

El cuerpo grotesco: desbordamiento y significación

En esta ocasión me gustaría traer a cuento la idea del premoderna del cuerpo grotesco, o mejor de lo grotesco tan sólo –y digo tan sólo, porque lo grotesco no puede ser sino corporal –. Deseo desarrollar una aproximación que nos permita revisar la función económica, política y social de lo grotesco anterior a su significación “moderna”, entiendo por modernidad o al menos su nacimiento justo en el momento en que bajo la crisis de la cultura Barroca y posteriormente la cultura Ilustrada, el cuerpo grotesco se explica bajo las formas del racionalismo. De acuerdo a esto, busco establecer la tipologías y funciones del cuerpo grotesco anterior al desarrollo de la Historia Natural y los sistemas clasificatorios que se configuran a lo largo de los siglos XVII y XVIII y que conocen su desarrollo pleno con el nacimiento de la Biología y sus realización biopolítica. Lo que supone también colocarse en el posible sentido del cuerpo grotesco anterior a las formas de encierro, exclusión y vigilancia propias de los siglos XVIII, XIX y XX.

La palabra grotesco viene de la palabra gruta y significa originariamente “adorno caprichoso de bichos, quimeras y follajes”, significa ridículo y extravagante, también cosificación, pero sobre toda animalización. Se trata pues de aproximarse a lo “animalidad” como una económica, una política y una sociológica del desbordamiento del cuerpo. Para hacerlo desarrollaré mi argumento en tres momentos: el que va de la economía del cuerpo orgiástico al cuerpo político de la risa, el de la risa y la carne como construcción del cuerpo social del carnaval y la del cuerpo grotesco como factor disruptivo del deseo.

La orgía: del cuerpo colectivo del pueblo al cuerpo político de la risa

El sentido orgiástico de lo informe se contextualiza en los usos rituales del cuerpo y se relaciona con las formas sagrado-míticas primitivas de las sociedades nómadas y agrarias. En este sentido los estudios de Bataille (1897-1962) ponen en una clara perspectiva el sentido que tiene la orgía. Las formas primitivas de organización social hacen de las pulsiones tanáticas y eróticas el lugar de los desbordamientos y de la pertenencia a la colectividad humana y cósmica:

La orgía no se orienta hacia la religión *fasta*, extrayendo de la violencia fundamental un carácter *majestuoso*, tranquilo y conciliable con el orden profano: su eficacia se muestra por el lado *nefasto*, atrae al frenesí, al vértigo y a la pérdida de conciencia. Se trata de comprometer la totalidad del ser en un deslizamiento ciego hacia la pérdida, que es el momento decisivo de la religiosidad.¹

Esta pérdida está entendida en términos de una organización social de la colectividad y en el límite del significado rudimentario del trabajo como interdicto en las sociedades primitivas. Lo informe de los cuerpos en la orgía se entienden como un cuerpo comunitario y natural en el que son inexistentes las prácticas individuales del deseo y del placer e inclusive del dolor y como una superación al interdicto del trabajo. En este contexto, las formas de realización “artística” del cuerpo orgiástico se vinculan directamente con la danza, muestra de ello son las saturnales griegas y los ritos del peyote en los indios mexicanos. De esto habría que destacar la importancia del cuerpo colectivo como sujeto de la acción orgiástica, que funciona como soporte y sobrepasamiento de las pulsiones fundamentales de la vida.

En este contexto habría que diferenciar la condición vital que revela el cuerpo informe de la orgía pues no se trata de establecer un límite entre el goce y el deber sino de buscar el modo en que uno fluye a través del otro generando la pertenencia de lo humano al cosmos y a la colectividad social. En otras palabras, esto significa que lo informe y sus excesos, no se entienden bajo el horizonte de lo simbólico como normatividad, sino desde una perspectiva que pone en juego la continuidad de la vida consigo misma. Si bien como lo observa Bataille, la orgía ocupa un lugar intermedio entre el trabajo y la pertenencia al cosmos, o la separación del hombre y el animal, es oportuno no perder de vista que el estatuto “simbólico” del trabajo en las sociedades primitivas se inscribe en la lógica de lo nomádico o la ambigüedad de la herramienta como civilización y máquina de guerra.² Si por una parte el trabajo estructura las formas originarias del interdicto, también es cierto que sus herramientas suponen, no una separación del hombre de la naturaleza, sino su continuidad vital donde se engarzan simultáneamente la guerra y la “civilización”. La “máquina de guerra” según la lógica de los nómadas, no quiere decir inscribir territorio, sino entrar en el flujo vital de la violencia originaria del cosmos. Bajo esta lógica, la orgía

¹ Georges Bataille, *El erotismo*. México: Tusquets, 1997, pág. 157.

