos y en otros, un hallazgo prematuro:

“Terminé el colegio con 15 años y era un flaquito chato, cabezón y de hombros estrechos. Imagina a los compañeros de colegio. Yo recuerdo que me pusieron espaldas para corregir esa clásica postura mía y los compañeros crueles me fastidiaban tanto que me las tuve que quitar. Entonces he crecido con eso y me ha permitido desarrollar en autoestima, que desarrollé sabiendo qué tenía corporalmente. El teatro me ayudó a mostrar lo que yo quería decir.” (Actor)

“Es como si a través de la educación, la misma crisis de la adolescencia, el cuerpo escondiera distintas preguntas. Es difícil expresar los cambios que ha tenido el cuerpo, porque hay un momento de descubrimiento” (Actriz).

El proceso de adquisición de un nuevo cuerpo/identidad es percibido como un recorrido complejo, denso y de modo alguno lineal:

“El cuerpo que tenías de adolescente, tal vez gordito o qué sé yo, comienza a tener más forma. Pero a la vez encuentras otras crisis y, cuando recoges toda la información hacia el final te das cuenta de que realmente todo es un todo. La técnica del actor tendrá que ser mucho más sabia para lograr que el actor atienda tanto al nivel físico, emocional y psíquico; de tal manera que pueda cuidarse dentro y fuera del escenario. De lo contrario, el cuerpo no va a lograr una conciencia en sí, que permita salvarse”. (Actriz)

“Cuando yo era niña era muy tímida y eso lo reflejaba mi cuerpo. (...) Tenía muchas cosas que soltar, que abrir, que romper, para tener más movimiento, para adelgazar eso que tenía acumulado. Era una niña que acumulaba mucho por adentro. No era delgada, era un cuerpo que no estaba equilibrado en ese aspecto. A los doce entro a teatro y por el hecho de soltarme poco a poco en público y tener que hacer dinámica con otras personas me doy cuenta de mi cuerpo por primera vez y es allí cuando empieza mi vida consciente de lo que quiero hacer con mi cuerpo (...) Empecé a adelgazar, a gritar lo que no grité, a decir no cuando quise, a poner límites. Entro a la danza a los 14 o 15 y empieza otro camino” (Actriz).

2.2 *El engrandecimiento de los sentidos*

El proceso de entrenamiento y la práctica continua parecen generar una expansión de la capacidad corporal en términos de fortaleza o equilibrio, pero a la vez de engrandecimiento de los sentidos a partir de una política del detalle, que permanece oculta cuando los cuerpos entran en escena. Es decir, el esfuerzo y el dolor que muchas veces infringen los duros entrenamientos no forman parte de la performance artística en el escenario, a diferencia de los cuerpos *fitness* que se desarrollan en enclaves de desgaste físico como los gimnasios, en los cuales la transparencia del esfuerzo forma parte del valor asignado al cuerpo en el marco de una política de producción corporal totalmente transparente: gritos de dolor, sudor, espejos y monitores de TV e incluso grandes ventanales que muestran al público de las calles los constantes entrenamientos. Remarquemos, pues, que los cuerpos en escena de los artistas cirqueros, teatreros o bailarines esconden el duro proceso de producción corporal:

“Mi cuerpo tiene muchas marcas, me da vergüenza ponerme bikini, tiene moretones, quemaduras, marcas que no se ven. Cada vez que las veo recuerdo todo el esfuerzo” (Cirquera)

“Uno va aprendiendo a tener conciencia de las pequeñas cosas, de las pequeñas imperfecciones, de los pequeños detalles, de cada una. Es siempre un aprendizaje continuo” (Bailarina)

Si en el caso de los cuerpos producidos en los gimnasios admiramos las horas de duro trabajo, en los cuerpos en escena gozamos con las habilidades corporales que parecen innatas al ocultar su duro proceso de producción. Esto último parece producir una vivencia de intermitencia corporal: los artistas viven dos cuerpos: el del escenario, que desencadena grandes capacidades corporales, y el de la vida cotidiana —que muchas veces implica sufrimientos considerables.