² *ib.* págs. 46 y 47.

no es una separación y mucho menos una subversión, sino una forma más de esta continuidad de la vida consigo misma.³ Algo que cambiará a lo largo de la historia a la hora en que estas fuerzas vitales se inscriban en las territorializaciones del cuerpo, la cultura y el poder.

Este cambio habrá que buscarlo en el paso de las sociedades primitivas (nómadas y agrarias) al de las sociedades antiguas. En particular las que se refieren a la fundación de las ciudades-Estado. Es aquí donde el cuerpo grotesco adquiere un nuevo sentido y función, y se relaciona de manera directa, ya no con el uso ritual y sagrado de los excesos corporales, sino con su doble función estético-política, y que anterior al paradigma cristiano occidental de la prohibición, muestran la función subversiva de lo informe en la sociedad griega, donde de lo que se trata, no es de reprimir o sublimar el cuerpo y sus placeres, sino de darles cabida en el ámbito de la existencia humana: en su *ethos* y su *polis*.

La *polis* griega marca, para la historia de la cultura occidental, el nacimiento del sistema simbólico de representación, marca el significado del espacio público como territorio y ejercicio de la democracia. Se trata de una convocatoria a la colectividad y al ejercicio ciudadano de gobierno. Dentro de este espacio de discusión se engarzan el arte, la filosofía y la política en la definición del sentido y función del deseo en la sociedad. Se trata de los modos en que las tecnologías de la representación convierten al cuerpo en el territorio ético, estético y político donde se llevan a cabo las inscripciones de los interdictos y las transgresiones sociales y morales. Como lo observa Foucault, en el mundo griego, el placer (*aphrodisia*) “...no es una ontología de la carencia y el deseo; no es el de una naturaleza que fija la norma de los actos, es la de una fuerza que asocia entre sí actos, placeres y deseos”.⁴ De las relaciones de estos tres elementos se generan las éticas, estéticas y políticas en torno al cuerpo y al deseo, lo que dará como resultado las formas y los usos específicos de representación.

En el registro filosófico-político, la discusión sobre el sentido y uso del placer hay que entenderla en el horizonte de una ética material y una política del deseo, donde como lo observa Foucault, el problema no reside en la prohibición del placer, sino en la función que

³ Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Tratado de nomadología: la máquina de guerra” en *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2002, págs. 359-431.

⁴ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*. Tomo II, México: Siglo XXI, 1998, pág. 42.

tiene en el espacio social. Así pues, la discusión en este orden habrá que buscarla en las disputas entre Platón y las escuelas materialistas y éticas del cinismo y el epicureísmo; en lo estético entre los cínicos y su poética de lo inmediato en oposición a la comedia aristofánica. El núcleo central de estas discusiones se inscribe en el horizonte más amplio sobre el *eros* (deseo) y el placer en la cultura griega.

El paradigma de esta discusión lo encontramos en el *Banquete* y, para ser más preciso, en el mito del andrógino originario. En palabras de Aristófanes y ante la exposición amplia del origen y forma de este andrógino, el dramaturgo concluye:

Pues la razón de esto es que nuestra antigua naturaleza era como se ha descrito y nosotros estábamos íntegros. Amor es, en consecuencia, el nombre para el deseo y persecución de esta integridad. Antes como digo, éramos uno, pero ahora, por nuestra iniquidad, hemos sido separados por la divinidad, como los arcadios y los lacedemonios. Existe, pues, el temor, de que si no somos mesurados respecto a los dioses, podamos ser partidos de nuevo en dos y andemos por ahí como los que están esculpidos en relieve en las estelas, serrados en dos por la nariz, convertidos en téseras. Esta es la razón, precisamente, por que todo hombre debe exhortar a otros a ser piadosos con los dioses en todo, para evitar lo uno y conseguir lo otro, siendo Eros nuestro guía y caudillo.⁵

Este mito originario, al lado del argumento que Sócrates desarrolla en este mismo diálogo sobre la idea del *eros* como un *daimon* y no como un dios, y las relaciones entre amor y bien para justificar la belleza (el objeto del deseo), apuntan a una consideración del *eros* en términos de falta, pérdida y normatividad que lo ciñe a los sistemas de normatividad ética que lo reducen a la lógica, o más bien traducen y abstraen la lógica del interdicto al espacio moral y político de la *polis* griega.⁶ Espacio que precisamente el cinismo y el epicureísmo intentarán subvertir de manera radical.

La subversión cínica ocupa un lugar intermedio entre una ontología vitalista de corte materialista y una política del deseo no antitética, se trata de la afirmación pura de la risa como espacio subversivo/irruptivo de un registro que establece una relación, entre la humanidad y la naturaleza, anterior a los sistemas normativos de la política griega. Entre la

⁵ Platón, “El Banquete” en *Diálogos*. Tomo III, Madrid: Gredos, 1997, 193a, pág. 228.

⁶ En este contexto es interesante observar el recurso retórico de la ironía con el que Sócrates reduce al absurdo la pasión erótica de Alcibiades. En el *Banquete*, Sócrates pone en evidencia la ira celosa de Alcibiades para justificar cómo el *eros* más bien habría que entenderlo en función de la reproducción sexual y el conocimiento como gestación de ideas a la manera de la fecundación. Véase *ib.* 213a-219b, págs. 266-278.

retórica y la dialéctica, que se mueven en el orden del enunciado lógico, el cínico se ubica en el lugar anterior a las oposiciones, en el lugar de lo inmediato del placer y el goce. La escuela cínica está en los márgenes de los sistemas simbólicos de la cultura griega, ocupa un lugar en la ciudad a condición de subvertir los usos y el sentido de este espacio político. Más que una ética en el sentido estricto de la palabra, en el cinismo opera una estética de la puerilidad como modo de acción poético-política. Estética que pone en perspectiva el lugar de lo informe escatológico y erótico a la hora en que entra en escena el mundo político de la cultura griega. A diferencia de los usos rituales de lo informe en la lógica de la orgía, el cínico recupera y resignifica el cuerpo como lugar del deseo, como estrategia de supresión de las relaciones entre la lógica, la ética y la política. Se trata como lo afirmé líneas más arriba de una estética del goce entendida como una política del deseo. Como lo afirma Michel Onfray, “Desde el punto de un urbanismo simbólico, el cínico decidió escoger un lindero con los cementerios, los extremos, los márgenes. El cinosargo concentraba toda la fuerza del emblema: estaba situado en lo alto de una colina, fuera de la ciudad, cerca del camino que conduce a Maratón”.⁷ Contra el espacio legitimado del saber (la Academia o el Ágora), el cínico contraponía sus diabolizaciones, una afirmación del cuerpo y del lenguaje no inscrito en los espacios de la institucionalidad del saber. Así, en el horizonte de la filosofía y el discurso de la *polis*, el cinismo descubre al cuerpo como resistencia; sus superficies y sus orificios, lo inmediato de las funciones escatológicas y genitales son el lugar de lo informe donde se lleva a cabo una subversión contra los discursos idealistas y estratégicos del pensamiento griego:

El cinismo griego descubre como argumentos la animalidad del cuerpo humano y de sus gestos y desarrolla un materialismo pantomímico. Diógenes refuta el lenguaje de los filósofos con el de los payasos [...]. La teoría de esta insolencia puede abrir en efecto el acceso a una historia política de los combatientes. Es lo que posibilita una historia de la filosofía como historia social dialéctica: es la historia de la encarnación y de la división de conciencia.⁸

Este descubrimiento de la “animalidad del cuerpo humano” marcha en sentido inverso a las mitologías y las metáforas con las que el mundo del platonismo griego, e inclusive de la dramaturgia clásica, construyó su idea del placer y el erotismo. Anterior al

⁷ Michel Onfray, *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados perros*. Buenos Aires: Paidós, 2002, pág. 36.

⁸ Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela, 2003, pág. 178.

mito del *eros* platónico sublimado o de la pérdida de la unidad originaria del andrógino, el mundo cínico inscribe su imaginario del deseo en bestiarios que más tarde la tradición de la cultura occidental se encargará de prescribir. El pez masturbador, el perro y el cerdo son las metáforas donde se inscribe el deseo.

Anterior a la lógica del gasto y el contrato, estos animales significan en el orden del exceso y lo inmediato, algo que apuntala nuestras aproximaciones a una fenomenología de lo informe-grotesco. La figura del pez masturbador se opone y se afirma radicalmente frente al mito del andrógino y del *eros* de la tradición occidental. El pez masturbador y a través de él Diógenes descubre que los peces (los placeres) son:

...más inteligentes que los hombres, pues se frotan el vientre sobre un material áspero tan pronto como sienten la *necesidad de eyacular*. No habla de sed de amor, de la necesidad de la pasión o del imperio cerebral de la libido, sino de la eyaculación. Es la constante lúcida del materialismo: reducir el deseo a la fisiología, al antojo del derrame seminal, a la apetencia de un movimiento corporal.⁹

Si el pez da lugar al placer solipsista, el perro ocupa el lugar central de esta inmediatez; al lado de su sexualidad, el canino metaforiza el hambre y su satisfacción, es su impertinencia la que le otorga este sitio, arrebatar la ofrenda de carne a los dioses nada más porque sí lo convierte en el animal que, habitando la ciudad, subvierte lo simbólico en función de su instinto. Alimentación, sexualidad y alojamiento, “los cínicos persistían en la metáfora canina cuando se trataba del hábitat”.¹⁰ Se trata de metáforas de lo inmediato donde el instinto fluye sin tapujos, en los límites de toda fidelidad y toda animalidad. El cerdo, no ya animal de los cínicos sino de los epicúreos, se inscribe en estos bestiarios del