“La mayoría de los bailarines viven tomando pastillas, antiinflamatorios, paran inyectándose mi cuerpo se ha maltratado bastante (Pero) dentro de escena es un cuerpo fuerte y fuera es un cuerpo maltratado, pero la gente no lo nota. Uno lo siente” (Bailarín)

“... mi cuerpo y sus condiciones físicas son superiores en escena que fuera de escena... Me sale una agilidad y fuerza que normalmente no tengo, pero el hecho de verme activado por la observación me ha dado muchos ejemplos y una diferencia a mi favor en el escenario” (Actor)

El cuerpo como contención del yo, el vínculo cuerpo-emotividad, son engrandecidos en el entrenamiento corporal y su presencia escénica. La división cartesiana cuerpo-mente se trastoca en una unicidad producto del recorrido que va desde una disciplina casi sacrificial de los cuerpos domesticados en privado hasta su activación mágica en escena, producto de la observación de los otros: “el cuerpo te salva”, “el cuerpo te cura el alma”.

Podríamos aventurar en los discursos analizados una suerte de revancha ontológica: de adolescentes estigmatizados a causa de cuerpos poco valorados para establecer vínculos con otros y consigo mismos a cuerpos engrandecidos capaces de sentir y de posicionarse mágicamente en escena: cuerpos perfeccionados y almas capaces de sentir. A diferencia de los cuerpos producidos en los gimnasios, los cuerpos en escena curan el alma porque ocultan el momento de la epifanía: ocultan sus miserias originarias. Y permiten, finalmente, una unidad ontológica cuerpo-emoción: se trata de cuerpos/sujetos en una nueva unidad viviente con densidad histórica.

“Mi cuerpo es mi principal compañía, es un cuerpo despierto. El cuerpo no miente. No escucho a la gente, veo su corporalidad” (Bailarina)

“Mi cuerpo es todo: para mí es mi casa, mi carro, mi todo. Con él me desplazo, vivo, siento trabajo todos mis sentidos. Me fijo en los olores, los colores, no hay límites. Cada momento lo vivo tremendamente” (Actriz)

Cuando los artistas explican qué o cómo es su cuerpo, encontramos una gran riqueza léxica que nos permite ver desde dónde puede expandirse el cuerpo: el cuerpo expresa voluntariamente o incluso sin voluntad —“el cuerpo habla, tiene palabra”—; el

cuerpo escucha –al propio sujeto como a los demás–, el cuerpo siente y percibe un adentro y un afuera corporal. El cuerpo se hace transparente y “pierde inocencia”. “Es un cuerpo que percibe, sensitivo, que está como una esponja...”

En síntesis, el trabajo corporal de cirqueros, teatreros y bailarines nos muestra una dimensión que el sistema capitalista neoliberal tiende a arrebatarnos: cuerpos que pueden salvar el alma al permitirle al sujeto unificar cuerpo y emociones: convertirlo en productor de sentido. Dignificar los cuerpos y los sentidos, valorar el ocio y el vagabundeo permiten dotar de unicidad a lo viviente, redefinir la división cartesiana y, como señala Maffesoli, “ensalvar la vida” (2007:54).

NOTAS

¹ Agradezco profundamente a Úrsula Cazzorla, estudiante de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima, quien accedió a compartir conmigo el material de sus entrevistas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUZZESE, A. y MICONI, A. (2002) *Zapping. Sociología de la experiencia televisiva*. Madrid: Cátedra.
- CLASSEN, C. (1993) *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*. Londres: Routledge.
- ELIAS, N. (1977) *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Santa Fe de Bogotá: FCE.
- _____ (1989) *La soledad de los moribundos*. México: FCE.
- GARLAND, T. (1996) (ed.) *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Nueva York: New York UP.
- GIDDENS, A. (1998) *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Ediciones Península.
- GROSZ, E. (1999) “Bodies-Cities” en Price y Shildrick (eds) *Feminist Theory and the Body*. Nueva York: Routledge.
- SENNETT, R. (1997) *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- KOGAN, L. (2004) “Performar para seguir performando: la cultura fitness” en *Antropológica* No. 23.
- _____ (2007) *La insostenible materialidad de lo corporal. Cuerpos e identidades* (Tesis doctoral en Antropología). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MAFFESOLI, M. (2007) *En el crisol de las apariencias*. México D.F.: Siglo XXI Editores.