⁹ Michel Onfray, *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*. Valencia: Pre-Textos, 2002, pág. 79. Al respecto el autor destaca el valor de la anécdota a la hora de inscribir esta “lógica de la sensación” como ejercicio político del placer y como ontología de lo inmediato y la superficie: “...en la calles de Atenas o de Corintio, encontramos a Diógenes masturbándose en la plaza pública, lamentando no poder satisfacer las necesidades correspondientes al hambre de una manera tan eficaz, expedita y simple. ¿Por qué, se lamenta, frotándose uno el vientre no se obtienen los mismos resultados cuando las ganas de comer nos atenazan? Se trata siempre de la lógica del *frotis* solitario –del frotamiento solipsista. Del mismo modo, y exactamente en el mismísimo espacio público, Crates se afana con Hiparquía, sin un estado de ánimo particular, más bien contento, echando probablemente un vistazo a la redonda para intentar percibir la mirada aviesa, divertida, ofendida del ciudadano, del meteco, de los niños o las mujeres que pasan por allí. Él también finge la inocencia y se pregunta cuáles son las razones por las que todo el mundo se entrega al sexo de manera privada, en su casa, encerrado en su habitación, sin saberlo practicar exactamente de la misma manera en público, a la vista y conocimiento de todo el mundo. ¡Fin de las convenciones y de los usos de los culpables de la carne!”. pág. 82.

¹⁰ Véase Michel Onfray, *Cinismos...* págs. 37 y 40.

goce. Este animal funciona a contrapelo de los discursos edificantes de la filosofía idealista griega y de la moral de los primeros cristianos. Mientras que éstos veían en este animal el más vil de los seres vivos, en el epicureísmo representa una radicalización del mundo del placer: una radicalización de la materia. Platón al sostener su argumento sobre la metempsicosis y la metempsomatosis en el *Timeo*, parte de la idea de que “...los animales proceden de una encarnación relacionada con la vida anterior de un hombre”.¹¹ Según esta lógica, como lo observa Michel Onfray aquellos hombres que en

...una vida anterior a la muerte renunciaron al uso del cerebro, del espíritu y del alma para hacer uso exclusivamente del cuerpo, de la carne y de la materia, éstos se metamorfosean en animales cuya cabeza cae al suelo, aproximándose a la tierra atraídos por su antiguo elemento de predilección. La torpeza y la pesantez obligan al cuerpo a reposar en el suelo.¹²

Al igual que el pez y el perro, el cerdo abre la dimensión de lo telúrico. Su mirada al suelo, su confusión entre el alimento y la defecación, el sexo y la escatología, se traspasan mutuamente; para los epicúreos, el cerdo encarna ese límite donde los dioses no tienen lugar y donde la trascendencia no significa nada. Una ética, pero también una estética de lo inmediato que inscriben la forma nomádica del deseo en el seno mismo de lo sedentario. El cerdo, animal domesticado, descubre el lugar de la abyección misma del deseo, su cuerpo transgrede el límite de toda normatividad y es analogía del lado oscuro del ser humano, no en vano la cultura cristiana inscribirá en su cuerpo la forma de los excesos: la lujuria, la pereza y la gula.

Esta “simbólica” de lo animal muestra pues, cierto registro donde lo grotesco funciona, en lo ético-político, como una estética de la risa y lo inmediato que cancela las formas de la retórica y la dialéctica; en lo ontológico, funcionan como la afirmación del deseo y el goce desde la materialidad y la corporeidad. Ahí donde el deseo se resuelve en la continuidad entre lo humano y la naturaleza, las escuelas éticas del cinismo y epicureísmo abren una dimensión ontológica de la risa y convierten a la *aphrodisia* en la potencia que se afirma antes de toda dialéctica. Son la imagen, aún no revolucionaria, pero sí subversiva del libertino:

¹¹ Michel Onfray, *Teoría del cuerpo...* pág. 142.

¹² *ib.* pág. 143.

La teoría de la autonomía integral, la celebración del instante quintaesenciado, la promoción del Eros ligero y la realización de una ética lúdica, proporcionan los cuatro puntos de apoyo del libertinaje: permanecer libre, habitar el presente, rechazar la pesadez, practicar el juego [...] El exceso contra el ahorro, el gasto contra la pusilanimidad, el cuerpo contra el alma, la vida contra la muerte, la alegría contra la tristeza, la sensualidad contra la castidad, la soltería contra el matrimonio, el contrato contra el instinto, la afirmación contra la negación.¹³

Así pues el cinismo y el epicureísmo ocupan un lugar intermedio en el sistema y las tecnologías de la representación de la *polis* griega: un lugar donde la ética, la política y el arte dejan de estar diferenciados. Mientras que el mundo griego y su historiografía dividió en estamentos bien definidos el saber, al grado que Platón expulsaba a los poetas de la *polis*, y el arte dramático ocupaba un lugar definido en la representación del *pathos* trágico y del *sympathos* cómico -donde inclusive la catarsis circunscribe el goce al territorio de lo estético- los cínicos y los epicúreos son una huella que pone en cuestión la división social y epistemológica de los saberes.¹⁴ El teatro griego ocupa, visto desde los argumentos aquí expuestos, un lugar determinado en el mundo de la representación que responde más al estatuto simbólico que el arte tiene en una sociedad que ha definido claramente el sitio del *pathos* social y no tanto a una liberación catártica del cuerpo social. Inclusive la idea misma de la comedia aristofánica no sólo afirma dicha tecnología, sino que en un sentido, la realiza absolutamente. En todo caso la presencia de los cínicos y más tarde de los epicúreos abre un territorio significativo que nos permite entender una praxis del deseo y la importancia de éste para la cultura.

El carnaval: los lindes de la risa, entre el paganismo y la cultura popular

El cambio que supone el discurso sobre lo grotesco y el sentido que sus representaciones tienen para la cultura cristiana antigua y medieval, nos hablan de una división entre la carne y el cuerpo donde el saldo final será una inscripción simbólica del goce donde éste será marginado, cuando menos, de la tecnología de la representación oficial. Sin embargo, más

¹³ *ib.* pág. 150

¹⁴ En este contexto el mundo de la dramaturgia clásica adquiere una dimensión distinta inclusive a la que Nietzsche le otorgará y que el mismo Aristóteles le reconocía.

allá de las tecnologías de la representación institucionales, la Edad Media construye sus formas del cuerpo informe a través de lo grotesco cómico que tienen su expresión en el carnaval como fenómeno social. El sentido estético del cuerpo grotesco en el medioevo se relaciona de manera directa con el uso social y con los imaginarios culturales de esta época. En particular los que tienen que ver con las diferencias entre las representaciones del cuerpo humano, ya se trate de los sistemas normativos de poder o de los espacios no controlados de este poder. El carnaval, como lo observa Bajtín, define la función social del realismo grotesco en el que

...el elemento espontáneo material y corporal es un principio *positivo* que, por otra parte, no aparece bajo una forma egoísta no separado de los demás aspectos vitales. El *principio material y corporal* es percibido como *universal y corporal*, y como tal, se opone a toda *separación de las raíces materiales y corporales del mundo*, a todo *aislamiento y confinamiento en sí mismo*, a todo carácter abstracto o *intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo*.¹⁵

La condición de este realismo grotesco se contextualiza en las relaciones entre el espacio público de la plaza, la vida cotidiana, la risa, el lenguaje vulgar y el cuerpo colectivo. A diferencia de la orgía en su sentido primitivo, el carnaval nace en el momento de la separación de clase que trae consigo la sociedad feudal y pone en operación una dinámica que tiende a suspender los límites de la representación y de las tecnologías del poder. El cuerpo, como cuerpo social, no responde a la lógica ni a los sistemas de simbolización del cuerpo, ni siquiera se le opone, mas bien funciona en la lógica de lo inmediato. En este contexto la plaza, el espacio público, no funciona como espacio político, sino como espacio vital donde se dan cita las continuidades del pueblo a través de la risa. No hay diferencia en este espacio entre lo representado y el espectador, éstos “no asisten, son que lo *viven* ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo* [...]. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*”.¹⁶

Esta desterritorialización del espacio no significa más que el espacio vital de lo cotidiano, donde al mismo tiempo esta cotidianidad se relaciona con las formas culturales del lenguaje y la vida vulgar, con el cosmos como relación inmanente e indiferenciada entre el hombre y el mundo y con la ontología de la risa como alegría de la vida. En este sentido

¹⁵ Mijael Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y...* págs. 25 y 26.

¹⁶ *ib.* pág. 13.

el espacio social del carnaval se coloca a la mitad entre el mundo pagano y el mundo cristiano de la cultura medieval y es anterior a la condición de representación artística y por tanto simbólica. Se coloca en un lugar anterior a la teatralidad y marcha a contracorriente de los espacios de la representación medieval. Es la afirmación de una diferencia que ocupa un lugar paralelo a los sistemas de representación eclesiásticos y nobles. El carnaval habita al lado de la literatura caballeresca, la simbólica y la literatura eclesiástica. Ejerce, contra el amor cortés, la risa erótica y alimenticia; contra la espiritualización oficial, la afirmación del cuerpo. El carnaval cancela, en su pura inmediatez, el espacio social del poder. No es un sistema simbólico, sino una colectividad vital subyacente a una sociedad que puede escapar a las lógicas de la representación y que no entiende la risa y el cuerpo como resistencias políticas del poder, sino como lugar originario de la vida que de vez en vez irrumpe en el espacio público de una ciudad precaria y anárquica. El payaso y el bufón son el cuerpo de la risa que más tarde tendrá su forma en el pícaro, esa figura límite entre un cuerpo colectivo y un sujeto que balbucea el modo del individuo moderno.

Dos son los paradigmas del pícaro que en sus tipologías marcan el sentido social de lo grotesco en los lindes de la Edad Media y el Renacimiento: Lazarillo de Tormes (1554) y Sancho Panza (*Don Quijote de la Mancha* 1605-1615). La tipología del cuerpo de ambos personajes abre al mismo tiempo el espacio social del pueblo y el espacio vital del cuerpo: en ambos la risa y el goce se inscriben como posiciones ante lo espiritual y subvierten los usos sociales del cuerpo heroico. Como lo observa Bajtín: "...Sancho es el correctivo natural, corporal y universal, de las pretensiones individuales, abstractas y espirituales; además Sancho representa también a la risa como correctivo popular de la gravedad unilateral de esas pretensiones espirituales (lo inferior absoluto ríe sin cesar, es la muerte que ríe y engendra la vida)".¹⁷ La risa y la "vulgaridad de Sancho" funcionan en contrasentido al idealismo y la locura del Quijote: dos límites de la representación que llevan a su extremo el lugar del arte en el Renacimiento: el límite de la locura de Don Quijote como acto de fundación del goce en la fantasía del amor caballeresco, y la fuerza más originaria de la topología del cuerpo de Sancho que da vigencia a la locura gracias al realismo del cuerpo grotesco de la risa. Es imposible dejar de considerar el final del Quijote: ante la muerte del caballero, el cuerpo del escudero como *hecceidad* irreductible

¹⁷ *ib.* pág. 26.

de la vida como júbilo, acto de solidaridad ontológica del cuerpo con la materia y condición de posibilidad insuperable del deseo, como reducto último de la risa como resistencia a la distancia, más tarde la desgarradura, ineludible entre la carne y el cuerpo.¹⁸

La distancia entre la carne y el cuerpo no significa otra cosa que el dualismo de la cultura cristiana medieval donde el cuerpo será negado hasta convertirse en carne y la carne será el lugar simbólico del pecado. Entender la función social del realismo grotesco en esa sociedad, supone, cuando menos, tener en cuenta un asunto primordial: la enorme separación existente entre los sistemas simbólicos del poder y la cotidianidad de la vida en el Medioevo y el Renacimiento. Entender el “cuerpo” desde el pueblo, es entender su imaginario social inscrito en las tradiciones no controladas por los sistemas de representación del poder, en cambio la carne nace como el registro simbólico de ese mismo sistema de poder. En este sentido, la carne inscribe el sistema de control a partir del código de representación de la nobleza y la iglesia; mientras que en el carnaval el cuerpo pertenece al ámbito de la comunidad vital. La “carne” para el sistema de poder, se entiende como el territorio abandonado por el espíritu donde se generan las relaciones entre el dolor, el castigo y lo monstruoso. No deja de llamar la atención la función edificante que lo monstruoso tiene en el discurso simbólico del poder de la sociedad medieval, tanto sus bestiarios como la carne son el territorio de la caída y una resignificación de lo informe a partir de discursos que objetivan la representación en formas y gestos bien definidos, donde se ponen en operación maquinarias de representación controladas. Maquinarias de rostridad como enunciados visuales de control del deseo, ahí el rostro de Cristo es la génesis de todo gesto y de toda jerarquía simbólica. Ahí se codifican las estrategias de repetición ideológica del sistema de poder a través del eco y la diseminación de un canon de representación que socializa en los rostros particulares el imaginario del rostro como absoluto y que escinde el cuerpo hasta convertirlo en carne. ¿Qué hay de común entre un rostro de Cristo medieval y un rostro de Cristo de Giotto (1267-1337) o entre un rostro de Cristo y un rostro de la Virgen? Una maquinaria de rostridad que pierde el cuerpo y eleva la mirada, primero, y el gesto, después, a un sistema de control político. “La desterritorialización del cuerpo implica

¹⁸ Aquí es oportuno tener presente el hecho histórico de que las dos partes del *Quijote* se escriben teniendo de por medio la Reforma y la Contrarreforma, lo que significa una diferencia en las estrategias de escritura de Cervantes: mientras que la primera parte se redacta en el horizonte histórico de la libertad renacentista, la segunda se realiza en el contexto de la censura contrarreformista.

la territorialización del rostro; la decodificación del cuerpo implica una sobredecodificación por el rostro...El rostro es una política.”¹⁹ Como bien lo observan Deleuze y Guattari al referirse al fresco de los Estigmas de San Francisco (1297-1300), entre Cristo y el Santo de Asís opera una maquinaria en la que el gesto del éxtasis está ya desmaterializado, lo que en otras palabras quiere decir que está controlado el deseo como trascendencia a la hora en que el rostro del Santo reproduce el rostro de Dios.



Giotto, *Los Estigmas*, 1297-1300.
Fig. 4

Esta dialéctica de lo grotesco entre la risa y el control del deseo, entre el carnaval y la maquinaria de rostridad, en última instancia, no se resuelve por un sistema de exclusiones o de superación de su oposición hacia la identidad mayor de una tecnología de la representación, antes bien, se inscribe en una lógica de la ambigüedad. Muestra de esto son la diversidad de discursos y representaciones que coexisten aún hasta el siglo XV. *El Jardín de las delicias* es muestra de ello. En esta obra del Bosco (1450-1516) los lindes de los significados se desvanecen en sus paradojas, entre el erotismo y la muerte, entre la

¹⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Año cero-Rostridad” en *Mil mesetas*. Págs. 173-196.

belleza y lo monstruoso; este tríptico muestra el horizonte vital en el que el erotismo y el placer, lo bueno y lo malo, la carne y el cuerpo, el alma y el espíritu, se muestran en su ambigüedad. Como lo afirma Michel de Certeau, se trata de un *locus voluptatis* donde los significados del placer y el dolor, los animales y los hombres, la materia y el espíritu conviven en una simultaneidad de significantes que no construyen su sentido en una sola dirección, sino que ponen en escena la condición ontológica, histórica y social del cuerpo, sus deseos, sus fantasías, sus terrores, remontando el sistema binario y dualista del imaginario moral y espiritual del cristianismo medieval:

El jardín del Bosco nos ofrece medios para perdernos. Los puntos de referencia tienen en cuenta las posibilidades del error. Desligados, como en un sueño, de las significaciones seguras, vienen de lejos. Sus reapariciones aquí y allá dentro del cuadro, nos sugieren viajes jalonados por las fresas, cerezas, ojos que son esferas o sexos, por obsesiones bucales o anales. Estos caminos del sinsentido forman, como una red de anamnesis interminables, el Otro Lugar de un paraíso que no es el de una doctrina esotérica, de un mito pasado o de un carnaval contemporáneo.²⁰



Bosco, "Monstruo cabeza de pájaro" detalle del ala izquierda de *El Jardín de las Delicias*, 1504.

Fig. 5

La presencia de lo monstruoso y lo informe en esta obra del Bosco opera diversos niveles

²⁰ Michel de Certeau, *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. México: Universidad Iberoamericana, 1993, pág. 83.

de significación del cuerpo en los que difícilmente podríamos reconocer los límites de la carne o de sus funciones. En todo caso lo que se pone en operación son los extremos del paraíso y el infierno, son las fronteras del mundo histórico del Medioevo y el Renacimiento. El centro del tríptico es el *locus voluptatis* en tanto historicidad, un territorio donde el carnaval y la orgía acontecen como situación social, pero que responden a un sustrato más complejo donde el placer y el horror, lo bello y lo horroroso, el paraíso y el infierno no son ni pérdida ni fin, respectivamente, sino fuerzas vitales que definen el lugar social del deseo, la escatología y lo grotesco de esa sociedad que aún no vive a partir de la fisura entre lo humano y la naturaleza.²¹ Un territorio equívoco donde el erotismo y la genitalidad se pueden relacionar con las tradiciones paganas del Renacimiento y que en todo caso refuerzan la capacidad de la conciencia de darle una representación. Tal es mi argumento en torno al modo en que el placer, el dolor, la risa, el erotismo y lo grotesco están presentes en la cultura anterior a los sistemas de control social propios de la modernidad. Son espacios de representación no controlados o permitidos en una sociedad que aún no construye la noción del sujeto y las formas de control del deseo.²²

Visto desde esta perspectiva, la función de lo grotesco en el carnaval habría que entenderla como un espacio irruptivo que pone en perspectiva el lugar que tienen las maquinarias de poder, en lo que se refiere a la construcción ideológica de lo grotesco como lugar simbólico de la culpa, el pecado y la caída. En éste el deseo y el goce pretenden ser controlados a través de una simbólica de lo monstruoso como registro visual de un discurso moral. Sin embargo, habría que hacer una precisión sobre este sentido de la moralidad de la imagen. En ella el estatuto de lo monstruoso, como pecado, funciona en la lógica y la estética del icono. Es decir, su significación es simbólica y responde a una mirada totalitaria donde el mundo no está escindido. Se trata nada más de la distancia entre el sistema de poder y el sistema social, donde las mediaciones de la ley, el orden jurídico y el sistema de intercambio económico, aún no están totalmente diseminados. El

²¹El lugar del deseo y la voluptuosidad como una forma de vida de finales de la Edad Media y el Renacimiento muestra, como lo observa Ioan P. Culianu, que no se puede entender este periodo de la historia tan sólo desde la visión unilateral del poder de la Iglesia. No será sino hasta el momento de la Reforma y la Contrarreforma cuando la erótica pagana sea controlada radicalmente por el sistema de poder. En todo caso como lo afirma este autor, habría que pensar que el enemigo común del cristianismo protestante y el católico, en última instancia, era el paganismo renacentista y sus prácticas festivas. Véase *Eros y magia en el Renacimiento*. Madrid: Siruela, 1999.

²² Véase Leo Steinberg, *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*. Madrid: Herman Blume, 1989.

“panóptico” medieval y renacentista, si es que su puede hablar de él, aún es débil y en todo caso se inscribe en las formas de lo sagrado y en una lógica del poder donde el comportamiento social se inscribe en el orden de la falta material y no del sistema de control de la abstracción formal de la ley.²³

El cuerpo grotesco como factor disruptivo del deseo

A lo largo de estas páginas he querido mostrar el funcionamiento y el sentido que el cuerpo grotesco tuvo en la Historia anterior a la construcción de la idea de Sujeto en la modernidad. Hacerlo tiene al menos dos implicaciones en términos teóricos que me gustaría apenas esbozar para terminar: la primera de orden estético, la segunda de orden político.

En su sentido estético, lo grotesco se define fundamentalmente por el sobrepasamiento de la identidad, lo que supone una contraposición de principio con el canon de lo bello como aquello que define fundamentalmente el estatuto del cuerpo en la cultura occidental. Este sobrepasamiento, introduce la afectividad más allá del límite y la correspondencia entre subjetividad y corporeidad. Según palabras de Bajtín, lo esencial de la disolución de los límites del cuerpo grotesco

Es atribuido a las partes y lados por donde él *se desborda, rebasa sus propios límites y activa la formación de otro (o segundo) cuerpo: el vientre, el falo*, estas partes del cuerpo son objeto de la predilección de una *exageración positiva*, de una hiperbolización; estas partes pueden también *separarse del cuerpo*, tener una vida *independiente*, suplantando el resto del cuerpo relegado a un segundo plano [...] Todas estas *excecrencias y orificios* están caracterizadas por el hecho de que son el lugar donde se *superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo*, donde se efectúan los cambios y las orientaciones recíprocas.²⁴

La concepción de la corporeidad como desbordamiento y topografía, así como sus implicaciones sociales, políticas y vitales marchan a contrapelo a las formas y discursos estéticos de la cultura que plantean la interacción del cuerpo con el otro y con el mundo a

²³ Véase Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1980.

²⁴ Mijael Bajtín, Op. cit. pág. 285.

partir del sentido de la armonía y la proporción, lo que en otras palabras significa un cierto distanciamiento de estas funciones que se explica por la función simbólica de la ley en la sociedad. Este asunto no es menor en tanto implica al menos dos cosas: primero, restituir el cuerpo a un plano de inmanencia como desestabilizador de los regímenes de representación de la cultura. De una u otra forma el cuerpo grotesco es un desestabilizador social de las formas de control, sobre todo cuando este sentido del cuerpo no está circunscrito al ámbito naturalizado del arte. Segundo, supone sobre todo reconocer la parte carnal del cuerpo como un factor necesario a partir del cual se liberan o se interrumpen, al menos por un momento los interdictos sobre el deseo.

Finalmente desde estas consideraciones estéticas se puede deducir fácilmente las implicaciones políticas del cuerpo grotesco. El desbordamiento y lo topográfico como lo propio del cuerpo grotesco supone una interferencia o interrupción sobre las formas normalizadas del cuerpo en las sociedad. De manera más particular, el cuerpo grotesco habrá pues que entenderlo como un plano de inmanencia de la vida que a la manera nietzscheana o incluso más radical incluso que ésta, afirma la vida como pura positividad, es decir no dialéctica, en la que el propio desbordamiento como alegría de la vida, pone en crisis la relación entre economía, deseo y ahorro a partir del puro gasto de energía tal y como sucede en la económica de la orgía. Un puro gasto que en términos sociales destituye el espacio público como lugar de representación a cambio del puro acontecimiento vital de la risa carnavalesca donde se produce un cuerpo como carne social o mejor aún como masa vital. Finalmente, el registro político del cuerpo grotesco produce la irrupción de la risa como una forma de afirmación del instinto y lo inmediato como factor que se negocia en el espacio de lo político.

En todo caso, pensar el cuerpo más allá o mejor aún más acá de la correspondencia con la identidad y el sujeto, permite también aproximarnos a ciertos fenómenos de la cultura donde no siempre se juego el límite y la individualidad, antes bien un cuerpo donde se activa la afectación como factor subversivo y necesario de la cultura.

José Luis Barrios

17 de Mayo de 2008